

20
28

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
" A R A G O N "



ANALISIS SEMIOTICO DE UNA SECUENCIA DE LA PELICULA
" SUBIDA AL CIELO "
DIRIGIDA POR LUIS BUÑUEL

T E S I S

Que Para Obtener el Título de
LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACION COLECTIVA

presentan
FRANCISCO SANCHEZ VILLAFUERTE
Y
ANTONIO TEJA JIMENEZ

México, D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1991



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

I N D I C E

INTRODUCCION	VIII
CAPITULO I SEMIOTICA	
1.1 DEFINICION	3
1.1.1 HISTORIA DE LA SEMIOTICA.....	6
1.2. SEMIOTICA Y CINE. CODIGOS VISUALES	
EL MITO DE LA DOBLE ARTICULACION.....	11
1.2.1. FIGURAS, SIGNOS, SEMAS.....	12
a) Códigos icónicos. b) Signos.....	17
1.3 EL CODIGO CINEMATOGRAFICO.....	18
1.3.1 ANALISIS REALIZADO POR PASOLINI	
A UN FOTOGRAMA.....	22
CITAS DEL CAPITULO.....	26
CAPITULO II LUIS BUÑUEL AVENTURA CINEMATOGRAFICA	
DEL SIGLO XX.	
2.1 SURREALISMO.....	28
2.2 EL SURREALISMO Y EL CINE.....	32
2.3. LUIS BUÑUEL EL HOMBRE.....	35
2.3.1 FILMOGRAFIA. BUÑUEL.....	38
2.3.2 ZARAGOZA.....	42
2.3.3 MADRID, LA RESIDENCIA.....	42
2.3.4 PARIS 1925-1929.....	44
2.3.5 ESPAÑA, ESTADOS UNIDOS. MEXICO.....	45
CITAS DEL CAPITULO.....	55

CAPITULO III ANALISIS SEMIOTICO DE LA PELICULA "SUBIDA AL CIELO"

DIRIGIDA POR LUIS BUÑUEL.

3.1. SUBIDA AL CIELO.....	57
3.1.2. SINOPSIS DEL ARGUMENTO.....	59
3.1.3. SELECCION DE LA SECUENCIA.	
DESCRIPCION.....	60
3.2. ANALISIS SEMIOTICO DE UNA SECUENCIA DE	
LA PELICULA "SUBIDA AL CIELO" DIRIGIDA POR	
LUIS BUÑUEL.....	63
FOTOGRAMAS.....	67
COMENTARIO.....	96

APENDICE.

ENTREVISTAS: LILIA PRADO, CARMELITA GONZALEZ

Y ROBERTO COBO.

LILIA PRADO.....	97
CARMELITA GONZALEZ.....	111
ROBERTO COBO.....	114
CONCLUSIONES.....	118
BIBLIOGRAFIA.....	123
REVISTAS.....	125

ANALISIS SEMIOTICO DE UNA SECUENCIA

DE LA PELICULA

"SUBIDA AL CIELO"

DIRIGIDA POR LUIS BUÑUEL

CAPITULO 1

SEMIOTICA

DEFINICION

Para iniciar nuestro trabajo nos vemos obligados a distinguir entre semiología y semiótica.

Ferdinand de Saussure concibió la semiología como "La ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social". Se cita el siguiente texto de su obra "Curso de lingüística general".

"La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las señales militares, etc. Solo que es el más importante de todos esos sistemas".

Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por lo tanto de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego semion "signo"). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, y su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de la ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido que es el conjunto de los hechos humanos.

Charles S. Peirce concibe también una teoría general de los signos bajo el nombre de semiótica en su obra Philosophical Writing . Se cita el siguiente texto:

"La lógica en su sentido general es, creo haberlo demostrado otra palabra que designa a la semiótica, una doctrina quasi necesaria o formal de los signos. Al describir a la doctrina como (quasi necesaria) o formal, tengo en cuenta que observamos los caracteres de tales signos como podemos, y a partir de dichas observaciones, por un proceso que no me niego a llamar abstracción somos inducidos a juicios eminentemente necesarios, relativos a lo que deben ser los caracteres de los signos utilizados por la inteligencia científica.

Peirce se destaca por su definición de signo; Un signo o representamen, es un primero que mantiene con su segundo, llamado objeto, tan verdadera relación triádica que es capaz de determinar un tercero llamado interpretante para que este asuma la misma relación triádica con respecto al llamado objeto que la existente entre el signo y el objeto . (1)

Umberto Eco en su obra "La estructura ausente", aclara cual es la ventaja de la concepción de Peirce y nos dice lo siguiente:

"La noción triádica de Peirce implica, aunque no se diga implícitamente un elemento de convención y sociabilidad, al igual que la definición de Saussure.

Salvo que en la definición de Saussure los signos expresan ideas; o sea, expresan las ideas de un emisor, que las comunica a un destinatario. En la perspectiva de Peirce, la triádica semiótica puede aplicarse igualmente a fenómenos que carecen de emisor. Tales son, por ejemplo, los fenómenos naturales que un destinatario humano interpreta como síntomas (aceleración del pulso, síntoma de fiebre para el médico). Por lo tanto la definición de Peirce incluye en el dominio de la semiótica unos fenómenos que en el ámbito de Saussure quedarían excluidos y con ello resuelve una obsesión que se ha formulado con frecuencia a la aventura semiótica. Admitir los síntomas como procesos semióticos no significa desconventionalizar la semiótica para interpretarla como una teoría del lenguaje de Dios o del ser. Solamente quiere decir que existen convenciones interpretativas (y en consecuencia códigos) incluso en la manera en que intentamos descifrar los fenómenos naturales, como si fueran signos que comunican algo. En realidad la cultura ha seleccionado algunos fenómenos y los ha institucionalizado como signos a partir del momento en que por circunstancias a apropiadas, comunican algo . Esta perspectiva de Peirce habría de permitir resolver en términos semióticos incluso la teoría del significado perceptivo de los fenómenos naturales". (2)

Así pues, la perspectiva de Peirce es más amplia que la de Saussure. Pero se basa también en el concepto de signo como -- unión entre un significante y un significado, desde el momento

en que incluso los síntomas (que tienen una naturaleza semiótica) tienen características idénticas al signo de Saussure:

Se trata de una forma física que recuerda algo al destinatario, algo que la forma física denota, denomina, indica y que no es la misma forma física. Por ello esta definición no comprende todo un proceso de fenómenos que actualmente se estudian como procesos comunicativos (por ejemplo los procesos cibernéticos) en los que se pasa de las señales de una fuente emisora a un aparato receptor; porque las señales actúan sobre el aparato como estímulos y no como signos. Como veremos implica una relación entre dos polos, una dialéctica entre dos polos, una dialéctica entre estímulo y respuesta y no un proceso triádico en el que se inserta un elemento mediador -- (sea un significado interpretante, etc).

Eco se atreve a aproximarse a una definición "La semiótica estudia todos los procesos culturales (es decir, aquellos en que entra en juego agente humano que se pone en contacto - sirviéndose de convenciones sociales) como procesos de comunicación". (3)

1.1.1

HISTORIA DE LA SEMIOTICA

La semiótica (semiología) es la ciencia de los signos. - Como los signos verbales siempre representaron un papel muy importante, la reflexión sobre los signos se confundió durante mucho tiempo con la reflexión sobre el lenguaje. Hay una teoría semiótica implícita en las especulaciones lingüísticas que la antigüedad nos ha legado: pero es con Locke quien surge el nombre de "semiótica". Durante este primer período la semiótica no se distingue de la teoría general o de la filosofía del lenguaje.

La semiótica llega a ser una disciplina independiente con la obra del filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914). Para él es un marco de referencia que incluye todo otro estudio; - "Nunca me ha sido posible emprender un estudio sea cual fuere su ámbito; las matemáticas, la moral, la metafísica, la gravitación, la termodinámica, la óptica, la química, la anatomía comparada, la astronomía, los hombres y mujeres, la psicología, la fonética, la economía, la historia de las ciencias, el vino, la meteorología, sin concebirlo como un estudio semiótico". Nunca dejó una obra coherente que resumiera las grandes líneas de su doctrina. Esto ha provocado durante mucho tiempo, y aún hoy, cierto desconocimiento de sus doctrinas, tanto más difíciles de cambiar, puesto que cambiaron año con año.

La primera originalidad del sistema de Peirce consiste en su definición de signo. He aquí una de sus formulaciones; un signo o representamen, en un primero que mantiene con un segundo, llamado su objeto, tan verdadera relación triádica -- que es capaz de determinar a un tercero, llamado su interpretante para que este asuma la misma relación triádica con respecto al llamado objeto que la existente entre el signo y el objeto. Para comprender esta definición debe recordarse que toda la experiencia humana se organiza, para Peirce, en tres-

niveles que él llama la primeridad, la secundaridad y la terceridad que corresponden, en líneas muy generales a las cualidades sentidas, a la experiencia del esfuerzo, y a los signos. A su vez el signo es uno de esos objetos de tres términos; lo que provoca el proceso de eslabonamiento, su objeto y el efecto que el signo produce, es decir, el interpretante. Es una aceptación vasta, el interpretante es, pues, el sentido del signo; es una aceptación más estrecha, es la relación paradigmática entre un signo y otro: así, el interpretante es un signo que tendrá su interpretante, etc. En el caso de signos perfectos .

La segunda aportación importante de Peirce consiste en su clasificación de variedad de signos. Para Peirce la cifra tres representa un papel fundamental, así como el dos para Saussure. Otra distinción frecuentemente mal interpretada es el ícono, el índice y el símbolo. El ícono es lo que exhibe la misma cualidad, ejemplo: una mancha negra por el color negro. El índice es un signo que se encuentra en contigüidad, con el objeto denotado, ejemplo: la aparición de un síntoma de enfermedad. El símbolo se refiere a algo por la fuerza de una ley, ejemplo: las palabras de la lengua. A su vez Peirce subdivide los íconos en: imágenes, diagramas, y metáforas. Sin embargo estas categorías de análisis parecen no haber contado con mucha simpatía.

Al mismo tiempo, pero en Europa de manera totalmente independiente Ferdinand de Saussure anuncia la semiología desde su perspectiva como lingüista, no como filósofo. Dice que necesita de la semiología para inscribir en ella a la lingüística. "La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, por lo tanto, comparable a la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc. Es posible concebir una ciencia que estudie los signos en el seno de la vida social, tal ciencia formaría parte de la psicología social, por consiguiente de la psicología general, la llamaremos semiología (del griego semion, "signo"). Esta -

ciencia nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen. Puesto que todavía no existe no podemos decir cómo será, pero tiene derecho de existencia y su lugar está de terminado de antemano". El aporte de Saussure se limita casi a estas frases, que sin embargo han tenido un papel importante. De la misma manera, sus definiciones de signo, signifi - cante y significado han llamado la atención de los semiólo - gos.

Ernest Cassuerer es reconocido como una tercera fuente de la semiótica. En su "Filosofía de las formas simbólicas" dice: "La función del lenguaje es articular y conceptualizar - la realidad, no denominarla. Esta función de lo simbólico en el lenguaje, distingue al hombre de los animales, que sólo - poseen sistemas de recepción y de acción, y le vale el nom - bre de animal symbolicum. El lenguaje verbal no es el único - que disfruta del privilegio del simbolismo, lo comparte con - una serie de sistemas que se inscriben en la esfera de lo hu - mano, y son: el mito, la religión, el arte, la ciencia y la historia.

La lógica es la cuarta fuente de la semiótica moderna, - Peirce había sido lógico, pero sus ideas no gozaron de acep - tación en su época. Frege en su distinción entre Sinn y Be - deutung es capital para la semiótica. Russel y Carnap cons - truyen un lenguaje ideal que luego será modelo para la semió - tica. Charles Morris es quien aprovecha este modelo y formu - la una serie de distinciones, por ejemplo, entre el designa - tum y el denotatum; "El designatum no es una cosa, sino una especie de objetos a una clase de objetos, ahora bien, una - clase puede tener muchos elementos, o ningún elemento. Los - denotata son los elementos de una clase".

Morris distingue también entre las dimensiones semánticas, sintácticas y pragmáticas de un signo; semántica es la rela - ción entre los signos y el designata y denotata; sintáctica - la relación de los signos entre sí; pragmática la relación - entre los signos y los usuarios.

Eric Buyssans contribuye a la construcción de la semiótica con su libro "Los lenguajes y el discurso" inspirado en categorías saussurianas. Apoya, por un lado el lenguaje verbal y por otro diversos sistemas semiológicos no verbales (señales-camineras etc.) para establecer cierto tipo de nociones y distinciones (semas y actos sémicos, semías intrínsecas y extrínsecas, semías directas y sustitutivas) categorías que ningún otro autor retoma. Por esa época aparecen todos los representantes de la lingüística estructural; Sapir, Trubetzky, Jakobson, Hjelmslev, Benveniste. Consideran la perspectiva semiológica y tratan de ubicar cual es el lugar que ocupa el lenguaje en el seno de los demás sistemas de signos.

Jean Mukarovsky en su ensayo "El arte como hecho semiológico" dice que el estudio de las artes debe convertirse en una de las partes de la semiótica y define al signo estético como un signo autónomo, que adquiere importancia en sí mismo y no como mediador de significación.

Continúa Mukarovsky diciendo que junto a la función estética común a todas las artes existe otra que poseen las artes con tema (literatura, pintura, escultura) y es la función comunicativa. Ch. Morris define el signo artístico a partir de una oposición basada en el ícono; "Existen dos tipos de signos; los que son como aquello que denotan (es decir que poseen cualidades comunes con lo denotado) y los que no son como aquello que denotan. Puede llamárseles signos icónicos. Los signos estéticos son, habitualmente, signos icónicos.

Suzanne Langer filósofa norteamericana insiste en la diferencia entre el sistema lingüístico y el sistema de las artes. Sigue el camino de Cassirer, ve simultáneamente en sus propiedades formales (la música no es un lenguaje porque no tiene vocabulario) y en la naturaleza del significado: "La música es una forma de significación...que, gracias a su estructura dramática, puede expresar formas de la experiencia vital, para las cuales la lengua es particularmente inapropiada. Su ídolo está constituida por los sentimientos, la vida, el sentimiento y la emoción..."

Posterior a la segunda guerra mundial se hicieron esfuer -

zos para reunir y coordinar esas tradiciones diferentes, sobre todo en Estados Unidos, la URSS y Francia.

En Estados Unidos siguen los procedimientos de la lingüística descriptiva. En la URSS se desarrolla una intensa actividad semiótica bajo el influjo de la cibernética y la teoría de la información. En Francia con Claude Lévi Strauss, Roland Barthes y A. J. Greimas la semiología se orientó sobre todo hacia el desarrollo de las formas sociales que funcionan "a manera de un lenguaje" literario. Por otro lado se desarrolló una crítica del signo, y de los supuestos implicados por esta noción.

A partir de 1969 se publica la revista "Semiótica", órgano de la Asociación Internacional de Semiótica.

Si todo fenómeno cultural es un acto de comunicación y puede ser explicado mediante los sistemas propios de cualquier acto de comunicación, será conveniente individualizar la estructura de la comunicación donde esta se produzca, o mejor dicho en sus términos mínimos. Es decir, al nivel en que se produce un paso de información entre dos aparatos mecánicos. Esto no quiere decir que los fenómenos de la comunicación más complejos (los de la comunicación estética por ejemplo), pueden ser reducidos a un paso de señales entre una máquina y otra. Pero nos resulta útil individualizar la relación comunicativa en su dimensión esencial, en donde se perciva con mayor evidencia y sencillez, permitiéndonos la construcción de un modelo ejemplar. Solamente en el caso de que logremos individualizar este modelo (esta estructura de la comunicación) capaz de funcionar igualmente a niveles de mayor complejidad (aunque sea por medio de diferenciaciones y complicaciones diversas), nos será posible estudiar todos los fenómenos culturales bajo el aspecto comunicativo. (4)

EL MITO DE LA DOBLE ARTICULACION.

Existe una tendencia de no reconocer la dignidad de lengua a los sistemas de comunicación que no poseen la doble articulación reconocida como constitutiva de la lengua verbal. Ante la presencia de códigos más débiles que la lengua se dice que no son códigos; y ante la existencia de bloques de significados -como los que constituyen las imágenes icónicas- se han adoptado dos soluciones opuestas; o se niega la naturaleza de el signo, porque parece inanalizable, o busca un tipo de articulación que corresponda al de la lengua.

En la lengua existen elementos dotados de significados de primera articulación (los monemas) que se combinan unos con otros para formar los sintagmas. Estos elementos de articulación primaria pueden ser analizados ulteriormente por medio de elementos de segunda articulación de que se componen. Estos son los fonemas, más limitados que los monemas. En una lengua intervienen infinitos monemas (o mejor, indefinidos) -monemas; en cambio los fonemas que la componen tienen un número limitado. (Martinet).

En la lengua la significación surge del juego mutuo entre estos dos tipos de elementos; pero no está demostrado que todo proceso significativo haya de producirse de la misma manera.

"El arte es la toma de posesión de la naturaleza por parte de la cultura. El arte eleva al rango de significante a un objeto bruto lo convierte en signo y descubre en él una estructura que estaba latente. Pero el arte comunica por medio de cierta relación entre el signo y el objeto que lo ha inspirado; si no existiera esta relación de iconicidad no estaríamos frente a una obra de arte sino ante un fenómeno de carácter lingüístico, arbitrario y convencional y sí, por otra parte -

el arte fuera una imitación total del objeto, ya no tendría - el carácter de signo.

Si el arte mantiene una relación sensible entre signos y - objetos es porque su iconicidad le permite adquirir un valor- semántico; y si tiene un valor de signo, es porque de una ma- nera u otra, tiene los mismos tipos de articulación que el -- lenguaje verbal.

Claude Lévi Strauss hace estas afirmaciones dogmáticas en su texto "Le Cru et le Cuit":

a) No existe el lenguaje si no hay doble articulación.

b) La doble articulación no es móvil, los niveles no son - sustituíbles o intercambiables, sino que se fundan en conven- ciones culturales que a su vez se apoyan en exigencias más -- profundas.

Eco se opone a estas afirmaciones dogmáticas ofreciendo -- pruebas con las siguientes afirmaciones:

a) Hay códigos comunicativos con tipos de articulación dis tintos o con ninguna. La doble articulación no es un dogma.

b) Hay códigos en los que los niveles de comunicación son- permutables, y los sistemas de relaciones que regulan un códi go, si se deben a exigencias naturales, lo son a un nivel más profundo, en el sentido de que los distintos códigos pueden - referirse a un código que los justifique a todos.

1.2.1.

FIGURAS, SIGNOS, SEMAS.

Estamos en un error si afirmamos que la comunicación se -- funda en una lengua afin a los códigos de la lengua verbal. Y que toda lengua debe tener dos articulaciones fijas. En cam - bio si lo exponemos así; que todo acto de comunicación se fun da en un código, y que todo código no tiene, necesariamente - dos articulaciones que sean fijas.

En una investigación sobre el tema, Luis Prieto (1966) re-

cuerda que la segunda articulación está a nivel de los elementos que no constituyen factores del significado denotado de -- los elementos de primera articulación, y que solamente tiene -- valor diferencial (de posición y de oposición); y decide lla -- marlos figuras (dado que, una vez abandonado el modelo de la -- lengua verbal, ya no se pueden llamar fonemas); en cambio los elementos de primera articulación equivalentes a los monemas, -- serán los signos (que denotan o connotan un significado).

Prieto decide llamar sema a un signo particular cuyo signifi -- cado corresponde no a un signo, sino a un enunciado de la -- lengua. Por ejemplo, la señal de dirección prohibida, si apare -- ce únicamente como un signo visual dotado de un solo signifi -- cado, no puede ser relacionado con un signo verbal equivalente, -- sino con un enunciado equivalente ("dirección prohibida" o bi -- en "prohibido pasar por esta calle en esta dirección").

La silueta más esquemática de "caballo" no corresponde al -- signo verbal "caballo" sino a toda una serie de enunciados po -- sibles como "caballo de pie y de perfil", "caballo con cuatro -- patas", "aquí está un caballo", "esto es un caballo", etc.

Estamos en presencia de figuras, signos y semas, y en segui -- da nos daremos cuenta que todos los presuntos signos en reali -- dad son semas o enunciados icónicos.

Según Prieto es posible encontrar semas descompuestos en -- elementos de valor diferencial, pero todavía desprovistos de -- significado.

Las observaciones anteriores han de ayudar a comprender al -- gunos fenómenos de codificación por estratos sucesivos, que se -- producen en comunicación visual.

Un código iconográfico, por ejemplo, codifica algunas condi -- ciones de reconocimiento y establece que una mujer semidesnuda con una cabeza humana sobre un plato connota a Salomé, en tan -- to que una mujer más vestida, con una cabeza cortada en la ma -- no izquierda y una estaca en la derecha connota a Judith (Pa -- nofski) 1932. Estas connotaciones surgen sin que el código ico

nográfico establezca las condiciones de la denotación. El sin tagma visual "mujer" ¿qué ha de tener para que efectivamente figure como una mujer?. El código visual reconoce como pertinente los significados "mujer", "cabeza cortada", "plato", o "espalda" pero no los elementos de articulación del signifi - cante. Estos son codificados en un código más analítico que - el código iconográfico. Para el código iconográfico que se le vanta sobre la base del ícono, los significados del código de base se convierten en insignificantes.

Respecto a la posibilidad de definición de los códigos icó nicos los signos icónicos son semas o enunciados icónicos, es decir, unidades de unidades complejas de significado que pos - teriormente pueden ser analizadas en signos precisos, pero muy difícilmente en figuras.

Ante el perfil de un caballo realizado por medio de una lí nea continua, puedo reconocer los signos que denotan "cola", - "cabeza", "crin", "ojo", pero no me he de plantear cuáles son los rasgos de segunda articulación, de la misma manera que no debo hacer ante el sema "bastón blanco de ciego". No me plan - teo el problema de las pruebas de conmutación que he de apli - car al bastón para determinar el límite pasado el cual ya no es blanco (aunque sea interesante hacerlo desde el punto de - vista científico); y de la misma manera no debo plantearme -- (como cuestión perjudicial) el problema de las pruebas de con mutación que se ha de aplicar al contorno "cabeza de caballo - para establecer las variaciones más allá de las cuales el ca - ballo ya no es reconocible.

Si en el caso del bastón del ciego no nos planteamos el - problema a causa de su simplicidad, en el caso del dibujo del caballo no lo hacemos a causa de su complejidad .

Basta con decir que el código icónico elige como rasgos -- pertinentes, a nivel de las figuras unas unidades que son te - nidas en cuenta por el código más analítico, que es el percep - tivo, y que sus signos solamente denotan si están incertos en

el contexto de un enunciado icónico. Quizá pueda suceder que este enunciado sea reconocible por sí mismo (que tenga las características de un enunciado iconográfico o de un emblema convencional, que se ha de considerar no ya un ícono, sino un símbolo visual); pero por lo general, el contexto del enunciado ofrece los términos de un sistema en el que se pueden insertar los signos en cuestión; se reconoce el signo -- "cabeza" en el contexto "caballo de pie y de perfil" solamente si se opone como "flancos", "cola", o "crín" en otro caso, aquellos signos aparecían como configuraciones muy ambiguas, que no se parecerían a nada y que por lo tanto, no poseería ninguna cualidad. Sucede esto cuando se aísla un rasgo, un sector de la superficie de un cuadro figurativo y se presenta separado de su contexto; las pinceladas parecen configurar una imagen abstracta y pierden todo valor representativo; lo cual equivale a decir una vez más que el enunciado es un ideolecto y que confiere significado a sus elementos analíticos.

Esta afirmación no significa que a nivel icónico no exista convención. Significa que hay muchas convenciones, muchas más que en la lengua verbal, es decir, no se puede hablar de "código icónico" en general, sino de muchos códigos icónicos. Por otra parte, en la misma lengua no se habla de código lingüístico y, como diría Saussure, de muchas lenguas.

Ahora bien, es muy distinto decir que en el universo icónico hay muchos mensajes y ninguna lengua, o que hay muchas lenguas tantas como mensajes. Esta segunda afirmación es la que nos permite estudiar semióticamente los códigos icónicos. Porque admitir que en el universo verbal, hipotéticamente no existen sólo las lenguas conocidas, sino miles de otras posibles. No nos excusa de estudiar semióticamente las formas en que estas formas se estructuran. Lo mismo sucede en el universo icónico. La afirmación límite puede ser reducida de la manera siguiente: a) existen tantas lenguas icónicas como estilos personales de un autor; b) existen tantas lenguas icó-

nicas como estilos y obras de arte icónicas tratan ambigua - mente los códigos existentes (como sucede también con las obras verbales, como ejemplo en el caso de Joyce), los estilos icónicos no dedicados a usos estéticos siguieron sistemas más previsibles; por ello existen códigos icónicos reconocibles en las comunicaciones de masa, en los comics, en la fotografía o en el cinema; d) por fin, los códigos icónicos existen y podrían individualizarse si no se restructurasen con tanta facilidad de mensaje en mensaje; por ello la imposibilidad de reconocerlos y de describirlos no es teórica sino práctica.

No se puede rechazar la posibilidad de una ulterior catalogación del enunciado icónico en términos más analíticos. Pero a) dado que el catálogo de sus figuras pertinentes corresponde a una psicología de la percepción como comunicación. b) dado que la reconocibilidad de los signos icónicos se produce a nivel de enunciado contexto-código (como sucede en la obra de arte como ideolecto) en consecuencia la catalogación de las imágenes figurativas como codificadas se ha de producir a nivel de las unidades de enunciación. Este nivel es suficiente en una semiótica de las comunicaciones visuales, incluso por lo que se refiere al estudio de la imagen figurativa de la pintura, o de la imagen cinematográfica.

Por lo tanto, corresponderá a la psicología explicar; --- a) si la percepción del objeto real es más rica que la que permite el enunciado icónico, que es un resumen convencional de aquella; b) si el signo icónico reproduce algunas de las condiciones básicas de la percepción y con frecuencia la percepción se ejerce en condiciones menos complejas que las de algunos signos icónicos en la selección probabilística de los elementos del campo perceptivo; c) si los procesos de convencionalización gráfica han influenciado realmente nuestros sistemas de expectativas, hasta el extremo de que el código icónico se ha convertido en el perceptivo, y por lo tan

to si en el campo perceptivo solamente se individualizan con-
diciones de percepción afines a las constituidas por el código
icónico.

a) Códigos icónicos; en general se basan en elementos per-
ceptibles realizados en los códigos de transmisión. Se articu-
lan en figuras, signos o enunciados o semas.

Figuras: son condiciones de la percepción (por ejemplo re-
laciones de figuras y fondo, contraste de luz, relaciones geo-
métricas) transcritas en signos gráficos, siguiendo modalida-
des establecidas por el código. Una primera hipótesis es la -
de que estas figuras no tienen un número finito y que no siem-
pre son discretas. Por ello la segunda articulación del código
icónico parece un continuum de posibilidades del que emergen
los mensajes individuales, descifrables según el contexto
pero no reducibles a un código preciso. De hecho el código --
aún no es reconocible, aunque no puede darse como ausente. Has-
ta el extremo de que alterando un poco el orden de las rela-
ciones entre figuras no se denotan las condiciones de la per-
cepción. Una segunda hipótesis podría ser que la cultura occi-
dental ha elaborado una serie de unidades pertinentes de to-
das las figuraciones posibles: son los elementos geométricos.
Por combinación de punto, líneas, curvas, círculos, ángulos,-
etc., se generan todas las figuras posibles -aunque sea por -
medio de un número infinito de variantes facultativas. Los --
stoichéiaeuclidianos, por lo tanto, son las figuras del código
icónico. La comprobación de las dos hipótesis no correspon-
den a la semiótica sino a la psicología- en su forma más espe-
cífica de una "estética experimental".

b) Signos; denotan, con artificios gráficos convencionales
las unidades de reconocimiento (nariz, ojo cielo, nube, mar,-
boca); o bien modelos abstractos, símbolos, diagramas concep-
tuales del objeto (un sol como un círculo con rayos filifor-
mes). Muchas veces no pueden ser analizados dentro de un enun-

ciado, dado que se presentan como no discretos, en un continuum gráfico. Solamente pueden ser reconocidos fundándose en el sema como contexto.

1.3.

EL CODIGO CINEMATOGRAFICO

La comunicación fílmica es la que mejor nos permite comprobar algunas hipótesis y afirmaciones del texto precedente. En particular nos permite aclarar los aspectos siguientes:

a) un código comunicativo extralingüístico no debe construirse necesariamente sobre el modelo de la lengua (en este punto se equivocan muchos lingüistas del cine)

b) Un código se construye sistematizando rasgos pertinentes a un nivel determinado, macroscópico o microscópico, de las convenciones comunicativas; los momentos más analíticos, las articulaciones más precisas de sus rasgos pertinentes -- pueden ser ajenas a aquel código y ser explicadas por un código subyacente.

El código fílmico no es el código cinematográfico, este último codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto que el primero codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración. Sin duda el primero se apoya en el segundo, de la misma manera que el código estilístico-retórico se apoya en el código lingüístico pero es preciso distinguir la denotación cinematográfica de la connotación fílmica. La denotación cinematográfica es común para el cine y la televisión. Pasolini (1966) recomienda denominarlas a ambas "audiovisuales", en lugar de cinematográficas. La observación sería aceptable, si no fuera que en el análisis de la comunicación audiovisual nos hallamos ante un fenómeno comunicativo complejo, en el que intervienen a la vez mensajes verbales sonoros e icónicos.

Ahora bien los mensajes verbales y los sonoros aunque están perfectamente integrados para determinar el valor denotativo y connotativo de los actos icónicos (y están influenciados por ellos), con todo se apoyan en códigos propios e independientes, catalogables en otro lugar (en otras palabras cuando un personaje de un film hable en inglés, lo que dice, al menos en el terreno denotativo inmediato, está regulado por el código de la lengua inglesa). En cambio, el mensaje icónico, que se presenta bajo la forma característica de ícono temporata (o en movimiento), adquiere una característica particular que han de ser estudiadas aparte.

Hemos de limitarnos pues, a algunas consideraciones sobre las posibles articulaciones de un código cinematográfico. En otras palabras vamos a proponer algunos instrumentos para analizar la supuesta lengua cinematográfica.

Partiremos de las investigaciones de Metz y Pasolini - sobre semiótica del cine.

Metz dice en sus investigaciones sobre cine que existe un *primum* no analizable, esta *primum* es una imagen o especie de analogón de la realidad que no puede ser diferida a las convenciones de la lengua; por lo cual la semiótica del cine debería ser la de una palabra que no tiene lengua a sus espaldas es decir, de las grandes unidades -- sintagmáticas cuya combinación da lugar al desarrollo fílmico. Por otro lado Pasolini cree que se puede establecer una lengua del cine y precisamente sostiene que no es necesario que esta lengua posea doble articulación, que los lingüistas atribuyen a la lengua verbal, apta para tener la categoría de lengua, Pasolini se queda en el límite de una discutible noción de realidad, según la cual los elementos primarios o de desarrollo cinematográfico (de una lengua audiovisual) habría de ser los objetos que la cámara nos da en toda su autonomía e integridad, realidad que precede a la convención.

Por lo que se refiere a la noción de imagen como analogía de la realidad, lo que hemos tratado en la primera parte de esta sección ya corregida es esta opinión que es metodológicamente útil cuando se quiere partir del bloque no analizado de la imagen para realizar un estudio de las grandes cadenas sintagmáticas (como hace Metz); pero que puede resultar dañosa cuando se desea penetrar, buscando las raíces del convencionalismo de la imagen. Lo que se ha dicho de los signos y de los enunciados icónicos puede ser válido para la imagen cinematográfica.

Por otra parte, Metz ha sugerido una integración de las dos perspectivas: hay unos códigos que llamaremos antropológicos-culturales, que se absorben con la educación recibida al nacer, que son; el código perceptivo, los códigos de reconocimiento y los códigos icónicos, con sus reglas para la transcripción gráfica de los datos de la experiencia, y existen otros códigos más especializados y complejos desde el punto de vista técnico, como los que se refieren a las combinaciones de la imagen (códigos iconográficos, gramáticas del encuadre, reglas de montaje, códigos de las funciones normativas) que solamente se obtienen en casos determinados y es sobre estos que estudia la semiótica del desarrollo fílmico, (opuesta y complementaria a una posible semiótica del "lenguaje" cinematográfico).

Esta distinción puede ser fructífera, solamente conviene observar que los dos grupos con frecuencia se influyen recíprocamente y se condicionan de tal manera que en el estudio de uno no se puede prescindir del estudio del otro.

Por ejemplo un Blowup de Antonioni, un fotógrafo que ha disparado varias fotografías.

Los gestos constituyen un acto de comunicación. El proceder gestual no es naturaleza, por lo tanto no es realidad; al contrario es convención y cultura. A este lenguaje de la acción le llamamos cinésica. Existe una semiótica llamada cinésica. La cinésica se preocupa por codificar los gestos humanos. Pittenger y Lee Smith dicen que los gestos y los movimientos no son naturaleza humana instintiva, sino siste

mas de comportamiento que se aprenden y cambian de cultura a cultura. Ray Birdwhistell elaboró un sistema gestual diferenciando varios códigos según la zona y llamó cinema a la partícula mínima de movimientos aislable. Estableció que a la combinación de dos o más cinemas se le llamara cinemorfo (cuya clase general el cinemorfo), es decir, un cinema es una figura, en tanto que el cinemorfema puede ser un -- signo o un enunciado.

Cinemorfema= enunciado.

De lo anterior se deduce la posibilidad de una sintaxis cinematográfica, que descubra las unidades sitagmáticas.

Debemos subrayar una cosa, donde suponíamos espontaneidad vital hay cultura, convención, sistema, código, y por lo tanto ideología.

Aquí prevalecen los modos propios de la semiótica que consisten en traducir la naturaleza en términos de cultura y sociedad.

Resulta que todo el universo de la acción que transcribe el cine ya es un universo de signos.

Una semiótica del cine no es una semiótica de transcripción de la espontaneidad natural; se apoya en una cinésica estudia la posibilidad de transcripción icónica y establece la medida en que una gestualidad estilizada, como es la del cine, influye sobre los códigos existentes, modificándolos. En los films mudos se enfatizaban los cinemorfos -- normales en cambio en el film de Antonioni parece atenuar su intensidad, en ambos casos, la cinésica artificial debido a las exigencias estilística incide en los hábitos de quien recibe los mensajes cinematográficos y modifica sus códigos cinésicos. Este es un tema interesante para la semiótica del cine. De cualquier manera estamos dentro del círculo de los códigos y el film ya no aparece como una miragrosa transcripción de la realidad, sino de un lenguaje que habla de un lenguaje preexistente influyéndose recíprocamente a sus respectivos sistemas de convenciones.

Una importante observación de Pasolini dice que la lengua cinematográfica tiene una doble articulación propia que no corresponde a la de la lengua e introduce los siguientes conceptos:

a) La unidad mínima de la lengua cinematográfica son los distintos objetos reales que componen un encuadre.

b) Estas unidades mínimas que son las formas de la realidad podrían llamarse cinemas por analogía con los fonemas.

c) Los cinemas componen una unidad más basta llamada encuadre que corresponde al monema.

Eco corrige estas afirmaciones de la siguiente manera:

Los llamados encuadres son los que llamamos signos icónicos y ya hemos visto que no eran realmente signos sino efectos de una convencionalización; cuando reconocemos un objeto le atribuimos un significado de acuerdo con los códigos icónicos, una configuración significante.

La unidad más amplia que es el encuadre no corresponde al monema sino más bien al enunciado por lo tanto es un sema. - (como enunciado icónico).

El cine tiene tres articulaciones. En un código de tres articulaciones tendríamos figuras que se combinan en signos, pero que no forman parte de su significado; signos que eventualmente se combinan en sintagmas que no forman parte de su significado.

El código cinematográfico parece ser el único en el que se manifiesta una articulación.

1.3.1

ANÁLISIS REALIZADO POR PASOLINI A UN FOTOGRAMA

"Pensemos en un encuadre citado por Pasolini en uno de sus ejemplos; un maestro habla a sus alumnos en una aula. Considerémoslo a nivel de uno de sus fotogramas aislado diacrónicamente del fluído sincrónico de las imágenes en movimiento. Tenemos un sintagma en el que identificamos como partes componentes:

Enunciados icónicos que se combinan sincrónicamente entre ellos, del orden "hombre delgado, alto y rubio está aquí con un vestido claro, etc..." pueden ser analizados en signos icónicos más pequeños tales como: "nariz humana", "ojo", "superficie cuadrada", etc...reconocibles gracias al enunciado como contexto que confiere su significado contextual y lo carga ya de connotaciones ya de denotaciones. Estos signos basados en un código perceptivo podrían ser analizados como figuras visuales: /ángulos/, /relaciones de claroscuros/, /curvas/ /relaciones de figura y fondo/, etc...

Pasando del fotograma al encuadre, los personajes hacen gestos, los íconos generan los cinemorfemas a través de un movimiento sincrónico, pero en el cine sucede algo más. En realidad la cinésica se plantea el problema de si los cinemorfemas como unidades gestuales significantes (y por ellos si se quiere comparable a los monemas y por lo tanto definibles como signos cinésicos pueden descomponerse en figuras cinésicas, es decir, en cinemas, porciones discretas de cinemorfemas que no sean porciones de su significado en el sentido de que varias pequeñas unidades de movimiento, desprovistas de sentido, puedan componer varias unidades gestuales provistas de sentido).

Ahora bien, la cinésica encuentra dificultad para encontrar los momentos discretos dentro del continuum gestual, pero la cámara tomavista no. La cámara descompone los cinemorfemas exactamente en varias unidades discretas que por sí mismas no pueden significar nada y que tienen un valor diferencial respecto a otras unidades discretas. Si subdividimos en varios fotogramas dos gestos característicos de la cabeza como el signo "si" y el signo "no".

Finalmente como conclusión a lo anterior la cámara nos da figuras cinésicas carentes de significado, aislable en el ámbito sincrónico del fotograma, combinable en signos cinésicos, los cuales a su vez generan sintagmas más amplios y adi

cionables hacia el infinito".

En el fluir diacrónico de los fotogramas se combinan varias figuras cinésicas en cada uno de ellos y en el curso del encuadre varios signos combinados en sintagmas, con una riqueza contextual que sin duda hace del cinematógrafo un tipo de comunicación más rico que la palabra. Por que en él como antes en el enunciado icónico los distintos significados no se suceden a lo largo del eje sintagmático, sino que aparecen a la vez varias connotaciones.

Debe añadirse además, que la impresión de realidad dada por las triples articulaciones complementarias del sonido y la palabra (pero estas consideraciones ya no se refieren al código cinematográfico sino a la semiótica del lenguaje cinematográfico.).

Nos preguntamos entonces si la triple articulación no forma parte de una metafísica semiótica del cine.

El movimiento diacrónico del cine organiza como propias las unidades del signo y los sintagmas en un código precedente, el fotográfico, y este a su vez se apoya en las unidades sintagmáticas del código perceptivo.

Así, el fotograma deberá considerarse como un fotograma fotográfico que en la articulación diacrónica del cine (que combina figuras y signos cinésicos) vale como elemento de articulación secundaria desprovisto de significado cinésico.

Esto nos obligaría a eliminar todas las valoraciones de carácter icónico, icogológico, estilístico, en una palabra todas las consideraciones del cine como "arte figurativo". Por otro lado sólo se trata de establecer puntos de vista operativos: sin duda se puede hablar de una lengua cinematográfica valorable a partir de las unidades no analizables ulteriormente que son los fotogramas, quedando claro que en el film como razonamiento es mucho más complejo que el cinematógrafo y no articula solamente códigos icónicos, iconográficos, perceptivos, tonales y de transmisión.

Y no solamente esto, el film como razonamiento asume des-

pués los distintos códigos narrativos, las llamadas "gramáticas" del montaje y todo un aparato retórico del que se ocupan en la actualidad las semióticas del film (Bettetini 1968)

Una vez dicho esto, la hipótesis de la tercera articulación puede mantenerse para explicar el efecto de realidad especial de la comunicación cinematográfica. (5)

CITAS DEL CAPITULO

- (1) Giraud Pierre, La semiología (México, Siglo XXI, 1979).
p. 7-10.
- (2) Eco Umberto, La estructura ausente, (Barcelona, Lumen,
1978) p. 31
- (3) Eco Umberto, La estructura ausente, (Barcelona, Lumen,
1978) p. 33
- (4) Paoli Antonio, Comunicación e información. Perspectivas
teóricas, (México, Trillas, 1983). p 75-80
- (5) Eco Umberto, OB. cit., p 288.

C A P I T U L O I I

LUIS BUÑUEL

AVENTURA CINEMATOGRAFICA

DEL SIGLO XX

2.1.

SURREALISMO

"El surrealismo es un movimiento literario y artístico moderno, surgido en París en los años finales de la Primera Guerra Mundial y difundido teóricamente en 1924, fecha en que André Bretón publica su manifiesto surrealista donde se exponen los principios de la nueva estética; influida por el psicoanálisis pretende un automatismo psíquico-puro que de expresión a las actividades del subconsciente sin el control ejercido por la razón; el escritor surrealista pretende transcribir las ideas según se despliegan libremente de la imaginación, sin un orden previo conjuga el sueño y la realidad; así concibió el poeta Eluird su proverbio; "los elefantes son contagiosos"; los surrealistas reconocen como sus precursores, entre otros, a Apollinaire, El Conde Lautréamont, autor de los cantos de Maldoror, el poeta y pintor inglés William Blake y el francés - Odilón Rendon; sus principales exponentes, aparte de los citados Bretón y Eluird fueron los poetas Aragón, Soupault y Crevel los pintores Max Ernest, Giacometti, Chagal, Chirico, Miró y Dalí, los realizadores cinematográficos Luis Buñuel, Man Ray, Roberto Wiene, etc" (1)

El antecedente que tenemos del surrealismo es el dadaísmo; las diferencias que los caracterizan son: el dadaísmo fue destructivo, el surrealismo construyó arte. No podemos pensar en el surrealismo como heredero directo, su relación fue más bien breve y pasional. Bretón estudió con seriedad a Freud en 1916 antes de conocer a Tzara. El surrealismo lejos de todo nihilismo pretende desentrañar el sentido último de la realidad, de una realidad más amplia superior hasta entonces desdeñada pretende quitar el velo y "mostrar el funcionamiento real del pensamiento con ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral".

Estos postulados iniciales irán evolucionando hasta convertirse especialmente con Bretón en una auténtica "cosmogonía".

Esta visión de la realidad pasa por el subconsciente y el sueño se les considera tan importantes o más que a los estados de vigilia. Estamos pues, frente a una explotación sistemática del subconsciente. Lo novedoso radica en considerar un callejón sin salida a los formalismos. Se colectiviza el arte.

Por tanto Bretón se dedica estudiar el mito y los símbolos, llama al surrealista un portador de llaves. En la pintura el surrealismo se opone radicalmente al abstraccionismo. Experimenta con la anécdota fantástica y simbólica. Esta anécdota nunca es "gratuita" (encierra una -- llave.).

En la literatura la búsqueda del surrealismo se traduce en el descubrimiento de la "escritura automática". Su es - cencia consiste en "escribir rápidamente" sin tema preconcebido lo bastante rápido para no sentir la tentación de - releerlo, las frases vendrán solas, sólo pide que se le exteriorise. La huella en la literatura se destaca en las -- técnicas narrativas del monólogo interior desde Joyce hasta nuestros días.

Este estado de trance entre la vigilia y el sueño no sólo se aplica en el momento de producir arte, sino en cada momento de la vida. El dadaísmo era un estado del espíritu el surrealismo es una forma de vida. En sus últimas consecuencias se trata probablemente de un principio más Bretón niano que surrealista. Bretón resalta la espera y disponibilidad vital necesaria para entrar en trance con objetos, símbolos y personas. Los grandes encuentros son fortuitos - y callejeros "el amor es loco" es "portador de llaves" y - "se niega a pactar con la necesidad".

La exaltación del amor, no es pues, sentimental, sino "mágica" primera expresión no mística religiosa en la modernidad.

El surrealismo recurre a la crueldad (reivindica al Marqués de Sade) y el humor (está cargado de presagios y connotaciones) "humor negro".

Bretón cree en un matrimonio entre la revolución social marxista y la mental surrealista; "el hombre nuevo" debía de surgir de una revolución, esta debe ser total o no será.

Estas ideas las compartían sólo parcialmente. Los comunistas checos y Trotski rinden un homenaje en el manifiesto del arte revolucionario en 1938.

A la muerte de Bretón (1896-1966) el movimiento surrealista adquiere otra dimensión.

Bretón conoció a Jacques Vaché y conoció a Freud a -- quien visita en 1921, entra en contacto con sus inseparables amigos Aragón y Soupault, con ellos funda litterature. En 1924 aplican sus técnicas y principios a la creación, se publica el "primer manifiesto" donde se afirma como heredero de Apollinaire, Poe y una larga lista de -- autores.

Estos son los nombres de los integrantes del grupo -- fundador: Baron, Artaud, Boiffard, Carriva, Crével, Detti, Desnos, Ernest, Eluard, Limbour, Malkine, Morrisse Naville, Noll, Pérel, Picon y otros.

En 1925 el movimiento crece, los pintores exponen su obra incluso en Japón y nacen numerosas revistas.

Es la época de la politización del movimiento traduciendo en actividad surrealista revolucionaria. Denunciaban a los líderes políticos y religiosos (al Papa, al Dalai Lama) exigen licenciamientos de las tropas, liberación para los delincuentes, para los locos, víctimas de las dictaduras sociales y otras reivindicaciones de ese

orden que escandalizan a los marxistas ortodoxos.

En 1927 varios surrealistas se afilian al partido comunista, piensan en que no hay oposición entre la revolución social y la surrealista. Bretón es considerado "El Papa negro" condena en su "segundo manifiesto" del surrealismo de 1929 a los surrealistas "puros" no marxistas, estos condenados un años más tarde, le replican su condena a Anatole-France en su panfleto "cadvure".

La ruptura con Bretón era inevitable, culmina con su expulsión en 1933 con Eluard y Crével del partido.

A pesar de la escisión de los miembros del movimiento y las constantes expulsiones que realizaba Bretón, el movimiento se fortalecía con nuevos miembros: Hugnet, Char, Sadaoul, Tanguy, el binomio Buñuel-Dalí (Un chein andaluo) -- 1928 "La edad de oro" y Cocteau "La sangre de un poeta" -- 1930.

En 1935 la actividad política artística de Bretón se ve reconocida en Praga donde es recibido junto con Eluard --- triunfantes.

Esta es la época que nos interesa para nuestro trabajo, la relación que establece Buñuel con el surrealismo. Este asunto lo retomaremos en la siguiente parte del trabajo.

Mientras tanto continuemos hablando del surrealismo aun que en realidad seguimos a Bretón como líder del movimiento

La historia sigue su marcha, En 1939 Europa se encuentra en guerra, nace la gran expansión surrealista en América. Dalí es expulsado en 1936 por ser considerado "neofalangista-mesita de noche- ávida dollars" y de Eluard en -- 1938. Este mismo años Bretón visita a Trotsky en México. - Llega en 1941 exiliado de guerra a Estados Unidos. Fueron los años de mayor influencia en las letras americanas: Mexicanas, Argentinas y Chilenas. Bretón regresa a Francia - en 1947. El movimiento en Europa ya no despierta el mismo interés de otros años. Es la época de la literatura comprometida y existencialista. Sin embargo Bretón se resiste a

llegar al fin de sus días sin pelear, emprende una campaña contra la guerra en Argelia en 1962, redacta manifiestos, funda revistas, pero por sobre todas las cosas se resiste a ser consagrado por el chauvinismo leterario, se niega a vivir de los recuerdos. Muere el 28 de septiembre de 1966 y lo sepultan en el panteón de Batignolles el primero de octubre. Bretón muere pero sorprendentemente muchos postulados surrealistas no lo acompañan a su tumba. (2)

2.2

EL SURREALISMO Y EL CINE.

El momento de gestación del surrealismo coincide con -- los primeros grandes éxitos del cine mudo. Los surrealistas eran sumamente sensibles a lo novedoso, a lo moderno. Aclamaron al cine como modo de expresión apasionante. Hay que aclarar que se acercaron a él no por sus cualidades narrativas ni por su técnica, sino por su capacidad de imaginación. El cine es ante todo un medio de evasión en el buen sentido de la palabra; "la maravilla", diría Bretón en 1951, "ante lo cual el mérito reside en la facultad inherente al primer llegado de abstraerse de su propia vida cuando se le dictan los ánimos, al menos en las grandes ciudades tan pronto crucen una de esas puertas acolchadas que dan a la obscuridad (...) ahí se celebra el único misterio "absolutamente moderno". Aragón se refiere al cine como algo pasmoso; "oh, amigos, el opio, los vicios vergonzosos y la sinfonía de licores ya han pasado de moda, hemos inventado el cine".

Los surrealistas asistían al cine con frecuencia, poseían un sistema experimentado por Vaché y Bretón en Vantes; se trata de que el ritmo cotidiano caiga en desconcierto por el contacto con las imágenes fílmicas, habrá que abordar esas imágenes prescindiendo de su inclusión en una continuidad narrativa.

Los surrealistas saltaban de una película a otra sin dar importancia al guión, seleccionaban imágenes que abstraídas de su contexto, se vuelven pretexto de sueño y de construc-

ciones imaginarias.

Estos son algunos de los temas preferidos por los surrealistas según M. Leins; "nos gustaban las comedias americanas, sentimentales, las películas violentas donde los personajes perdidos se rehabilitan y caen en los brazos de una mujer ideal tras haber llevado una vida miserable. Heroes azarosos, para quienes perdición y rendición lo es todo, ya que se trata del mismo ímpetu elemental que empuja a salar de sí mismo. También les agradaba el cine de Charlot o Fatty quienes les divertían por su simpatía sin límite, por sus encuentros con la policía y el orden bien pensante. Las grandes destrucciones (de pasteles de nata, o de automóviles desencadenados por sus gestos).

Por consiguiente el cine ofrece los medios de trasladarse sin mayor dilación a un mundo donde ya no impera la lógica cotidiana, donde se puede vivir, por identificación con los actores, inmerso en las aventuras rocambolescas. Todo es posible, la imaginación queda colmada.

Para colmo de los surrealistas en la pantalla, aparece de vez en cuando una mujer de belleza fulgurante, encarnación de un erotismo, que en ocasiones parece ingenua no deja de tener fuerza; la imagen exalta el deseo y la película confirma el lugar central que tiene el amor en la existencia.

De manera general, los surrealistas reconocen en la técnica cinematográfica un conjunto de medios particularmente aptos para transcribir los sueños, los deseos y la actividad del inconsciente.

Gracias al montaje se transforma el espacio y el tiempo cotidiano, mezcla de imaginación y lo real en una misma presentación sensible, los trucos hacen posible la objetivación de una imagen mental, sea cual sea su alejamiento en relación con lo real; la analogía ya no viene solamente sugerida por el texto; la sucesión de los planos le confiere una evidencia irrefutable; se vuelve inmediatamente visible que una nube que pasa por delante de la luna es el equivalente exacto de una navaja sacando un ojo

(El perro Andaluz de Buñuel-Dalí), sin que sea necesario pasar por la mediación del "como". Por otro lado se observa que las condiciones en que el espectador asiste a una proyección no deja de recordar las circunstancias, en las que se opera el trabajo onírico; desinterés por el mundo externo, sumbuñida en la obscuridad, posición de descanso, etc.

Así los surrealistas no podían contentarse con ser espectadores, escribieron guiones y críticas cinematográficas. En 1935 Bretón, Edoard, Man Ray inician el rodaje de "ensayo de simulación de delirio cinematográfico", nunca se terminó, sólo se publicaron algunas fotografías.

A pesar de sus intereses por el cine las producciones íntegramente surrealistas son escasas, si exceptuamos las películas de Luis Buñuel y en especial "La edad de oro" - ejemplo perfecto de película surrealista de largometraje, lo único que se da con mayor frecuencia es un surrealismo involuntario susceptible de aparecer por casualidad en la producción "normal".

Desafortunadamente la técnica que tal vez se prestara mejor para expresiones surrealistas, casi no se usa. Las razones; no es lo mismo publicar un poema que el reto financiero de la producción cinematográfica. Además de las presiones materiales, suma las morales y la rentabilidad que limitan la libertad de expresión cinematográfica pretextando respetar los gustos del público, el cine no explota sus posibilidades, en el mayor de los casos, reproduce trivialmente la realidad. Existían grupos de directores que desempeñaban paradójicamente en "Hacer lo verdadero" corriente llamada realismo. Presenten al espectador la realidad de la cual ellos ya tienen la certidumbre.

De vez en cuando la sinrazón y la pasión refulgen en la pantalla y descoyuntan los marcos restrictivos del "realismo".

En lugar de reflejar la insuficiencia de lo cotidiano, la producción cinematográfica en general se limita a confirmarla. Renuncia así a sus capacidades de expresión revolucionaria. Así lo económico en este caso sofocó a lo poético. (3)

2.3

LUIS BUÑUEL, EL HOMBRE

"Nace el 22 de febrero de 1900 en Calanda provincia de Aragón. Su familia pertenece a la burguesía agraria y la educación que recibe Buñuel refleja su condición social. Frecuenta hasta los quince años el Colegio de los Jesuitas en Zaragoza y esto dejará evidentes huellas en su obra cinematográfica. En 1917 y después de iniciar sus estudios en ingeniería agrónoma, pasa a la facultad de Ciencias Naturales, carrera que también abandonará para laurearse dos años después en Filosofía y Letras.

En este período, definitivo por sus influencias en la futura vida del hombre y del artista, hace amistad con un grupo de jóvenes intelectuales españoles: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Moreno Villa, Hinojosa, Pepín Bello, Salvador Dalí, etc. En 1925 se traslada a París, frecuenta la academia del cine, monta en Bruselas "El retablo del Maese Pedro" de Manuel de Falla; trabaja como asistente de dirección de Henri Etievant, Napals y sobretudo con Jean Epstein. En 1928, con dinero que le manda su madre y con un guión escrito en colaboración con Salvador Dalí, realiza "Un perro andaluz". Como resultado de esta película hace contacto con los miembros del movimiento surrealista, por el cual sentía grandes simpatías y al que se integra plenamente.

En 1930 realiza "La edad de oro" que provoca escándalos desordenes y manifestaciones a causa de su virulencia, su anticonformismo y anticlericalismo. La película es prohibida y crea muchos problemas a sus productores, los mecenas-vizcondes de Noailles. Después de un viaje de seis meses a los Estados Unidos y particularmente a Hollywood, regresa a España para rodar "Las Hurdes", documental de media hora implacable denuncia de las condiciones de vida de los campesinos de esta región española.

En 1935 es supervisor de doblaje de la Warner Bros., y poco después es productor ejecutivo de la Filmófono y como tal se encarga del rodaje de cuatro películas. En 1937 es enviado por el gobierno republicano a París, para encargarse de labores de propaganda. En tal función supervisa la película "España leal en armas", trabajo colectivo editado por Jean Paul la Chanois. En 1939 viaja a los Estados Unidos, donde debía supervisar algunas películas con temas de la guerra civil española. Las películas no se hacen, la guerra termina y Buñuel se queda a radicar en los Estados Unidos, donde trabaja en el Museo de Arte Moderno, en la realización y el montaje de algunos documentales y en las versiones españolas de documentales de propaganda bélica del gobierno norteamericano.

Casi resignado a no volver a hacer películas, llega a México en 1946 casi por accidente. Aquí se queda a radicar y realiza su primera película ese mismo año "Gran Casino". Es aquí donde inicia su segunda carrera y de hecho su verdadera carrera profesional, realizando un total de 20 películas, muchas de ellas simples trabajos profesionales y -- "alimenticios", pero otras, partes importantes de una de las obras cinematográficas clave: "Los olvidados", "Susana demonio y carne", "El", "Ensayo de un crimen", "Nazarín", "La joven", "EL ángel exterminador", "Simón del desierto", ...En esta etapa filma también una película en Francia -

y dos coproducciones entre México y ese país.

En 1961 regresa a España para filmar una de sus universalmente reconocidas obras maestras "Viridiana", Palma de oro del festival de Cannes y nuevo escándalo como en la época surrealista.

Puede considerarse que a partir de este momento la carrera de Buñuel alcanza su culminación. En los últimos años sigue viviendo en México, pero filmando en Francia y en una ocasión en España: "Bella de día", "La vía Lactea", "Tristana", "El discreto encanto de la burguesía", "El fantasma de la libertad" y finalmente en 1977, "Ese oscuro objeto del deseo", testamento y "último suspiro" cinematográfico de uno de los hombres centrales en la aventura cinematográfica del siglo XX". (4)

2.3.1.

FILMOGRAFIA

BUÑUEL.

Un perro andaluz (Un chien andaluo) 1928
La edad de oro (L'age D'or) 1930
Las Hurdes (Tierra sin pan) 1932
Gran casino 1947
El gran calavera 1949
Los olvidados 1950
Susana, demonio y carne 1950
La hija del engaño 1951
Una mujer sin amor 1951
Subida al cielo 1951
El bruto 1952
Robinson Crusoe (Adventures of Robinson Cruseo) 1952
El 1952
Abismos de pasión 1953
La ilusión viaja en tranvía 1953
El río y la muerte 1954
Ensayo de un crimen 1955
Eso se llama la aurora (Cela s'apelle l'aurore) 1965
La muerte en este jardín (La mort en ce jardín) 1956
Nazarín 1958

Los ambiciosos (La fièvre monte a el pao) 1959
La joven (The young one) 1960
Viridiana 1961
El ángel exterminador 1962
El diario de una recamarera (Le journal d'une femme de
chambre) 1963
Simón del desierto 1965
Bella de día (Belle de jour) 1966
La vía Láctea (Le voie lactee) 1968
Tristana 1970
El discreto encanto de la burguesía (Le chermé discret de la
bourgeoisie) 1972
El fantasma de la libertad (Le fantome de la liberte) 1974
Ese oscuro objeto del deseo (Cet obscur objet du desir) 1977

PRODUCCIONES

La hija de Juan Simón, España, 1935
Don Quintín el amargao. España, 1935
¡Centinela alerta! España, 1936
¿Quién me quiere a mi? España 1936

GUIONES

Si usted no puede yo si México, 1950
El monje (Le moine) Francia-Italia_Alemania, 1972

ACTUACIONES

En este pueblo no hay ladrones México, 1964
Llanto por un bandido España-Italia-Francia, 1964

TRABAJOS TECNICOS

España, 1937 (España leal en armas) España-Francia, 1937
Triumph of will (El triunfo de la voluntad) Estados Unidos
1939

The besto with five fingers Estados Unidos, 1945

ASISTENCIAS

Mauprat Francia, 1926. D. Jean Epstein

La sirene des tropiques Francia, 1927.. D: Henri Etuevant y
Marius Nalpas

La chute de la mansión Usher Francia, 1928 D: Jean Epstein
(5)

2.3.2.

ZARAGOZA.

Buñuel vivió en Zaragoza parte de su niñez, ésta ciudad tenía ya una considerable vida cultural, fue aquí donde Buñuel vió cine por primera vez. Eran dibujos animados de muy mala calidad. El gramófono, de donde provenía el sonido, se encontraba en la sala.

Buñuel era muy creyente, pero a los doce o trece años empezó a perder la fé. Leía a Spencer, Darwin, Nietzche. Lo impresionó "El origen de las especies", también leía libros de aventuras; Sherlock Holmes, Ito Naki y sobre todo Salgari. Hacía travesuras para poder quedarse en casa y leer. Tomó clases de violín, incluso quizo ser músico, pero su padre le decía que esa era una profesión para morir de hambre, entonces se decidió por las ciencias naturales; la entomología. Su padre le aconsejaba que estudiara agronomía, profesión que le ayudaría en las fincas. Sentía una fascinación por la vida de los seres vivos.

2.3.3

MADRID.

Madrid, la residencia de estudiantes y la convivencia -- con los surrealistas.

Para Buñuel fue magnífico el cambio de Zaragoza a Madrid. Se sentía libre. Su padre lo metió en la Residencia de estudiantes, una institución al estilo inglés; moderna, liberal con campos deportivos, biblioteca, laboratorios.

Con Federico García Lorca improvisaba obras de teatro y hasta ópera.

El grupo estaba formado por Buñuel y Moreno Villa que eran los más viejos, además vivían ahí Emilio Prados, más -- tarde llegaron Salvador Dalí y Pepín Bello.

Los movimientos culturales que le interesaban eran el ultraísmo, el sindicalismo, el anarquismo. Guillermo de la Torre, Humberto Rivas, Borges, Pedro Garfias. Era muy inquieto le interesaba todo en especial la cuestión sociopolítica. Los anarquistas eran Garfias y Angel Sanablan-catt. Vivió en la Residencia de estudiantes de 1919 a -- 1924 año en que se fue a París. Pasó por agronomía, cien-cias naturales y finalmente filosofía y letras. La carre-ra se cursaba en cuatro años, la hizo en dos. Todo con-sistía en ir a los cafés, platicar con los amigos hacer-disparates como parrandear por cinco días en las ciuda-des cercanas como Toledo y terminar hasta besar las pie-dras. Buñuel gustaba de disfrazarse de cadete o de cura-y hacer bromas que en ocasiones iban más allá del simple juego.

En la residencia de Madrid nació la amistad entre Bu-ñuel y Dalí.

Las influencias literarias más importantes de esa épo-ca eran francesa y rusa; Apollinaire, Cocteau, Andreiv, -Garín, Chejov y porsupuesto Dovstoyevsky. La literatura-española le interesaba menos. Estaba muy influido por la cultura francesa, ya entonces se consideraba vanguar-dis-ta.

Buñuel era conocido como "El león de Calanda" por su amor al deporte. Estuvo a punto de ser campeón de box en la categoría amateur.

En la residencia, Buñuel tenía interés por el cine, -pero sólo como espectáculo. Le gustaban los films cómics norteamericanos, asistía a las salas con sus amigos Gar-cía Lorca y Rafael Alberti. Se reían con Keaton, Ben Tur-pin, Ambrosio. No le importaba el cine como arte. Sus a-migos Lorca y Alberti escribían poemas a los cómicos nor-teamericanos. Buñuel encontraba humor y poesía en el ci-ne.

2.3.4

PARIS 1925-1929.

Buñuel llegó a París acompañado de Eugenio D'ors. En calidad de algo así como su secretario. Para la Societéé Internationale de Coperation Intelectuelle. Su trabajo consistía en leer todos los día The Times. Para acercarse al Inglés y retomar el Francés que ya conocía en su infancia. Su madre pagó el pasaje a París. Se estableció en el Hotel donde sus padres pasaron su luna de miel y él fue engendrado.

Luis se encontró con Unamuno y conoció la sociedad francesa. Los grupos reaccionarios franceses. En la "Rotonde" conoció a un pediatra llamado Angulo, quien se hospedaba en la rueda L'ecole de Médecine, cerca del Boulevard Saint Michel al segundo día enfermó de gripe, Angulo le dió la receta de curarse, con champaña, así lo hizo.

La peseta frente al franco tenía mucho valor, los "metecos" vivían casi como príncipes, bebían champaña a peseta-la botella, mientras los franceses cuidaban las migajas de pan. Conoció a una animadora de un cabaret chino cercano a su hotel, con quien según Buñuel tuvo su primer contacto con la cultura francesa, no hablaron de filosofía ni de letras ni siquiera se acostó con ella, simplemente tuvo una visión nueva de la vida para un Español.

Una costumbre muy francesa consiste en ver que las parejas se besen en las calles, esto sorprendía a Buñuel, al igual que hubiera ocasionado escándalo en Madrid las uniones libres típicas de París.

La mejor revista de arte francesa Les Cahiers D'art, dedicó un número completo a los pintores españoles amigos de Buñuel a quienes frecuentaba. Huidobro, poeta chileno asistía a la peña donde se reunían los artistas. Conoció a Her

nando Viñés que fuera su amigo de toda la vida. De origen Catalán, Loulou se casó con él, su abuela mantenía un círculo literario.

Buñuel conoció al celebre Picasso de quien decía que se humanizó hasta que llegó la guerra civil. Cuenta Buñuel que en una ocasión Picasso negó a Apollinaire en un interrogatorio policiaco, tal como Pedro negara a Cristo.

Buñuel aceptaba que no tenía criterio para la pintura. "diría" que la Guernica le desagradaba, sobre todo le molestaba la politización a toda costa de la pintura. Incluso decía que junto con Alberti y José Berjamín les hubiera gustado hacer explotar el Guernica.

Buñuel se habituó a asistir a los bares, cabarets y los cafés más importantes de París. En Le Bal desquatzáts se decía que allí se cocinaban las mejores orgías del mundo. Un joven colocó sus testículos en un plato caminando por toda la sala.

2.3.5

ESPAÑA, ESTADOS UNIDOS, MEXICO.

Buñuel encontraba cierta fascinación por la Edad Media pero decía que al mismo tiempo para hacer cine requería de mucha producción. Había personajes como Guilles de Rais, un Caballero Cristiano compañero de Juana de Arco cometía terribles crímenes, al ser castigado el pueblo llora con él y lo perdona.

Buñuel en ese momento se consideraba un surrealista "en cuerpo y alma", desistió de filmar la película "Cum bres borrascosas", por considerar que podía ser muy comercial.

El proyecto había sido bien acogido por una especie de princesa egipcia, quien le fue presentada por Noailles. Buñuel decía que el surrealismo no era para él una estética, un movimiento de vanguardia más, sino un movimiento que comprometía su vida en una dirección espiritual y moral. Que no

podíamos imaginar la lealtad que exigía el surrealismo en todos aspectos, después de "Las Hurdes" no quería hacer más cine para no caer en la producción industrial.

Sin embargo, trabajó en el doblaje del inglés al español trabajo que hacía para ganarse la vida y que le sirviera, pues adquiriría conocimientos técnicos que a la larga emplearía como productor ejecutivo.

En el año 34 las preocupaciones de Buñuel eran la situación político-social de España, y los problemas de la República. Pero al mismo tiempo ganaba muy bien trabajando para la Warner Brothers. Aceptaba la colaboración en algo -- que le repugnaba; como productor ejecutivo de películas -- con temática de la España "de pandereta". "Don Quintín el Amargado" fue un gran éxito comercial.

Buñuel pensaba que al hacer películas se burlaba de sí mismo.

Al volver a España en 1935 eran los grandes estrenos de García Lorca, se veía con frecuencia con él, aunque no asistía a las peñas ni a los cafés.

En Madrid se reunieron escritores, artistas, e intelectuales quienes no estaban politizados hasta el momento de la guerra, entonces sólo se hablaba de política. Reunidos colaboraron para defender la República. Buñuel también ofreció sus servicios a la causa republicana, aunque nunca llegó a pisar una trinchera, pues a los dos meses de enviado lo nombraron agregado a la Embajada Española en París. En la Embajada se le encargó la propaganda cinematográfica. Demostraba que el ejército republicano no estaba formado por asesinos, sino por gente disciplinada con sentido político.

Durante la guerra Buñuel realizó su segundo viaje a los Estados Unidos, se iban a hacer dos películas sobre la guerra de España que favorecían el movimiento republicano. La Metro iba a filmar "Cargo of innocents", que trataba de los

niños españoles que llegaban en barco a los Estados Unidos procedentes de Bilbao como refugiados. Hicieron también -- "Blockade" con Henry Fonda. Eran películas bien intencionadas, aunque con muchos errores y sin compromisos políticos en ciertas cuestiones, pero que favorecían a la República. Aunque por otro lado, los católicos norteamericanos insistían en que el gobierno retirara su apoyo. Hemingway platicó con Buñuel, le dijo que había comido con el Presidente-Roosevelt, que la entrevista había resultado interesante y que de corazón estaba con la República Española. Buñuel -- creyó en la sinceridad de Roosevelt. Trabajo gratis para los estudios americanos donde se filmaban películas de guerra en España, pues su gobierno le pagaba su sueldo. Correía los errores de las películas. Su trabajo terminó cuando los productores norteamericanos decidieron suspender -- las películas sobre ese tema. Ni a favor de la guerra ni -- en contra.

Buñuel se quedó en Estados Unidos sin trabajo. En España el ejército que él apoyaba perdió la guerra. Estaba boletinado en Hollywood se encontraba decaído sobrevivía de los dólares que le mandaban sus cuñados y sus amigos.

La Segunda Guerra Mundial había ya comenzado, se fundaba el Office Coordinator of the Inter American Affairs patrocinado por Rockefeller, Buñuel quedó instalado en el Museo de Arte Moderno de New York por Dick Aphot e Iris Barry. Dejó a su esposa y a su hijo en Los Angeles, hacía documentos propagandísticos para Latinoamérica. Hizo un montaje de Leni Riefenstahl con un tema sobre la invasión a Polonia.

Buñuel decía que era impresionante, que había por lo menos tres rollos de fuerzas de la SS desfilando a paso de ganso con música de Wagner, se le encogía a uno el ombligo

y más cuando se tenía que ver una y otra vez en la mesa de montaje. René Clair le decía que más valía no exhibir la película por que tendría un efecto terrible. Daba la impresión de que el fascismo era invensible, para Chaplin era cosa de risa, reía a carcajadas, Hitler le resultaba gracioso.

La película se exhibió gratis en toda Latinoamérica, en escuelas, en clubes etc... Al terminar la guerra se retiró pues al parecer no convenía atacar al fascismo.

Por esta época llegaron a Estados Unidos muchos surrealistas; Bretón, Duchamp, Ernest, Taguy,.. también el pintor Léger, el antropólogo Levi Strauss. Con Duchamp y Léger, Buñuel pensaba hacer una película pornográfica que se filmara en una terraza de Nueva York. Pensaba que sería escandaloso. Buñuel diría "el escándalo ahora no es lo mismo que antes; ahora sirve para engordar los bolsillos de los productores".

Pensaba Buñuel hacer una película sobre la paranoia; cómo nace ésta enfermedad, cómo se desarrolla y se cura. Pero los psicoanalistas, a quienes Buñuel consideraba muy reaccionarios, ya que después de ver "El perro andaluz",-- Alexander, psicoanalista, asesor del probable productor escribió una carta; "es admirable, en vez de eliminar los complejos, los crea". En eso consistieron los proyectos de la película de "El león de Calanda".

Otra relación entre los psicoanalistas y Luis Buñuel -- fue cuando vieron la película "El perro andaluz" en Zurich de la cual opinaron que se trataba de un caso de demencia precoz.

En Nueva York coincidió Buñuel con otros surrealistas:-- Bretón, Leonora Carrington y el poeta mexicano Renato Leduc en una reunión en la casa de un millonario.

Buñuel cuenta que Bretón era un intransigente, corría al dueño de la casa cuando éste se atrevía a hacer un comentario sobre arte o literatura.

Salvador Dalí, el Avida Dollars como lo llamó Bretón, y Luis Buñuel perdieron su amistad y además Buñuel perdió su trabajo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, porque Dalí afirmaba en su libro "La vida secreta de Salvador Dalí" "Buñuel filmaba sólo la Edad de Oro dejandome prácticamente aparte". Más adelante dice; "Buñuel había terminado la Edad de Oro, quedé terriblemente decepcionado, el film no era más que una caricatura de mis ideas, sin embargo el film -- produjo una impresión considerable"... "Se atacaba al catolicismo de manera primaria, sin ninguna poesía"... "Acepté la responsabilidad del sacrilegio aunque no estaba en mis intenciones"... "Más tarde cuando Buñuel expurgó la Edad de Oro de sus pasajes más frenéticos con el fin de adaptarla a la ideología marxista...". Dalí acusaba pues, a Buñuel de sacrilego y "rojo".

Prendergast representante de los intereses católicos en Washington no conocía a Buñuel, fue a partir de la lectura del libro de Dalí que empezó a presionar durante un año para que despidieran a Buñuel del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Buñuel no quiso causar problemas a su amiga Iris Barry, gracias a quien se encontraba trabajando en el Museo, presentó su renuncia. La aceptaron. Buñuel se quedó una vez más "en la calle" con su esposa y dos hijos. Cuenta que se encontró con Dalí en el hotel Sherry Netherlans. "Me ha sucedido esto por tu culpa, me parece una canallada". Dalí le contestó: "He escrito un libro para levantarme un pedestal, no para realzarte a ti". Buñuel se fue del lugar con las ganas de golpearlo. Ahí terminó su amistad definitivamente.

Durante año y medio cuando se veía venir el fin de la --

guerra, Buñuel trabajó en Hollywood para la Warnes como productor y director de doblaje. Pensó que nunca llegaría a hacer una película.

Buñuel vino a México de paso a París, lo invitaron a dirigir una película, pero los planes cambiaron, Denise Tual, viuda de Pierre Batcheff, la productora, recibió una oferta de Inglaterra, él le dijo que aceptara la que mejor le conviniera. Durante una cena en la casa del arquitecto español Mariano Benlliure, el escritor mexicano Fernando Benitez, - quien además era secretario del ministro de gobernación Hector Pérez Martínez, le comentó que si quería quedarse en México él le ayudaba con los trámites. Buñuel aceptó, al día siguiente se presentó en la Secretaría de Gobernación, el secretario le dijo: "vuelvase a los Estados Unidos, daremos orden al Consulado para que pueda usted venir a radicar en nuestro país."

Buñuel se fue a Hollywood, vendió sus muebles, en cuanto le llegaron sus papeles se vino a México con Jeanne y sus dos hijos. Su amigo Dancigers le consiguió trabajo para dirigir una película. Resultó ser Gran Casino.

Lo que nos interesa a la llegada de Buñuel a México es su trabajo como director de cine.

Buñuel sabía que reunía los conocimientos cinematográficos para trabajar en las condiciones en que se hacía cine en México. Aquí se producían las películas con rapidez. Además para su intransigencia surrealista no había nada en los guiones que repugnara su conciencia.

Así Buñuel da sus primeros pasos en nuestro país y en la industria del cine mexicano.

Algunas de las características buñuelianas que se muestran en "Gran Casino" son : elimina el sentimentalismo, los "inevitables besos" entre las estrellas Jorge Negrete y Libertad Lamarque. Evita las escenas de amor convencional y mediocre. Aunque se veía obligado a filmar canciones, lo --

cual le parecía aburrido, introducía detalles que rompían con el "realismo" y la monotonía.

Gracias a la intervención de Jorge Negrete, en la filmación de esa película, no tuvo problemas con los técnicos, cuenta que en general, a pesar de las condiciones sociales que se vivían en Tampico, no tuvo contratiempos -- con el personal.

Buñuel tenía libertad para crear, experimentaba prácticamente cada que se le ocurría, caminaba por rumbos diferentes al lenguaje convencional del cine "inventaba tomas" hechaba abajo los ciento ochenta grados en la relación de miradas "campo contra campo" del cual, a pesar de todo, se llevó a la tumba sus dudas.

En 1949 Buñuel filmó "El gran Calavera", historia sobre una familia rica, ociosa y parasitaria, que después de una serie de desventuras falsas regresan a la riqueza con otra actitud.

Buñuel llevaba tres años y medio sin filmar y no tenía dinero, Fernando Soler iba a actuar y dirigir para Dancigers "El Gran Calavera", pero consideraba que era mucho trabajo filmar y actuar. Pidió a Dancigers un Director, el que fuera, pero que funcionara técnicamente. Buñuel fue llamado e hizo la película. El argumento fue escrito por Luis Alcoriza y su mujer Jannet. Ese fue el único guión donde Buñuel no participó. (valió la pena mencionar que -- trabajo con 22 escritores).

Buñuel consideraba que en esa película se ejercitó, pues apenas era un aprendiz del cine "normal". Gustaba de improvisar durante las filmaciones, en esta película se le ocurrió entrelazar piernas y zapatos de diferentes tipos en una comisaría para contrastar por medio de unos zapatos finos y elegantes un "catrin" con los de un vagabundo o borrachines.

Los olvidados marca el renacimiento de Luis Buñuel como cineasta .

Inicialmente, esta película iba a llevar otro nombre; -

"¡Mi huerfanito jefe!". Dancigers (cineasta ruso de origen judío perseguido por el nazismo) productor cinematográfico le propuso a Buñuel que hicieran algo más serio. Una historia sobre los niños pobres de México.

Luis Buñuel quien se consideraba así mismo ágrafo, contaba la historia a sus amigos y colaboradores Juan Larrea, Max Aub y Pedro de Urdimalas, quienes se encargaban de escribirlas, este último, Pedro de Urdimalas hizo la adaptación del texto al estilo del "bajo pueblo" con mucha fortuna, por que son diálogos que en este 1990 recordamos.

La forma de documentarse de Buñuel era muy interesante y a la vez obvia. Iba a los barrios bajos de la ciudad, viajaba en autobús o caminaba por azar en las calles, hacía amistad con la gente, visitaba casas, observaba a los diferentes tipos de personas, visitaba el tribunal para menores platicaba con psiquiatras, leían la prensa. Como resultado de esta investigación la película tiene personajes muy interesantes.

Los seguimos recordando hasta la fecha; por ejemplo; "el ciego" Miguel Inclán cuyas características son las siguientes: ávaro, astuto, malvado, venerador de Don Porfirio - Díaz; hombre orquesta y por si fuera poco le gustaban las niñas. "Pedro" Alfonso Mejía el niño bueno corrompido por las malas compañías despreciado por su madre. "El jaibo" Roberto Cobo delincuente incorregible, zagas, perverso, corruptor. "La madre" Stela Inda sensual, dura, varios hijos de diferentes padres.

En esta película él "sueño" de Pedro es magistral, los personajes que protagonizan el "sueño" son: un perro, la madre, el jaibo, las gallinas, el muertito, un pedazo de carne, como elemento dramático, los relámpagos. Lo que hace más impactante la secuencia; la cámara lenta, recurso -

que con el correr de los años abandonaría Buñuel por considerarlo demasiado fácil, al igual que haría con la música, aunque subrayaba que en México lo hiciera por motivos sindicales, mas no por otra razón.

Buñuel no aceptaba vulgaridades. Hubiera sido demasiado fácil mostrar al jaibo copulando con la madre de Pedro, - sin embargo, prefiere sólo sugerirlo, aleja la toma encuadra unos perritos bailando y sus dos pequeños hijos sentados en el suelo.

Esta cinta no pretendía moralizar, ni cambiar el comportamiento de los jóvenes delincuentes, el objetivo era simplemente contar una historia.

La película fue estrenada un jueves, como es costumbre aquí en México, para el siguiente sábado salió de circulación. Fue muy fuertemente criticada por sindicatos, asociaciones, incluso pedían artículos 33 para el Director, pero no pasó nada.

Hubo una función privada a la que asistieron intelectuales y artistas: Siqueiros, León Felipe y su mujer Bertha, - Lupe Marín esposa de Diego Rivera, entre ellos encontró comentarios contradictorios. Como decíamos al principio de esta parte "Los olvidados" marca una pauta en la carrera de Luis Buñuel, representó la resurrección. Antes de esa película no había hecho nada que llamara la atención en el plano internacional. Es una película que representó a México en Cannes Francia y fue premiada. Esta película que en la actualidad vemos programada en Universidades, cineclubes, - cinetecas, instituciones públicas, educativas, etc..."Los olvidados", fue filmada en 1950, ese mismo año, en junio, filmó "Susana Demonio y Carne" protagonizada por Rosita Quintana "Susana" y Fernando Soler producida por Kogan, -- quien quería una película para lucir a su esposa.

En líneas generales la historia consistía en: una mucha

cha mala llega a una hacienda seduce al padre de familia al hijo y al mayordomo. Finalmente el bien triunfa sobre el mal (Susana regresa a la correccional y todo vuelve a la normalidad.)

Sobre esta película Buñuel hace pocos pero interesantes comentarios: "Era una historia convencional y melo - dramática. Yo desconfío de la razón y de la cultura. En nuestro pensamiento hay imágenes que aparecen repentinamente, hay esa tendencia a lo irracional, a una conducta que no se puede explicar lógicamente".

Hablaba sobre el erotismo y decía: "como la leche que escurre por las piernas de la chica (Alma Delia Fuentes) en "Los olvidados" uno siempre vuelve a imágenes fijas, sin darnos cuenta caemos en lo mismo. Me parecen muy atractivos unos muslos que chorrean algo viscoso, por que la piel se hace más cercana, parece que no sólo estamos- viendola, sino además tocándola. El agua hace que los -- vestidos se ciñan al cuerpo, poniendolo más en evidencia que si estuviera desnudo. El desnudo total generalmente es puro, no erótico.

Por otro lado hace un comentario muy interesante sobre lo que opina Tomas Segovia sobre la poesía. "el poema no es lo que está escrito, sino lo que sucede entre lo que está escrito y el lector".

Eso está muy bien y quizá sea más verdad en el cine.- Cuando ustedes salen de ver una película con unos amigos,- se asombran de los comentarios tan divergentes. A veces parece que cada una ha visto una película distinta. Además hay los que ven símbolos por todas partes. A esos si les temo". (6)

CITAS DEL CAPITULO

- (1) Laguna Carlos, Notas de Literatura Contemporanea (México, CECSA, 1980). p. 80.
- (2) Movimientos literarios de vanguardia (España, Salvat, No. 61. 1979) p. 108-112.
- (3) Durozoi G. El surrealismo (Madrid, Guadarrama, 1974) p. 209-213.
- (4) 83 Buñuel 83 (México, Fílmoteca UNAM, 1983) p. 5-7.
- (5) 83 Buñuel 83 ob. cit. p. 39-41.
- (6) Carriere Claude, Mi último suspiro. México.

C A P I T U L O I I I

ANALISIS SEMIOTICO DE LA PELICULA

"SUBIDA AL CIELO"

DIRIGIDA POR LUIS BUÑUEL

3.1.

SUBIDA AL CIELO

PRODUCCION (1951): Producciones Isla; Manuel Altolaguirre y María Luisa Gómez Mena: jefe de producción: Fidel Pizarro.

DIRECCION: Luis Buñuel; asistente: Jorge López Portillo.

ARGUMENTO: Manuel Altolaguirre; adaptación: Juan de la Cabada y Lilia Solano Galeana.

FOTOGRAFIA: Alex Phillips; operadores de cámaras: Leobardo Sánchez y Armando Carrillo.

MUSICA: Gustavo Pitaluga; canción: "La Sanmarqueña".

SONIDO: Eduardo Anjona y Jesús González.

ESCENOGRAFIA: José Rodríguez Granada; maquetas para efectos especiales: Edward Fitzgerald; vestuario: Georgette Samohano; maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara.

EDICION: Rafael Portillo.

INTERPRETES: Lilia Prado (Raquel), Carmelita González (Albina), Esteban Marquez (Oliverio Grajales), Luis Aceves Castañeda (Silvestre), Manuel Dondé (Eladio González, candidato a diputado), Roberto Cobo (Juan), Roberto Meyer (don Nemesio Alvarez y Villalbazo), Paz Villegas (doña Esther),

Beatriz Ramos (la parturienta), Paula Rendón (doña Sixta, madre de Silvestre), Victor Pérez (felipe), Gilberto González (Sánchez Coello), Pedro Elviro Pitouto (el cojo),- Francisco Belguera (Miguel Suarez, vendedor de gallinas), Leonor Gómez (Doña Lllinda), Manuel Noriega (licenciado Figueroa y Lezama), Chel López (Chema, compadre de Silves -- tre), Jorge Martínez de Hoyos (guía de turistas), Silverio Quiroz (padre de Albina), Jose Muñoz (don Esteban, comisario), Diana Ochoa (esposa de Manuel), niña Silvia Castro - Victoria Sastre, Jose Jorge Pérez, Polo Ramos Salvador,- Torroba; intervención musical: Trio Tamaulipeco.

Filmada a partir del seis de agosto de 1951 en los Estudios Tepeyac. Estrenada el 26 de junio de 1952 en el cine Mariscala, Duración: 85 minutos.

3.1.2

SINOPSIS DEL ARGUMENTO

"En un pueblo pequeño de la costa guerrerense, el joven Oliverio, recién casado con Albina, debe interrumpir su -- viaje de bodas a una isla solitaria porque su madre, doña-Esther, está moribunda. La madre preocupada por la codicia de sus otros dos hijos, Felipe y Juan, y por el futuro de su pequeño nieto Chuchito, hijo de una hija ya fallecida - de la anciana, pide a Oliverio, su hijo consentido, que va ya al pueblo de Petatlán a buscar al licenciado Figueroa - para que éste haga el testamento al gusto de la moribunda. Oliverio aborda el camión conducido por Silvestre. Viajan- con él una coqueta, Raquel, empeñada en hacer el amor con- Oliverio, el candidato a diputado que desea a Raquel, y o- tros personajes. Después de varios incidentes (una pasaje- ra da a luz en el camión; dificultades para cruzar un río, etc.) Silvestre detiene el camión en un punto intermedio - para agasajar a su madre en su santo. La madre del chofer ofrece una fiesta típica. Silvestre se emborracha y cede - el camión al impaciente Oliverio para que éste lo maneje - hasta su destino. Raquel aborda el autobús con Oliverio; - ambos hacen por fin el amor en el vehículo, bajo la tormen- ta, en el Puerto de la subida al Cielo, lugar elevado y so litario. En Petatlán, el anciano licenciado Figueroa se -- niega a acompañarlo a su pueblo, pero, conforme a las ins-

tituciones del licenciado, y a escondidas de sus hermanos, imprime las huellas digitales en los documentos testamentarios. Se supone que gracias a eso Chuchito será propietario de una casita en la capital".

3.1.3

SELECCION DE LA SECUENCIA

DESCRIPCION

Oliverio Grajales (Esteban Marquez) desde su asiento-- observa a Raquel (Lilia Prado) quien le muestra una cáscara de manzana. Una niña se encuentra jugando también con una cáscara. La acción se desarrolla en el interior de un camión de pasajeros.

Raquel ofrece una mordida de su manzana a Oliverio, él la muerde e intercambian una mirada fija a los ojos. Aparece Raquel sentada en el brazo de un asiento, le da la espalda a Oliverio. El camión se encuentra en movimiento, pero no lleva conductor. A través de las ventanas se aprecia la carretera bordeada de palmeras. Raquel se pone de pie y ofrece su espalda a Oliverio, él le baja el cierre de la blusa, ella la saca por encima de su cabeza, se quita la falda y queda en traje de baño.

En un ambiente de exuberante vegetación, Raquel muestra sus encantos a Oliverio quien la observa, ella lo invita a acercarse.

Albina (Carmelita Gonzalez) aparece vestida de novia.-
El vestido esta mojado y se entalla al cuerpo.

Oliverio se acerca a Raquel, le acaricia el pelo, ella descubre sus hombros para que él los bese, al sentir el beso ella cierra los ojos.

Aparece una banda musical compuesta por; el candidato a Diputado (Manuel Dondé), el chofer (Luis Aceves Castañeda, el añorante porfirista (Francisco Reiguera) y el cojo (Pitouto). Cada uno de ellos toma un instrumento musical del interior del cofre del camión. Se disponen a tocar.

Oliverio acaricia el muslo de Raquel, la toma entre sus brazos y la besa.

Oliverio corre perseguido por Raquel, se detiene a la orilla de un río, ella le ofrece sus labios, él la toma de los hombros y la arroja al agua.

Oliverio y Raquel se besan, al separarse sale de la boca de él una cáscara de manzana.

La madre de Oliverio (Paz Villegas) está sentada en lo alto de un pedestal pelando la manzana, él se acerca a su madre quien le sonríe.

Aparece la banda de música.

Oliverio voltea hacia arriba, ya no lleva la cáscara de manzana en la boca.

La madre sonríe a su hijo.

Oliverio y Raquel se recuestan abrazados, un grupo de chivos pasa sobre ellos. Oliverio se altera.

Albina sale del agua con un rictus de dolor, Oliverio-
la toma entre sus brazos cariñosamente.

Aparece la banda de música. Oliverio y su mujer se a -
brazan y al fondo un hombre lleva sobre sus espaldas un -
chivo.

Esteban separa a Albina de su pecho y se sorprende, --
pues quien está entre sus brazos es Raquel.

Raquel sale del agua vestida de novia.

Oliverio tiene en sus manos un borrego, la mirada per-
dida. Raquel lo despierta y él al ver al borrego lo suel-
ta con desprecio.

3.2

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LOS FOTOGRAMAS REPRESENTATIVOS.

Para llevar a cabo el análisis semiótico de una secuencia de la película "Subida al cielo" de Luis Buñuel hemos decidido aplicar la misma metodología que emplea Pasolini para analizar un film, con las correcciones que hace Eco y las aportaciones que nosotros realizamos.

El primer paso que dimos, consistió en observar la película por medio de un visor o moviola. En este caso observamos la película en un visor manual que se utiliza en la Filmoteca de la UNAM para revisar el material fílmico y darle mantenimiento.

Posteriormente seleccionamos la secuencia deseada, en este caso elegimos la que se considera más representativa del movimiento surrealista. Lo cual implica un doble trabajo; hacer el análisis semiótico y destacar los elementos característicos del surrealismo.

En tercer lugar aislamos, lo que Pasolini llama fotograma, nosotros aislamos catorce fotogramas para ilustrar la secuencia y de los cuales haremos el análisis semiótico. Lo llamaremos "sintagma" o "enunciado icónico".

Dado que es prácticamente imposible hablar de imágenes sin tenerlas a la vista, nos dimos a la tarea de realizar un proceso sumamente complejo para obtener las fotografías del film; las logramos gracias a un procedimiento -- llamado de internegativos, posteriormente por contacto ob

tuvimos los negativos, una vez logrados éstos se procede a revelar y ampliar las imágenes.

De esta manera fue posible contar con fotogramas aislados que permiten su observación tal como lo hiciera Pasolini. Fuimos sumamente escrupulosos en apegarnos a su método, lo cual nos llevó un tiempo bastante considerable, pues tuvimos que enfrentarnos a una serie de trámites de autorización burocrática, pues sabíamos que éste tipo de trabajo no se realiza en cualquier laboratorio. Además el film, objeto de nuestra investigación, es patrimonio de la UNAM y no puede salir de la institución.

Como se pueden dar cuenta implicamos en nuestra investigación a un número importante de personas, todas ellas altamente especializadas en su actividad.

Pensamos que Pasolini tiene un laboratorio a su servicio, nosotros tuvimos que luchar para obtenerlo.

Una vez con los fotogramas en la mano iremos al análisis.

Advertencia: Esta película ("Subida al cielo"), contiene diálogos y musicalización, sin embargo los omitimos para dedicarnos exclusivamente a analizar el código visual.

Análisis semiótico de los fotogramas representativos de la secuencia: el procedimiento es el mismo para los catorce fotogramas:

Tenemos un sintagma en el que identificaremos como par

tes componentes; enunciados icónicos que se combinan sincrónicamente entre ellos. De estos enunciados icónicos habremos cuatro tipos de lectura; literal, que consiste en apreciar los signos icónicos que aparecen en el enunciado, el enunciado como contexto los carga, ya de denotaciones-ya de connotaciones, y nos permite entonces hacer subcuentas lecturas a las cuales llamaremos; alegórica, en virtud de que el enunciado nos representa o significa otra cosa diferente; la siguiente lectura es la ética, ya que se trata de acciones humanas que tienen que ver con la moral y el deber ser de la conducta; y la cuarta lectura, la pragmática, pues el criterio que se usa para juzgar una acción se funda en sus consecuencias.

Comentario: estos signos basados en un código perceptivo podrían ser analizados como figuras visuales; /ángulos/ /relaciones de claroscuros/, /curvas/, /relaciones de figura y fondo/, etc.

Pasando del fotograma al encuadre, los personajes hacen gestos, los íconos generan los cinemorfemas a través de un movimiento sincrónico.

Ahora bien, la cinésica encuentra dificultad para encontrar los momentos discretos dentro del continuum gestual, pero la cámara tomavistas no, la cámara descompone los cinemorfemas exactamente en varias unidades discretas.

Como conclusión a lo anterior la cámara nos da figuras cinésicas carentes de significado, aislable en el ámbito-sincrónico del fotograma, combinables en signos cinésicos que a su vez generan sintagmas más amplios y adicionables hacia el infinito.

En el fluir diacrónico de los fotogramas se combinan - varias figuras cinésicas en cada uno de ellos y en el curso del encuadre varios signos combinados en sintagmas, que sin duda hacen del cinematógrafo un tipo de comunicación- más rico que la palabra. Porque en él como antes en el e-nunciado icónico los distintos significados no se suceden a lo largo del eje sintagmático, sino que aparecen a las- vez varias connotaciones.

En el comentario anterior basamos la tesis central de- este trabajo de investigación, en aquellos mensajes que - pensabamos ingenuamente encontrar realidad o ficción, ha- llamos cultura convencionalizada, que a su vez tiene tan- tas connotaciones como perceptores se encuentren ante él.



FOTOGRAMA 1

LECTURAS:

LITERAL.

Una mujer (Lilia Prado interpreta el papel de Raquel en la película) ofrece con su mano un fruto en la boca de un hombre (Esteban Marquez, interpreta el papel de Oliverio Grajales), él cierra los ojos y muerde la fruta.

Ella viste una blusa con un ligero escote en los hombros el pelo suelto, mira de perfil al hombre. El lleva en su cabeza un sombrero, viste playera de manga corta a rayas horizontales. Ambos están sentados.

ALEGORICA

La figura que nos está mostrando el fotograma nos orilla a pensar que se trata de la tentación ofrecida a través de la manzana a probar el fruto prohibido, el pecado original y la desobediencia bíblica.

ETICA

Por medio de la invitación a comer manzana intenta seducir al hombre.

PRAGMATICA.

El encarna el estereotipo del hombre de la costa, ella a la mujer de tierra caliente. El acepta la invitación a comer la fruta prohibida.

FOTOGAMA 2



FOTOGRAMA 2

LECTURAS:

LITERAL

La mujer se quita la blusa por encima de la cabeza, muestra sus hombros desnudos, sus senos y su cintura. Está sentada en el brazo del asiento del autobús, tiene puesta su falda. El hombre la observa. El autobús no tiene chofer. Se ve la carretera bordeada de árboles. El hombre lleva sobre su cabeza un sombrero.

ALEGORICA

El enunciado nos indica que la mujer se quita una prenda con frivolidad. Pensemos en un desnudo excitante. Muestra el jugo de sus generosas carnes.

ETICA

Ella sabe que el hombre es casado, que no pudo disfrutar de su noche de bodas, sin embargo lo provoca a hacer el amor.

PRAGMATICA

Ella está decidida a llevar a cabo sus intenciones-seductoras, él se resiste, pasivamente la observa.



FOTOGRAMA 3

LECTURAS:

LITERAL

Ella observa un punto no definido, su mirada es de agrado e indiferencia, sus manos se entrelazan en su rodilla, sus piernas están desnudas al igual que sus hombros. Su boca entreabierta.

El la besa en el hombro, lleva su sombrero puesto, se sostiene con las manos.

ALEGORICA

El paraíso bíblico, el Eden "Puedes comer de cualquier árbol que haya en el jardín, menos del árbol de la ciencia y el mal, porque el día que comas de él mo riras sin remedio" génesis

La serpiente replicó "de ninguna manera morirán, es que Dios sabe muy bien, que el día que coman de él se les abriran a ustedes los ojos y serán como dioses y conocerán el bien del mal".

ETICA

Ella domina la situación, ha logrado domar el instinto animal del hombre. Lo tiene dócilmente a su mer ced gracias a sus encantos.

PRAGMATICA

El se encuentra arrodillado ante la mujer que se ofrece franca. Ella tiene toda la seguridad en si misma de manejar la situación a su antojo.



FOTOGRAMA 4

LECTURAS

LITERAL

Ella lo mira a los ojos, su actitud es seria, la boca permanece cerrada, los hombros desnudos, las manos entrelazadas, las piernas desnudas. El se acerca, la cabeza descubierta, la mira a los ojos. Vegetación a su alrededor.

ALEGORICA

Adán y Eva se encuentran en el paraíso.

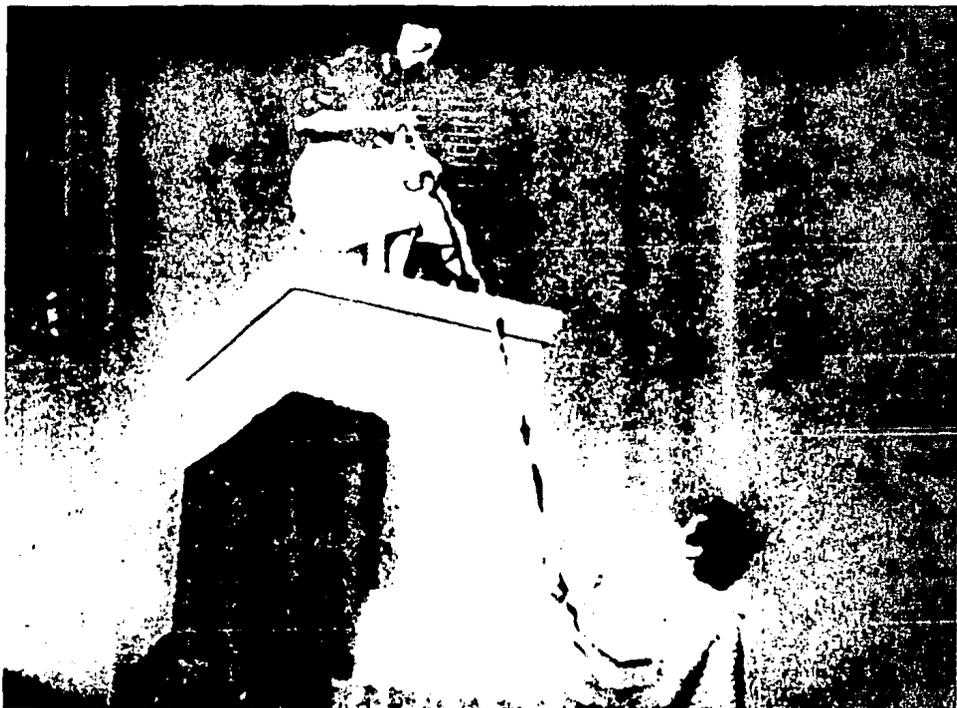
ETICA

Ella espera que el hombre sea quien tome la iniciativa, por lo tanto quien transgreda la moral o simplemente la posea.

PRAGMATICA.

Ambos esperan la decisión. Ella asume una actitud retadora, seductora, el instinto por el instinto. El lucha por reprimir sus instintos, respetando sus principios morales.

FOTOGAMA 5



FOTOGRAMA 5

LECTURAS:

LITERAL: Ella, una mujer de edad madura, pelo trensado, vestido floreado, mandil, tiene en sus manos una manzana la cual pela, la cáscara es sumamente larga, está -- sentada en lo alto de un pedestal.

El con la cáscara en las manos y en la boca, voltea-hacia arriba ve a la mujer. El fondo es el espacio.

ALEGORICA: La madre que alimenta a través del cordón umbilical a su hijo. Lo hace complacida. El pide permiso-suplicante para "nacer", ser él, tomar sus propias decisiones.

ETICA: No existe sentimiento de culpabilidad, tiene la-anuencia de su madre a quien él está ligado edípicamente. Puede transgredir su propia castidad.

PRAGMATICA

La madre que está en lo más alto a la vista de todos sonríe complacida a su hijo.

FOTOGAMA 6



ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

FOTOGRAMA 6

LITERAL

Al fondo árboles, un río, la tranquilidad del agua se ve alterada. El observa en actitud sorpresiva.

Nota: Este fotograma en su percepción carece de un enunciado icónico claro y rico, no obstante los signos icónicos - contextualizados en el enunciado y por supuesto en el fluir - sincrónico nos dice:

ALEGORICO

Es una relación estrecha con el líquido vital, también - significa muerte, ahogarse.

ETICA

Nuevamente la lectura obligaría a pensar en el fluir del film. El toma a la mujer seductora por los hombros y la arroja al río, es decir la desprecia.

PRAGMATICA

El conserva sus principios lanzando al río a la mujer -- que lo reta.

FOTOGAMA 7



FOTOGRAMA 7.

LECTURAS

LITERAL

Al fondo agua. Ella metida hasta la cintura en el río sus ropas mojadas se entallan al cuerpo, lleva un velo - en la cabeza, sonríe.

ALEGORICA

Ninfa marina con medio cuerpo de mujer y medio de pez

ETICA

Mirada llena de picardía, sonrisa irónica, posición - del cuerpo erótico y desafiante.

PRAGMATICA

Satisfacción, felicidad, cuando se ha logrado hacer - algo que se ha propuesto.

Su rostro connota satisfacción, victoria, haciendo - un pleonasma del placer y la ironía.



FOTOGRAMA 8

LECTURAS

LITERAL

Al fondo árboles, agua. Ella con el velo en la cabeza inclinada, su ropa mojada entallada al cuerpo.

ALEGORICA

Virginidad pureza. El enunciado icónico nos dice por los signos que representa una virgen.

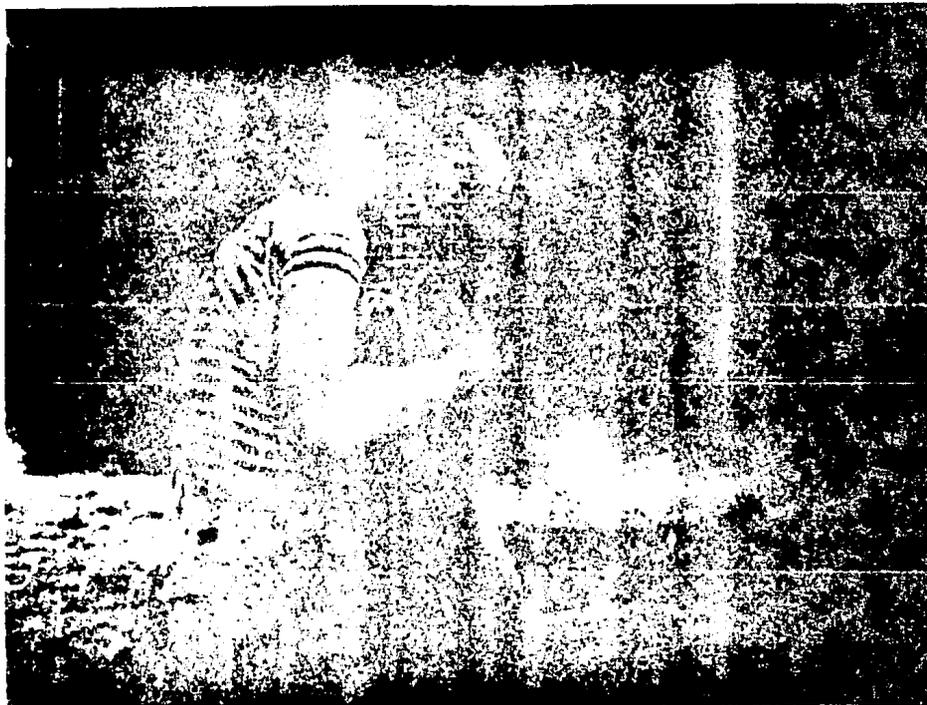
ETICA

Los signos se perfilan en su actitud de resignación y se niega a transgredir sus principios religiosos, aceptando su rol femenino.

PRAGMATICA

Amistad sumisa aceptando su devenir. Busca un camino - resignándose, apoyándose en sus principios, virginidad, - pureza, razón.

FOTOGAMA 9



FOTOGRAMA 9

LECTURAS

LITERAL

Al fondo, la rivera del río, el y ella se abrazan, ella lleva velo y tocado, él playera a rayas y pantalón.

ALEGORICA

Paz, felicidad, entrega, amor, comprensión, ternura, fusión

ETICA

Triunfa el bien sobre el mal, pues el enunciado icónico en movimiento sincrónico nos dice en el contexto -narrativo que se trata de su esposa, no de su seductora.

PRAGMATICA

La pareja se encuentra unida por el amor, se encuentran, sin que nadie se atreviese en su camino. Su ansiedad es satisfecha en la unión de sus cuerpos.

FCTOGRAMA 10



FOTOGRAMA 10

LECTURAS

LITERAL

Plano general recodo de un río, árboles, vegetación, agua, un hombre al fondo con sombrero, playera a rayas - lleva en sus hombros a un borrego; la pareja abrazada él - sonriente, feliz, tres hombres de espaldas, dos de ellos - usan sombrero. Una cuarta persona, tiene en sus manos un - instrumento musical de aliento.

ALEGORICA

Consumación de un matrimonio, el sacrificio de un a - nimal para agasajar a sus invitados, música obligada en - el festejo.

ETICA

En un plano armonioso, la felicidad en la unión jue - ga un papel clave.

PRAGMATICA

Festegan con un jolgorio la feliz relación del hom - bre y la mujer, es festejado el encuentro con música viva. En el fondo el instinto desaparece (chivo en hombros de - sujeto. Cordialidad aparente).



FOTOGRAMA 11

LECTURAS

LITERAL

Al fondo vegetación, agua, piedra él de perfil vestido con playera a rayas, tiene sus manos cerca del cuerpo de ella (manos crispadas sobre los senos). Ella con un velo - sobre la cabeza, lo mira a los ojos, mostrándole la lengua en actitud soez.

ALEGORICA

Berrinche de niña caprichosa, alejándose del sujeto.

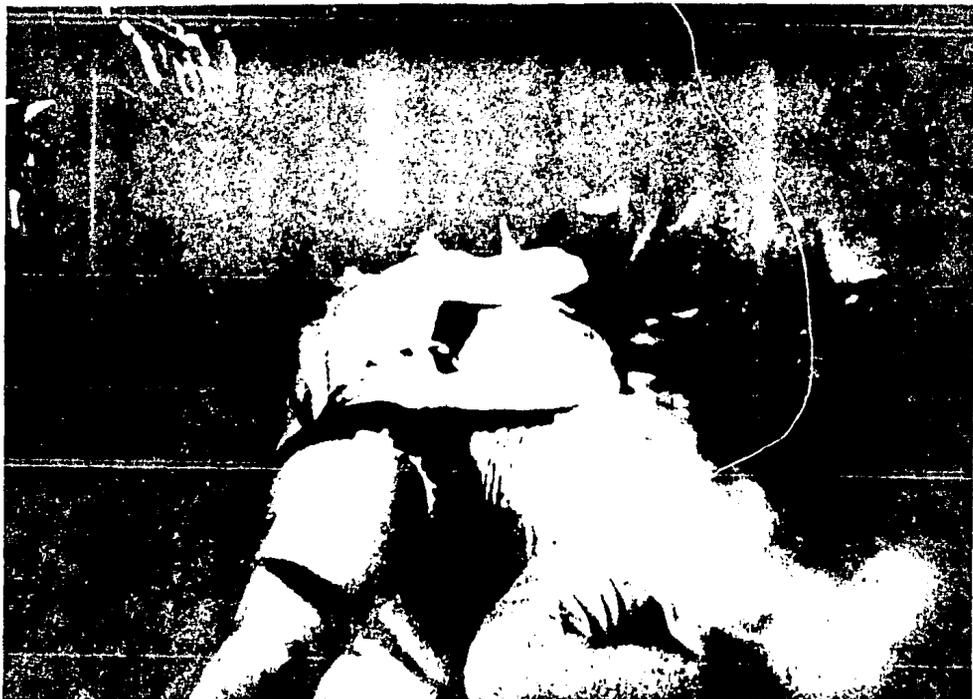
El, estático por la acción de ella, en actitud suplicante.

ETICA

Ella se burla de él, humillando su hombría. Haciendo de la moral un instinto, ironía de un principio.

PRAGMATICA

Ella adopta una postura de ironía desatando la ira en él pues lo agrade con su mueca. Alejándose de lo deseado saboreando la obscenidad de su gesto.



FOTOGRAMA 12

LECTURAS

LITERAL

Exuberante vegetación en el fondo. Ella recostada sobre él, viste traje de baño, espalda desnuda, piernas -- torneadas. Beso frenético. El, la toma por la cintura. Ella lo toma de la cabeza en actitud de entrega.

ALEGORICA

Actitud subyugante de la pareja. Seducción de ella, - entrega de él. El símbolo del macho cabrío en posición - inversa, negación del instinto.

ETICA

Consumación del pecado, ella logra seducir al hombre.

PRAGMATICA

Ella ha logrado la transgresión. El intenta conservar se casto.

FOTOGRAMA 13



FOTOGRAMA 13

LECTURAS

LITERAL

Asientos de camión. Ella en traje de baño lo observa -
desconcertado. El en playera siente como le pasa la ca -
bra encima, abre exageradamente los ojos, su rictus es -
de sorpresa.

ALEGORICA

Arrepentimiento, temor, miedo.

ETICA

Complejo de culpa. El engaño o la traición, más que -
a su compañera, a sí mismo, a sus principios.

PRAGMATICA.

Relación de pareja cortada abruptamente por un animal
En donde el terror y la satisfacción se conjugan en su -
sexo, en su semblante y su mirada.



FOTOGRAMA 14

LECTURAS

LITERAL

El, de sombrero con la mirada fija en un punto indeterminado, viste playera, tiene en sus manos un borrego. Al fondo el resto de los pasajeros que viajan en el autobús-ella se le acerca, su blusa escotada.

ALEGORICA

Despertar del ensueño, dejar de pensar en lo deseado - reafirmación de sus principios.

ETICA

El indiferente sumido en sus pensamientos hace oídos--sordos a la tentación, la provocación no va con su moral.

PRAGMATICA

En sus manos tiene el instinto dominado, a un cordero-que será sacrificado en aras de sus principios, ante la apariencia retadora dibujada en la sonrisa de ella.

COMENTARIO

Como lo señalamos en los primeros párrafos de éste capítulo. La presente secuencia corresponde a un "ensueño" dentro del film, situación que nos obliga a desta^{car} las características del surrealismo y su relación con el cine porsupuesto.

Aunque tal vez esta sea la película menos lograda por Buñuel, él diría "alimenticia", es rescatable, precisamente por esta secuencia onírica.

Tenemos entonces que el surrealismo se distingue -- por la acción del inconsciente como algo que no se -- puede frenar y se da mecánicamente. Así se da en el -- ensueño de Oliverio; la razón se hace a un lado, no -- hay explicación única y válida. Aunque todo lo que sucede en la vida justifica el sueño.

APENDICE

ENTREVISTAS: LILIA PRADO, CARMELITA GONZALEZ

Y ROBERTO COBO.

LILIA PRADO

Para nosotros entrevistar a Lilia Prado significa romper el mito creado por la industria cinematográfica como rumbera, mujer sensual, símbolo sexual y superestrella.

Durante largas sesiones frente a la pantalla Lilia Prado constituyó el tema de comentario, el suspiro, el deseo frustrado, la malsana tentación y admiración constante. Sus torneadas piernas, breve cintura, amplias caderas, redondos -- hombros, rubia cabellera, sensual nariz, y hermosos ojos explosivamente atractivos. Y su singular actuación en la película "Subida al cielo" la señalan, diría Buñuel, como el -- eje central de la cinta.

En realidad corrimos con suerte al preparar la entrevista, las cosas se facilitaron, pues Lilia Prado es una persona sumamente activa. Y afortunadamente muy accesible.

Nuestros primeros pasos para tratar de localizarla los dimos en la ANDA Asociación Nacional de Actores, donde nos dieron el número telefónico de la señora Lilia Prado, hicimos contacto con ella para que nos concediera una entrevista. Le hablabamos del proyecto dejándole muy claro que se trataba, en cierta medida, de conocer lo más cercanamente posible la personalidad de Luis Buñuel a través de la gente que trabajó y convivió a su lado. Y por supuesto el gusto de

platicar con ella y conocer su trayectoria.

- De acuerdo, pero tendrá que ser la próxima semana porque salgo del país, en estos momentos me es materialmente-imposible.

- Usted manda, únicamente díganos el día y la hora.

- El próximo martes a las tres de la tarde en las oficinas de la ANDA.

Nuestros corazones palpitaban por la emoción de hablar nada menos que con la gran estrella del cine nacional, Lilia Prado.

Hicimos los preparativos convenientes; diseñamos el cuestionario para la entrevista, obtuvimos datos en diversas fuentes, visitamos la oficina de prensa de la ANDA donde nos facilitaron el expediente de Lilia Prado, consultamos revistas y libros. Esta información nos fue de mucha utilidad, pues contabamos con antecedentes importantes sobre su origen, su vida académica, su actividad laboral, etc.

Nos presentamos el ansiosamente esperado martes a las 3 de la tarde en la ANDA. La reina de la pantalla no se hizo esperar. Llegó dignamente ataviada; vestida de color negro pantalón entallado, botas de tacón de aguja, vistosas joyas chamarra de piel e impecable arreglo en su rostro y pelo.- Nos desconcertó pues llegó muy enojada arremetiendo furiosamente contra su representante sindical y además diputado priista Ignacio López Tarzo, quien se encontraba a unos pasos de nosotros a las afueras del teatro de la asociación.

López Tarzo la escuchaba con enojo, no consideramos el momento más oportuno, sin embargo, decidimos acercarnos a ella para recordarle nuestro asunto. Nos pidió que la disculpáramos, pero tenía asamblea y no sabía si ésta se prolongaría más de lo deseado. Nos dijo que le hablaríamos al día siguiente por la mañana. Le dimos las gracias y nos marchamos del lugar.

Al día siguiente marcamos el número telefónico de Lilia Prado, nos contestó que saldría de la ciudad y lamentaba no poder recibirnos, pero en quince días más nos esperaba en su casa.

- Esta es la dirección: Minerva 384 Col. Florida casa 2 por favor hablen antes de ir.

- Muchas gracias señora y hasta entonces.

Este tiempo nos permitió revisar algún material sobre nuestra tesis y seguir trabajando en ella. Por cuestiones propias de la vida que bien valdría la pena mencionar aquí, pero no lo haremos, perdimos el día de la visita. A pesar de esta situación confiamos en nuestra suerte y con la seguridad de lo que tríamos entre manos volvimos a comunicarnos con ella unos días después. Llamamos a su casa, nos contestó su hermana.

- Lilia no se encuentra regresará por la noche, llame a las ocho.

Teníamos toda la mañana libre, era un tormento tener que esperar a que cayera la tarde para volver a llamar, pero ni hablar, había que tener paciencia.

Con la dirección en la libreta nos aventuramos a ir al domicilio de Lilia Prado.

Caminamos por la colonia Florida admirando sus lujosas residencias, abundantes áreas verdes y ostentosos autos estacionados en las calles.

Llegamos al domicilio citado, para nuestra buena suerte se encontraba una camioneta de televisa estacionada frente a la casa de Lilia Prado. Preguntamos a los colegas de que se trataba. Nos contestaron que se trataba de un testimonial sobre la entrega de las Diosas de Plata que pasaría el 31 de noviembre en el programa de Verónica Castro.

Aprovechamos el momento para penetrar hasta la intimidad de la casa de nuestra Diosa de celuloide, impecablemente -- limpia y ordenada, cocina amplia, antecomedor, comedor de 8 asientos, dos salas con finas y altas alfombras, aparatos de sonido de buena marca, considerable colección de discos, libros, una enorme cantidad de ellos, cantina de enorme luna, y por supuesto, en lugar privilegiado, el alimento al ego del artista, un cuadro con la figura de Lilia Prado en su juventud.

Permanecemos observando la videofilmación del testimonio Al terminar los camaradas, aprovechamos el momento para hacernos presentes y recordarle a Lilia Prado nuestro encuentro frustrado en la ANDA, y las múltiples llamadas telefónicas para que atendiera nuestro asunto.

Con amabilidad y sencillez despidió al personal de televisión y accedió a platicar con nosotros.

- Gracias por permitirnos entrar a su hogar y por su tiempo.

- Esta es su casa muchachos, pregunten lo que deseen.

- Si le parece bien entramos en materia.

- Adelante.

- Platíquenos cómo era el hogar donde naciera Lilia Prado.

- Se trataba de una familia muy chapada a la antigua, conservadora, de buena posición. Se tomaba chocolate por las tardes y se mantenían ciertas costumbres afrancesadas.

- Cúal es su lugar de origen.

- Soy de Zahuayo Michoacán.

- Se siente orgullosa de su tierra.

- No soy de las que defienden su terruño con coraje desmedido. En algún lugar debía haber nacido y nací allí. Alguna vez escuché una discusión entre dos paisanos. Uno le decía al otro -Zahuayo es cuna de artistas de cine. El otro le contestaba -pues Jiquilpan ha dado Presidentes de la República. Vaya comparación tan desproporcionada.

- Qué lugar ocupa entre sus hermanos y que recuerdos tiene de sus vivencias con ellos.

- Soy la hermana mayor, quizá esto hizo de mí una persona muy responsable. Me gustaba ocupar el lugar de mamá. El día que descansaba la nana y no había servicio en casa yo me sentía la patrona, la dueña y señora de la casa.

Mis padres siempre tuvieron una marcada predilección por el más grande, en este caso yo y el más pequeño de sus hijos.

- Era usted una niña traviesa o inquieta.

- No, fui una niña modelo, hacendosa, apegada a mi madre y muy respetuosa de los mayores. La gran travesura que nunca se realizó, fue más bien un sueño, una ilusión. Lo planeabamos una de mis primas y yo. Irnos como bailarinas en uno de esos circos que visitaban el pueblo, fue la gran ilusión -- que manteníamos en nuestra imaginación de niñas, creíamos - que nunca nos encontrarían nuestros padres, que viajaría - mos mucho y además bailaríamos. También con mis primitos haciamos títeres, comenzamos en la casa, después, ya con nuestros muñequitos de trapo, seguimos en el solar, hasta que - mis padres se dieron cuenta que cobramos. Nos iban a buscar para preguntar a qué hora empezaba la función.

Dicen que uno es lo que tanto soñó de niña y pienso que es totalmente cierto.

-En esta época de educación y formación, quienes influyeron en sus principios morales, éticos y religiosos.

- De mis padre, la mía era una familia muy hecha a la antigua, se rezaba el rosario a las seis de la tarde. Se daban gracias durante la comida, asistíamos a misa. Mi conducta se ha guiado siempre por el respeto, el orden y el trabajo.

- Qué significa para usted Dios.

- "Chuchito" siempre está conmigo., ha sido grande, me ha ayudado mucho. Esa imagen que me ha dado el cine está muy - lejos de mi verdadera forma de ser. A mí sólo me hace falta

el hábito, yo no fumo, no bebo. Y en este ambiente artístico es el pan de cada día. Tengo una enorme estrella soy una mujer con muchísima suerte, "Chuchito" siempre me ha cuidado.

- Qué importancia tiene el amor en su vida.

- Es vital, si uno ama la vida, a uno mismo, a quienes te rodean todo es maravilloso.

Yo me case sumamente enamorada, afortunada o desafortunadamente no funcionó. El amor no es de una sola persona debe ser necesariamente de dos.

Ahora hace poco tiempo andaba "volada", muy enamorada de un hombre por su timbre de voz, imagínese en que me estaba yo fijando. Soy sumamente exigente con mis pretendientes, me desilusionan muy fácilmente.

- Sabemos que desde muy joven empezó a trabajar. Díganos -- cómo se inició en esta bonita e interesante carrera.

- Efectivamente desde muy niña mi ambiente fue entre productores, directores, actores. Esa ha sido mi vida. Andrés-Soler y Celestino Gorostiza me decían que para mí la escuela era la práctica, estudié dos años en el INBA, ellos insistían en que la escuela ya me la había dado la práctica: -tú sigue trabajando y prepárate- me decían. Así lo he hecho hasta la fecha. Lamentablemente, por ver la televisión, he perdido el encantador vicio de la lectura por las noches todo se lo debo a Veronica Castro, que por cierto no tiene-

ninguna necesidad de hablar tan vulgar, incluso hay muchas cosas que yo francamente no le entiendo y que conste que no acabo de nacer. Regresando al tema, en una ocasión cuando hacíamos Romeo y Julieta, mis maestros me jugaron una broma durante los ensayos me aprendí todos los diálogos de todos los personajes, incluyendo el mío, "ama de Julieta" un día faltó quien interpretaba a "Escala" príncipe de Verona, yo lo interpreté, al terminar me llamaron mis maestros para decirme que había estado mal. Cuando escuché esto, mis manos se endurecieron, mis dedos estaban engarrotados, curvos, Celestino me tomó de las muñecas y les dijo a mis compañeros, "vean esto es temperamento".

Dejé la escuela y seguí trabajando. Gané un concurso entrache de baño, eso me abrió las puertas, pensándolo bien en realidad comencé muy joven en el ambiente artístico.

- Cual de sus fascetas como artista le parece más valiosa, el baile o la actuación para permanecer en la memoria colectiva de nuestro pueblo.

-Bueno, yo no me siento tan importante, a veces se me olvida que soy actriz, pero la gente en la calle o en el super me lo recuerdan, aunque le diré que no es nada fácil subir al escenario a divertir a la gente, tal vez sea eso lo que nos hace ser diferentes.

- Nuestra maestra Hortensia Moreno diría que vivimos entre semidiosos que terminan dándose cuenta que nunca serán Dioses sino unos simples mortales.

- No tanto como semidiosos pero si somos diferentes. Los ar

tistas somos puro ego demasiado vanidosos.

Yo no me siento bailarina, creo que nunca he bailado, nunca aprendí a bailar. Me considero actriz, si la gente me recuerda me gustaría que fuera por mis actuaciones.

- Usted ya era una figura importante para la industria cinematográfica mexicana cuando fue llamada a filmación para -- trabajar con Buñuel.

- Sí, la gente me decía:- sabes quien es Luis Buñuel-No. Es un director Español. Yo lo conocí quince días antes de - empezar a rodar, nunca me impresionó ni su nombre ni su figura. Danciger y quienes se encontraban a mi alrededor me decían que era un gran director, etc., no les di importancia. El venía precedido de mucha fama pero era la época en que - yo siempre andaba con la ceja arqueada y a todos los veía - por encima del hombro, les juro que no era pedantería, simplemente así era yo en esa época.

-En 1951 trabajó usted con Luis Buñuel en la película "Subida al cielo" interpretaba el papel de "Raquel", mujer sensual que seduce a "Oliverio" Esteban Marquez. Qué recuerdos conserva de aquel personaje, que hasta donde sabemos le valió un premio y sobre todo críticas nacionales y extranjeras muy favorables.

-Efectivamente fue la primera película en que trabajé -- con Luis Buñuel. Mi personaje era el de una muchachita coqueta y un poco peladita de barrio. Recuerdo muy bien el -- día que me presenté a trabajar, yo iba muy bien arreglada y maquillada, me vió y me dijo: "señorita despíntese la cara-sabe perfectamente cual es su personaje, vamos a trabajar.

- Usted se constituyó en un símbolo sexual para los jóvenes de su época, quienes además cuando reviven los recuerdos se siguen emocionando. ¿Se acepta usted como símbolo sexual?

- Claro que sí. Hace un tiempo ésta situación me preocupaba, estaba yo muy mal orientada, mal aconsejada, no terminaba de entenderlo y aceptarlo. Ahora después de tantos años lo entiendo, lo sé y lo acepto, soy un símbolo sexual.

- Como fue su relación con Buñuel fuera de cámara.

- Buñuel llegó a apreciarme más allá de la relación de trabajo me mostraba un celo paternal, sus consejos, sus palabras, sus regaños eran los de un padre. El y Jeanne su esposa querían adoptarme, sólo tuvieron dos hijos, pidieron a mis padres llevarme en adopción todo legalmente con papeles mis padres por supuesto contestaban; "ni soñarlo, nuestra hija no se va ni con usted ni con nadie". En la filmación de una película que se realizaba en un balneario, a la hora de la comida llegué al comedor en traje de baño pero cubierta con una batita que me daba hasta aquí a medio muslo, me cubría perfectamente. El me llamó y me dijo en tono severo, como un padre le hablaría a su hija: "Lilia vayase a vestir mire nada más usted da puro sexo vístase que todos la están mirando". Me quería como a una hija, me cuidaba y además en el trabajo nos entendíamos perfectamente bien.

En alguna ocasión me llamó por teléfono, quería platicar conmigo; "venga a casa Lilia quiero platicar con usted".

Ya en su casa me dijo: "me he enterado que rechaza usted muchas ofertas de trabajo ¡vamos!, pero que se ha creído usted son pocas las películas buenas, hay que trabajar en buenas, malas y regulares, no sea tonta Lilia".

Rechacé la oportunidad de trabajar en Italia, Francia, - Estados Unidos, le digo que por otro lado recibía yo malos-consejos. Dejé esperando en el aeropuerto a los agentes que pretendían contratarme con el contrato en las manos sin mi firma. Por otro lado reconozco que no quise separarme de mi madre, tenía mamitis.

- Sabemos que Luis Buñuel es un consagrado surrealista, en su juventud se distinguió por los escandalos que causaba - con sus amigos André Bretón, Salvador Dalí y otros, sabemos que luchó en la guerra civil española. Dadas estas características de la personalidad de Buñuel podríamos pensar que su conducta era extravagante, qué nos puede decir al respecto.

- Se trataba por supuesto de un genio, de un hombre muy inteligente y creativo. Interpreto ahora sus largos ratos de silencio y su mirada profunda como sinónimo de pensamiento. Siempre estaba reflexionando.

Durante las horas de trabajo gustaba de experimentar, continuamente lo hacía, era un hombre que aceptaba una sugerencia si era razonable y se le planteaba explícitamente. Escuchaba con atención, incluso daba las gracias por la sugerencia.

Por otro lado recuerdo una llamada a escena. Se trataba de un exterior estábamos en la calle, llamó a acción, en ese momento pasó un avión sobrevolando la ciudad, uno de sus asistentes grito ¡corte!. Buñuel furioso se puso de pie y dijo: ¡con un carajo hombre! quien dijo que cortaran -Fui yo señor. -Pero porqué. -Porque pasó el avión señor.- Es lo más lógico del mundo. No quiero que nadie vuelva a dar esa orden al menos que sea yo quien la de.

- La película nos da la impresión de que todos los que trabajaron en ella se divertían. Recordemos algunos actores del reparto; Carmelita Gonzalez, Esteban Marquez, Manuel Dondé, Roberto Cobo, Luis Aceves Castañeda, Paz Villegas, Pitouto y otros más. ¿Fué grato para usted trabajar en esta película?

- En lo general si trabajamos muy agusto, sólo Esteban Marquez daba ciertos dolores de cabeza, era su primera película, era muy poco profesional y se creía una superestrella.- A Buñuel le fastidiaba, decía: "lástima de figura de este muchacho".

-¿Qué le pareció el film?

- Era una historia muy interesante, divertida pero con temas muy profundos; la envidia, la muerte, la herencia, el sexo. Si la ve detenidamente no era de ninguna manera simplemente chistosa, no cada personajes tenía un sello muy propio, muy íntimo, nada era superficial en esta historia. Cada situación se manejaba a fondo.

- Usted trabajó en más de una ocasión con Luis Buñuel: "La ilusión viaja en tranvía", "Cumbres borrascosas", etc., Bu -

Buñuel dejó en usted alguna enseñanza, alguna huella importante.

- Por supuesto, yo fui una tonta por no haber firmado en exclusividad para trabajar con él.

Tenía mucho sentido común, recuerdo una escena donde al ponerme de pie se me atoró el vestido. Simplemente me detuve, saqué el vestido del clavo y seguí adelante. Cualquier otro director hubiera repetido la escena. Siempre permitió-- este tipo de eventualidades, siempre y cuando no cambiaran la estructura dramática de la historia. Este tipo de situaciones sirvieron mucho durante el resto de mi carrera pues, Buñuel me decía: "si usted camina cerca de una mesa de centro y tira el cenicero qué hace en la vida real. Simplemente lo recoge y sigue adelante verdad.

Nunca me hizo perder mi naturalidad y frescura, que quienes me rodeaban me decían que yo poseía.

Estas experiencias sirvieron a lo largo de los años bajo el mado de otros directores. En muchas oportunidades me dejaban ser, hacia modificaciones que consideraba pertinentes. Claro que con Buñuel se aprendía y se aprendía para toda la vida.

- Usted constituye una de las figuras más importantes de la época de oro del cine nacional. Ha vivido mucho tiempo en el ambiente cinematográfico. ¿Desde su punto de vista cuando entra en crisis el cine mexicano y a qué se debe?

-A partir de los temas de ficheras el cine entra en deca

dencia, se perdió totalmente la calidad de las historias, la actuación es mala, los diálogos son pésimos, todo se convirtió en mal gusto. Una total vulgaridad.

- ¿Podríamos pensar que nos encontramos en la época de oro de la televisión mexicana?

-Tal vez la telenovela sea el género más importante del medio, es una fuente de trabajo, el gran escaparate de las estrellas del momento.

-¿Tiene calidad de los actores jóvenes?

- Mire, francamente me reservo la respuesta no me gustaría decir nombres ni herir a nadie.

-Cuál es su opinión sobre esta nueva oportunidad que brinda la televisión a los actores que consagró el cine.

- En muchos de los papeles que he actuado últimamente, no aparecen mis créditos en pantalla. No me molesta en lo más mínimo, la gente me sigue llamando para ofrecerme trabajo, conocen mi imagen, mi nombre. Aún ahora me doy el lujo de no aceptar ciertas invitaciones a trabajar. Por cierto, curiosamente los papeles que rechazó se los ofrecen a Ana Bertha Lepe, ella misma me lo ha comentado. Lo mismo le sucede a David Reynoso con Mario Almada, todos los papeles que rechaza Almada de "villanote" se los ofrecen a David, yo le digo que los acepte que aproveche la circunstancia.

Así continuamos hablando en un cierto tono de informalidad aceptando la generosidad de esta dama. Lilia Prado a -- quien admiramos ahora mucho más como mujer por su belleza,--

como actriz por la cantidad de películas y telenovelas en que ha trabajado y como un ser sumamente inteligente y sensible. El mito creado por la industria cinematográfica encuentra su lugar exacto en el tiempo y en el espacio frente a nuestros ojos.

CARMELITA GONZALEZ.

En 1951 usted trabajó en la película subida al cielo dirigida por el señor Luis Buñuel, interpreta el papel de esposa de Oliverio Grajales (Esteban Marquez), Albina era su personaje. Coméntenos con qué experiencia contaba como actriz al llegar a esta filmación.

- Para mi constituía un reto, acepté el papel con mucho gusto porque sabía que en ese momento Buñuel se encontraba en la cumbre. Yo había realizado algunas películas pero estaba segura que esta era una gran oportunidad. Recuerdo la escena, una de las primeras de la cinta, en la que teníamos que viajar en una pequeña embarcación, estaba aterrada por lo picado que se encontraba el mar en ese momento, Buñuel en un alarde de paciencia y don de convencimiento logró que los técnicos colaboraran las veces que fuese necesario para hacer las tomas, convenció a los demás actores, pienso que yo era la más asustada. Platicó conmigo, me dió seguridad, me habló con calma, después de un buen rato acepté trabajar en las condiciones que él me pedía, sabía que había tiburones cerca, era lo que realmente me preocupaba, que se volteara la lancha, pero a pesar del mar violento hicimos la escena.

Corresponde al viaje que hacen los recién casados a la isla.

Yo sufro de claustrofobia. Hace poco trabajé en una película en la que debía estar encerrada en la cajuela de un automóvil. Soy una profesional, no podía negarme la acción iba con el personaje, pero pensaba en la desesperación que tendría sólo de saber que estaría allí dentro. Afortunadamente uno de los asistentes de producción se acercó para decirme que él también sufría claustrofobia, que sabía lo que yo estaba sintiendo en ese momento, me dijo que él se encargaría de que todo saliera bien, que él llevaría las llaves del coche, me dió confianza y sin mayor problemas hicimos la escena.

- Recordará la parte de la película donde el señor Esteban-Marquez la arrojara al río, cómo tomaba usted ese tipo de indicaciones.

- No cabe duda, el señor Buñuel sabía lo que hacía, muchos no sabíamos de momento sus pretenciones. Yo era sumamente inocente, el que me arrojaran al agua no significaba nada para mí, me parecía una llamada a acción más, mire mi inocencia. Buñuel sabía lo que traía entre manos con lo de la ropa mojada, yo jamás me hubiese imaginado que eso significaba un acto de erotismo, pues al pegarse la ropa al cuerpo resalta más la figura dando sexualidad. Para mí la acción no entrañaba ningún símbolo. Con el paso de los años lo he comprendido, por eso repito, creo que sólo Buñuel sabía lo

que buscaba.

- Como fue su relación fuera de cámara.
- El era un hombre trabajador, iba a lo que iba, muy amable y sumamente cortés. Durante la comida acostumbraba a tomar un poco de ginebra, al parecer sólo era costumbre, no era bebedor, su gentileza no era sólo con los actores se dirigía amablemente a todo el equipo. Era un tipo muy explícito, de ahí se explica su éxito en la producción de sus films.
- Qué recuerdos guarda de la película vista íntegramente.
- Realmente la he visto en pocas ocasiones, me pareció una historia poco común en la que trabajamos todos en armonía.

En realidad esta conversación fue sumamente breve, pues la tienda y el restaurante de la ANDA estaban a punto de inaugurarse, Carmelita González no disponía de más tiempo, así que se disculpó dejando las puertas abiertas para recurrir a ella en caso de considerarlo necesario.

Pensamos que eran suficientes las impresiones que cambiamos con Carmelita González, no creíamos necesario buscarla una vez más. Lo que nos pareció maravilloso fue haber platicado en una mesa tomando café y fumando un cigarrillo con la imagen que durante horas habíamos visto en la pantalla y en el visor. Lo entendemos como algo simplemente mágico.

ROBERTO COBO

Casi al mismo tiempo que localizamos a Lilia Prado por primera ocasión, tuvimos la fortuna de contactar a Roberto Cobo. A estas alturas en la ANDA había varias personas enteradas de que realizábamos una serie de entrevistas para conocer sobre la vida y obra de Buñuel, llegó a los oídos de una de las telefonistas, Doña Luisa Cervantes, quien nos consiguió el teléfono y la dirección de Roberto Cobo.

Nos habíamos propuesto entrevistar a aquellos que estuvieran vivos y hubieran trabajado en "Subida al cielo". Sin embargo, determinamos solamente entrevistar a Cobo. En una consulta realizada a la biblioteca de la Cineteca Nacional encontramos un libro escrito por Max Aub amigo íntimo de Buñuel quien hace decenas de entrevistas a personalidades sumamente importantes que convivieron con él. No consideramos necesario seguir el mismo camino. Este trabajo le llevó años de su vida y Max Aub nunca pudo publicarlo, las entrevistas vieron luz hasta después de la muerte del autor.

Por lo tanto decidimos terminar nuestra serie de entrevistas con Roberto Cobo. Frenamos nuestro ímpetu de entrevistadores pues nos desviaba de nuestro objetivo inicial.

En 1951 trabajó usted en la película "Subida al cielo", dirigida por Luis Buñuel. Interpreta el papel de uno de los tres hermanos, el envidioso Juan. Buñuel afirma en "Prohibido asomarse al interior" haber elegido el reparto a es -

cepción de Lilia Prado y Esteban Marquez. Cuál fue su impresión al saber que sería contratado nuevamente para trabajar bajo las ordenes de Buñuel.

-La primera vez lo desafié. En las pruebas para la elección de actores para la película "Los olvidados" me dí cuenta que los demás muchachos no le gustaban a Buñuel. En mi oportunidad, memoricé los parlamentos. Sin exagerar, sin arquear la ceja, sin alterar el tono de la voz repetí con toda seriedad la frase; "Eso que me hiciste no te lo perdono!" Seria, friamente. Buñuel me preguntó: -puedes hacerlo mejor -Porsupuesto le contesté. En la misma postura me hizo que lo repitiera siete veces. El trabajo era mio.

- En "Subida al cielo" su papel consistía en aparentar cariño por la madre moribunda (Paz Villegas) y celos por el sobrinito huérfano. Cómo hizo Roberto Cobo para asimilar ese personaje que en pantalla se muestra tan logrado.

- Buñuel era muy explícito, en pocas palabras te pedía lo que debías hacer. Era uno de esos directores que siempre quisieras que estuviera junto a tí.

En una ocasión me presenté a hacer una prueba para una película. El director me pedía poner más intensidad en el personaje. De tanta presión yo me puse muy rígido. Después me pedía que no pusiera tanta intensidad. Le contesté que en que quedabamos entonces, y obviamente perdí el empleo. Con Buñuel era diferente él sabía pedirte el papel.

- Hay una escena donde los hermanos codiciosos hacen firmar un testamento ilegítimo a us madre moribunda. Qué pensaba -

Roberto Cobo de esa frialdad frente a la muerte y qué piensa ahora de la crueldad de infrentarla así.

- No le temo a la muerte, a los veintitres años sufrí una enfermedad que me tuvo al borde de la muerte.

Soy un hombre que volvió a nacer en 1985. El terremoto derrumbó el edificio Nuevo León donde yo vivía, ahora tengo una pierna más corta que la otra, una placa de platino en la cadera. Te podría decir que tengo cuatro años de edad.

En 1950 aquella escena era sólo una actuación, un papel que debía interpretar, no significaba nada extraordinario.- Era una muerte actuada. Ahora te repito, no le temo a la muerte.

- Sabemos que el rodaje de esta película fue un tanto accidentado, hubo problemas financieros, se adelantó un poco el final de la película. En estos ires y venires sospechamos que había convivencia fuera de cámara entre el personal.

¿Cómo fué su relación con Buñuel?

- No intimaba con los actores, él iba a lo suyo. Creo que nunca me llamó por mi nombre, cuando llamaba a escena preguntaba por el personaje. Terminaba el trabajo de ese día, lo recuerdo una relación estrecha con Silvia Pinal, esto se debía a que ambos eran parte de una empresa.

-¿Buñuel era extravagante?

- En aquella época él se dedicaba a lo suyo. Te voy a platicar lo que sucedió muchos años después en Madrid en el hotel Plaza.

Lo encontré parado frente a la puerta, estaba reconociendo su país después de muchos años de ausencia. Me acerque a él, lo saludé. No me reconoció, yo insistía: "soy yo, Roberto Cobo". No reaccionaba "soy yo su jaibo."

En otra ocasión para la presentación de la película "Lugar sin límites", llegamos al cine, dejé instalada cómodamente a mi tía "Chofi" y le dije que iba a saludar a unas personas. Buñuel venía hacia mí, me saludó y me dijo "Muy--buen bailarín", me desconcertó por completo. No se si dijo esto para hacerme pensar que como actor era buen bailarín.

Y así, dimos por concluída la entrevista con Roberto Cobo. No sin antes darle las gracias y despedirnos. El muy amablemente nos dijo que podíamos contar con su colaboración incondicionalmente.

C O N C L U S I O N E S

Plantearse un análisis semiótico resulta ser todo un reto, nos encontramos con que la semiótica es una ciencia en la que han contribuido muchos teóricos. Cada uno de ellos ha logrado recorrer un camino de pensamiento válido para si mismo y para los demás estudiosos. Existen varias escuelas y por lo tanto, varias tendencias en torno a esta ciencia. Durante el proceso de investigación que llevamos a cabo pudimos darnos cuenta -- que cada estudioso utiliza sus propias herramientas de análisis, incluso su propia terminología, lo cual, al parecer es válido, en realidad elegimos a Umberto Eco por considerarlo -- de buen gusto y no recurrir a retomar categorías de análisis de todos a quienes consultamos; Cornejo Murga, Román Gubern, Yuri Lotman, Cristian Metz, Pasolini, no queremos ni imaginar la confusión que hubieramos planteado.

Repetimos, cada uno de ellos tiene su propia visión sobre la Semiótica y sus aplicaciones, pero también, justo es decir lo, tienen muchas coincidencias. Categorías que complementan -- las diferentes versiones. Eco es toda una autoridad, pues cita a casi todos los semióticos, por eso finalmente fue nuestro -- ángel guardian. Además nosotros también tenemos algo que decir, pues sabemos que se llevó a cabo un Congreso Internacional sobre Semiótica este año en la Ciudad de México, donde concluyeron que la semiótica como ciencia se está argumentando, consolidando, sus conceptos son válidos en los estudios realizados, hasta el momento.

Por lo tanto consideramos que lo que hemos leído, los comentarios de nuestro asesor Salvador Mendiola Mejía y nuestro escrupuloso apego al método de análisis que nos aconseja Umberto Eco hacen de nuestra Tesis en futuros trabajos - de investigación y modestas aportaciones a la Semiótica.

C O N C L U S I O N E S

El cine como medio de comunicación ha sido la pasión de nuestras vidas., desde muy niños nos divertíamos viendo ci ne, todo tipo de géneros. Con el paso de los años ese gusto va más allá del placer de ver cine como distracción, diver sión o cultura. Se convierte en un objeto de estudio para unos estudiantes universitarios que aman el cine. Sabemos que el cine como medio de comunicación de masas es uno de los consentidos por el gran público, que a lo largo de la historia del siglo XX ha servido a la Ciencia, de hecho -- surge como curiosidad científica, fue prolongación de gen te de teatro, sirvió como medio de propaganda bélica de -- los países imperialistas, es una g ran industria nacional, da a conocer la cultura de los pueblos, sirve de instrumen to de liberación, es arma de denuncia, vehículo para la po sía, educador respetable, manipulador de las masas, objeto de transculturización, mancuerna diabólica de la T.V. co - mercial, etc., Estaríamos de acuerdo con André Bretón en - considerar al cine como "el único misterio absolutamente - moderno".

En todo el mundo se ve cine, y el temor que teníamos de su extinción parece cada día menos posible. Tenemos fe en que el cine siga existiendo para bien de la humanidad.

C O N C L U S I O N E S

Tratar de concluir en lo que representa Luis Buñuel para el cine mexicano, nos lleva a replantear nuevamente muchas - interrogantes, y prácticamente a escribir un ensayo sobre - el tema, pero nos limitaremos a exponer consideraciones ex- clusivas de este trabajo de Tesis. Antes de la llegada de - Buñuel a México, en nuestro país ya existía una importante- industria firmemente competitiva en el concierto de América Latina. Reflejo de la Industria Norteamericana, tiene su -- propio brillo. Buñuel llega a México en la llamada "Epoca - de Oro del Cine Mexicano".

En la época de los grandes ídolos, los consagrados, se u bica rápidamente entre los más grandes directores de cine y dirige a los más grandes actores del Cine Mexicano.

A pesar de todo entra con el pie derecho e inmediatamen- te gana un lugar que da renombre no sólo al Cine Nacional - sino al Cine Mexicano en el extranjero y al cine como mani- festación Universal, Buñuel regresa a los primeros planos in ternacionales, lugar que con el paso del tiempo pisaría --- constantemente. Ahora, es un hombre, su nombre permanecerá- grabado en la Historia del Cine Mexicano. Hubiéramos querido hacer cómplice de nuestras ideas a algún especialista en el tema, sin embargo nos quedamos con nuestra propia opinión - sobre Buñuel, se trata de un español que viene a México a hacer cine como un hombre universal, que no encuentra ningún - obstáculo material ni ético para proyectar su espíritu.

Hace escuela y se forman discípulos bajo su sombra. No hay escuela, maestro o simple aficionado al cine que no hablé de las películas de Buñuel.

Buñuel irá más allá del tiempo y del espacio.

BIBLIOGRAFIA

- ARANDA, Francisco, Buñuel biografía crítica, México, Lemus, 1975.
- AYALA, blanco J., La aventura del cine mexicano, México, Posada, 1984.
- AUZIAS, Jean, El estructuralismo, Madrid, Alianza, 1970.
- BUÑUEL, Luis, Mi último suspiro, Paris, Laffont, 1982.
- CORNEJO, Murga L., Cuadernos de semiótica, México, ENEP Aragón UNAM, 1982.
- DURROZOI, Lecherbonnier, El surrealismo, Madrid, Guadarrama, 1974.
- ECO, Umberto, La estructura ausente, México, Lumen 1965.
- ECO, Umberto, Apocalípticos e integrados, Barcelona, 1978.
- GARCIA, Riera E., Historia del cine mexicano, México, SEP- Siglo XXI, 1978.
- GARCIA, Riera E., Historia documental del cine mexicano, México, Era, 1979.
- GUBERN, Roman, Comunicación y cultura de masas, México, Punto y línea, 1978.
- LAGUNA, López C. Notas de literatura contemporánea, México, CECSA, 1980.
- LOTMAN Yuri M, Estética y semiótica del cine, Madrid, Gustavo Gilli, 1982.

METZ, Cristian, Psicoanálisis y cine, España, Gustavo, Gilli, 1985.

PRIETO, Castillo D. Discurso autoritario y comunicación alternativa, México, Premia, 1979.

SALVAT, Manuel, Movimientos literarios de vanguardia, España, Salvat, 1979.

SANCHEZ Francisco, Todo Buñuel, Fimoteca UNAM, México, 1976.

SEMPERA, Pedro, Semilogía del infortunio, Madrid, Felmar, 1976.

TOUSSAINT, Florence, Crítica de la información de masas, México, Trillas, 1981.

GUIRAUD, Pierre, La semiología, México, siglo XXI, 1979.

PAOLI, J. Antonio, Comunicación e información, México, Trillas, 1983.

SANCHEZ, H. Guillermina, Dávalos V, Análisis hermenéutico de la figura femenina en el film "Viridiana" de Luis Buñuel ENEP ARAGON UNAM, 1984.

REVISTAS

CAHIERS DU CINEMA, no. 20 revue du cinema et do tele-
cinema-fevriere, 1953.

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES, Mirando hacia atrás sin
ira, México, Centro de información cinematográfica,
UNAM, 1975.

DEVENIR, año 1 no. 1 enero-febrero, México, Egresados
de Aragón A.C. ENEP. ARAGON UNAM, 1989.

FILMOTECA UNAM, 83 Buñuel 83, México, 1983.

FILMOTECA UNAM, El cine como instrumento de poesía,
México, 1958.

FILMOTECA UNAM, Luis Buñuel el hombre, México, 1982.

FILMOTECA UNAM, Semiótica del cine y problemas de la es-
tética, de Yuri Lotman, México, Centro de información
cinematográfica, 1984.

LA OBRA LITERARIA DE LUIS BUÑUEL, Apuntes, Salvador --
Mendiola, 1981.