

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales

**Orientación:
Comunicación**

Tesis

***Perspectivas teóricas bajtinianas en el análisis
del discurso cinematográfico.
Seis filmes de Luis Buñuel***

**que presenta para obtener el grado de
Doctora en Ciencias Políticas y Sociales**

Isabel Lincoln Strange Reséndiz

Comité tutorial:

**Dr. Francisco Peredo Castro
Dra. Tatiana Bubnova Gulaya
Dr. Jorge Alcázar Bravo**

Lectores:

**Dra. Maricruz Castro Ricalde
Dr. Vicente Castellanos Cerda**

México, D.F., Febrero, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.



***A Arturo, "Rival del sol. Porvenir
de mis huesos y de mi amor".***

A ti, que sonríes dentro.

A mi familia, por su amor.

A Edgar.

***Agradezco a la Filmoteca de la
UNAM, a su Directora Guadalupe
Ferrer Andrade y al Subdirector
Francisco Ohem Ochoa, por su
apoyo con los fotogramas.
Especialmente a Ángel Martínez,
quien hizo el trabajo de
laboratorio.***

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I.	
Los estudios del lenguaje y semiótica cinematográfica	10
1.1. Los formalistas rusos y el cine	11
1.2. Teorías sobre el lenguaje cinematográfico	17
1.3. La semiología del cine de Christian Metz	20
1.3.1. La semiología del cine a partir de Umberto Eco.....	23
1.4. Las propuestas de Metz en “tela de juicio”	27
1.5. Iuri Lotman: texto, cultura y lenguaje cinematográfico	29
CAPÍTULO II.	
Cine, Lenguaje e ideología.	
2.1. La pertinencia del pensamiento de M. Bajtín en el estudio del cine	36
2.2. El concepto del texto según M. Bajtín y I. Lotman	41
2.3. La obra de arte en <i>El marxismo y la filosofía del lenguaje</i> . El pensamiento bajtiniano sobre el lenguaje y sus posibles conexiones con el cine	43
2.3.1. La ideología y la palabra en la obra artística.....	44
2.3.2. El creador y el receptor en la obra de arte. La psique individual y el pensamiento social	53
2.4. Algo más sobre el significado de la ideología a partir de Terry Eagleton y Louis Althusser	60
2.5. El análisis del filme a través de dos perspectivas de estudio: Raymond Bellour y Robert Stam	66
Capítulo III	
El autor y su contexto en la configuración de la obra	
3.1. El cine de autor	73
3.1.1. El autor, la obra y el oyente	76
3.2. Buñuel: la vida del autor	79
3.2.1. La “Edad Media”	81
3.2.2. <i>Los olvidados</i> y el escándalo	85
3.2.3. <i>Susana</i> , “una caricatura”	88
3.2.4. <i>Él</i> : retrato de un paranoico	89
3.2.5. De <i>La ilusión viaja en tranvía</i> a <i>Ensayo de un crimen</i>	92
3.2.6. <i>Viridiana</i>	94
3.2.7. El final del camino	96
3.3. Breve contexto histórico de los cuarenta y cincuenta	98
3.3.1. El cine mexicano en los años cuarenta y cincuenta	104
3.3.2. La mirada de Buñuel en el cine del alemanismo	110
3.4. <i>Los olvidados</i> y el cine extranjero: un diálogo con el neorealismo italiano	118
3.4.1. <i>Los olvidados</i> y la literatura: la respuesta del autor a o tras formas de arte	124

Capítulo IV

Los olvidados y Susana: el signo ideológico y sus diversas orientaciones

- 4.1. *Los olvidados*: una contradicción 127
 - 4.1.2. El signo ideológico en *Los olvidados* 131
- 4.2. *Susana* y su intercambio dialógico 142
 - 4.2.1. El signo ideológico en *Susana* 146

CAPÍTULO V

El personaje en la obra. *Él*, *Ensayo de un crimen* y *La ilusión viaja en tranvía*

- 5.1. La construcción del personaje en el acto de creación estética 154
 - 5.1.1. La construcción del personaje en *Él* 160
- 5.2. La confesión del héroe y la polémica oculta 168
 - 5.2.1. La confesión como rendimiento de cuentas y la polémica oculta en *Ensayo de un crimen* 172
- 5.3. El personaje y el espectador en el carnaval 179
 - 5.3.1. El carnaval en *La ilusión viaja en tranvía* 184

CAPÍTULO VI

***Viridiana*. Del carnaval al acto ético**

- 6.1. El acto ético y el acto cognoscitivo 197
 - 6.1.1. La empatía y el objeto estético 201
 - 6.1.3. El autor en la configuración de la obra: del acto ético al acto estético 205
 - 6.1.4. El carnaval en *Viridiana*: el objeto estético a través del acto ético 207

CONCLUSIONES 222

Anexo 1.

Filmografía de Luis Buñuel como director 231

Anexo 2.

Breve ficha fílmica de las películas de Luis Buñuel que conformaron el objeto de estudio..... 233

BIBLIOGRAFÍA 237

INTRODUCCIÓN

La presente tesis, *Perspectivas teóricas bajtinianas en el análisis del discurso cinematográfico. Seis filmes de Luis Buñuel*, surgió a partir de la necesidad de incorporar las teorías del filósofo ruso Mijaíl Mijailovich Bajtín al estudio del cine, debido a que las teorías existentes hasta el momento no satisfacían nuestras inquietudes con relación al análisis del filme relacionadas con el vínculo entre el autor, el personaje y el espectador.

La problemática de estudio que ha llamado la atención de los investigadores sobre el cine es diversa. Como lo veremos en el primer capítulo de la tesis, “Los estudios del lenguaje y la semiótica cinematográfica”, los trabajos que existen hasta al momento se relacionan con dos disciplinas esenciales: la teoría literaria y la semiótica. Las investigaciones contemplan vertientes diversas, desde aquellas que se proponen hacer un análisis minucioso de la película y que desarrollan en el intento conclusiones sobre las teorías existentes y, las que simplemente buscan observar qué es lo que relata una determinada cinta, la importancia del guión en el éxito del filme, en fin. Los investigadores de esta forma de arte han buscado aproximarse a sus estructuras a través de teorías nacidas de otras disciplinas, como la literatura.

Los ensayos de Mijaíl M. Bajtín (1895-1975) han tenido poco eco en los textos que se relacionan con la teoría del cine. El filósofo ruso no centró sus estudios en esta forma de arte, sino en la literatura; sin embargo, los investigadores recuerdan su contribución a la intertextualidad de Julia Kristeva, y de ahí al cine, como sucede en el libro de Toby Miller y Robert Stam, *Film and theory. An anthology* (2000), en donde se menciona cómo un texto guarda relación con otros textos. Asimismo, en otra de sus investigaciones, *A companion to film theory* (1999), estos autores apuntan

brevemente el posible aporte de las propuestas bajtinianas a través de varios conceptos desarrollados por el filósofo, como el dialogismo o la heteroglosia, pero no se aborda detenidamente la contribución de su pensamiento al estudio del discurso cinematográfico.

Como se apunta en el cuerpo de la tesis, los trabajos revisados para conocer un estado del conocimiento sobre nuestro tema de estudio, no abordan –si bien lo mencionan brevemente–, los posibles aportes de la teorías bajtinianas para la construcción de un modelo teórico-metodológico para el estudio del cine. Es así que el problema de la presente investigación consiste en estudiar de qué manera la teoría estética bajtiniana puede servir para crear un modelo teórico y metodológico que pueda aplicarse al análisis del discurso cinematográfico, específicamente en nuestros objetos de estudio, que son seis filmes de Luis Buñuel: *Los olvidados* (1950), *Susana (Carne y demonio)* (1950), *Él* (1952), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955) y *Viridiana* (1961).

Bajtín desarrolló su pensamiento en un contexto histórico controvertido, la Revolución de Octubre en Rusia (1917). Actualmente, sus trabajos siguen suscitando polémica en el ámbito internacional: “Cualquiera que trabaje dentro de una cultura se encontrará con múltiples movimientos críticos – estructuralismo, postestructuralismo, feminismo– y el bajtinismo será transformado por ellos, aunque navegue contracorriente” (Zavala; 2006: X); con cada nueva publicación de su trabajo se han aclarado dudas y se disipan muchos “enigmas” con respecto a la totalidad de su obra.

El filósofo crea expectativa en los investigadores de la filosofía y la literatura. En el caso específico del estudio del cine, la expectativa es mayor puesto que no existen investigaciones profundas que nos lleven a comprender cómo sus propuestas pueden ayudarnos a resolver dudas o completar nuestros análisis sobre una obra fílmica: “Si Freud inventó una nueva forma

de discurso, por otros caminos Bajtín nos abrió otros; y ninguno de los dos se ha agotado” (Zavala: X). Como veremos en nuestra tesis, la teoría bajtiniana abre el panorama sobre aspectos fundamentales de la obra artística, que involucran diversos elementos de la misma, como el personaje, el espacio, la temporalidad. Además, se preocupó por acercarse a las particularidades del lenguaje en la obra, “es un filósofo de la estética y un filósofo del lenguaje que radicaliza los conceptos de interpretación, de perspectiva, de evaluación [...] la crítica y la teoría pueden precisar más eficazmente su objeto [...]” (Zavala: X, XI). En esta tesis, su teoría permite, justamente, precisar el objeto de estudio para su análisis e interpretación.

Pero, ¿por qué acercarse a la obra fílmica de Luis Buñuel (1900-1983) como director y no a otro realizador en el panorama de los que han sido considerados como los maestros del cine, a partir de la perspectiva bajtiniana? Las razones son varias. Primeramente, establecer que el director cumple con los requisitos necesarios para desarrollar la presente investigación desde el punto de vista teórico y metodológico. Esto significa que, según lo he establecido en la hipótesis de trabajo, en el cine, pero básicamente en las cintas de Luis Buñuel, están presentes diversas categorías bajtinianas. Como ejemplo, tanto el carnaval como la risa, que provienen de la tradición cultural cómica popular, pueden observarse en *La ilusión viaja en tranvía* y en *Viridiana*, como se establece en los Capítulos V y VI, titulados “El personaje en la obra: *Él*, *La ilusión viaja en tranvía* y *Ensayo de un crimen*” y “*Viridiana*: del carnaval al acto ético”. Asimismo, su pensamiento con relación a la configuración del personaje en la obra, permite deslindar al héroe con respecto al autor dentro de la estructura narrativa y observarlo como sujeto independiente que se desenvuelve en su propio espacio, como sucede en *Él* (1952) y *Ensayo de un crimen* (1955).

A partir de lo mencionado, es importante que anotemos la pregunta principal de esta investigación: ¿De qué manera es posible crear un método de análisis para las seis cintas de Luis Buñuel emanado de las teorías bajtinianas? Si bien la selección de los filmes parece un tanto al azar, su justificación se encuentra estrechamente relacionada con la teoría. Existen elementos en las películas que merecían un estudio que fuera más allá de lo que la crítica había dicho hasta el momento y los textos de Bajtín nos permitieron arrojar luz sobre esta cuestión. *Los olvidados* y *Susana* representaron un problema de estudio particular que, metodológicamente, fue abordado de maneras distintas debido a las características particulares de cada filme, pero fueron analizados a la luz del “signo ideológico” bajtiniano. La razón para tomar como sustento de análisis esta categoría radica en que deseábamos exponer que ambos establecen un diálogo con el espectador y con la cinematografía de su contexto.

Lo anterior no significa que estos elementos no puedan encontrarse en otros filmes de Buñuel o de otros realizadores. Sin embargo, como lo anota Bajtín, el receptor y el investigador se aproximan al objeto estético a partir de una relación de empatía que nunca debe rebasar los límites de la objetividad.

Por otro lado, la presente investigación nos permite comprender que las relaciones dialógicas no pueden separarse del dominio de la palabra, puesto que ésta es dialógica por naturaleza. Asimismo, en todo enunciado se percibe a su autor (una obra es un enunciado) debido a que en él escuchamos una voluntad creadora, una posición frente a la que podemos reaccionar dialógicamente. Las relaciones dialógicas son posibles de diversas formas, como puede observarse en los últimos cuatro capítulos de la tesis. Los filmes de Buñuel dialogan con el espectador de su contexto, con otras obras y también renuevan el diálogo en otros momentos históricos.

Como lo veremos en la investigación, para que surjan relaciones dialógicas es necesario la existencia de relaciones lógicas y temático-

sintácticas, pero el dialogismo no se reduce a éstas, sino que posee una especificidad propia. En este sentido, como lo señala nuestro autor, las relaciones lógicas y temático-sintácticas, para ser dialógicas deben formar parte de otra esfera del ser y convertirse en discurso y enunciado; asimismo, dar lugar a la existencia de un nuevo emisor, cuyo enunciado se exprese como la perspectiva de un nuevo autor.

Existen un grupo de fenómenos artísticos discursivos que pueden estar fuera del objeto de la lingüística, que pertenecen a la translingüística, como las estilizaciones, la parodia, el relato oral y el diálogo (consistente en réplicas); estos aspectos podemos encontrarlos en el cine y, específicamente, en los filmes que conforman nuestro objeto de estudio.

En las películas de Luis Buñuel existe una palabra con doble orientación: la directa, que es lo que nos dice la acción de una escena, y una segunda palabra que implica la intervención de algo que va más allá. Sólo como ejemplo, en la escena de la cena de los mendigos en *Viridiana*, el retrato que toma Enedina a los personajes introduce la palabra ajena, remite a un discurso ajeno que da lugar al surgimiento de varias voces sociales. Pensemos en qué significa tomar un retrato y cuál es la máquina que ocupará Enedina para ello; además, la posición de los personajes en la toma nos remite a *La última cena* de Leonardo Da Vinci. En la cinta intervienen varios discursos, como el religioso, el social, el moral y el ético.

Luis Buñuel dialoga con una voz que, en casi todas sus cintas, se remite a dos temas principales: la religión y la diferencia de clases. Este discurso, esta voz, está presente de manera constante y es un reflejo de la realidad del creador; en *Los olvidados* se trata una voz socialmente determinada: la pobreza en el México de los años cuarenta y principio de los cincuenta. Existe la posibilidad de que algunos conocedores de la obra de Buñuel sospechen de la existencia de una voz monológica en sus películas, pero debemos recordar

que no todo está dado por el autor, como se explica en la primera parte del Capítulo III, donde se establece que un “filme de autor” no tiene, forzosamente, un contenido cerrado o monológico. Al contrario, en las cintas de Buñuel existe tanto estilización como parodia, aunque en ocasiones los espectadores no pertenezcan al contexto con el que la obra estableció su primer diálogo; la estilización persiste debido a la contradicción que observamos y que nos provocan dichos filmes. Bajtín apunta que la correlación de voces en el discurso puede cambiar bruscamente y que una palabra unidireccional puede convertirse en palabra de orientación múltiple. El discurso de *Susana* cambia y se dialogiza según el contexto del espectador que se aproxime a ella.

Buñuel es un creador que permite la independencia de sus personajes, y aunque ciertos finales nos parezcan cerrados, la totalidad de la obra permanece abierta. En *Él*, Francisco Galván termina en un encierro religioso tras haber perdido la cordura en lo que pareciera un ataque de celos, locura o ansiedad. Pensemos en la última secuencia, en la que Francisco comenta al cura del convento, con relación al supuesto engaño de Gloria, su esposa: “Ya ve padre, como no estaba yo tan loco como decían”, haciéndonos pensar que, probablemente, ésta sí tenía un amorío con su mejor amigo Raúl; Francisco de espaldas sale en un plano general, caminando en zigzag; esta toma nos introduce la duda: tal vez sí estaba loco. La incertidumbre persiste gracias a este final abierto.

Los personajes en los filmes de Luis Buñuel condensan la realidad y la interpelan. En *Los olvidados*, la obra exige una respuesta a la sociedad de manera constante; los personajes (Pedro, su madre, el Jaibo, el ciego) tienen una voz social distinta, aunque participen de la misma pobreza. Podemos encontrar una voz ajena que interviene constantemente y se diferencia: la institución, la autoridad, las normas sociales, la oposición entre el bien, el mal y la justicia. En este filme podemos observar la construcción del otro.

Como vemos, crear un marco teórico sobre las posibilidades del pensamiento de M. M. Bajtín en el análisis del discurso cinematográfico para el estudio de las cintas de Buñuel, no fue una tarea sencilla. Afortunadamente, su pensamiento no se restringe al campo de la literatura, sino que puede acercarse a otras formas de arte; la estética bajtiniana es un aporte fundamental a la cultura universal. Ensayos como “Autor y personaje en la actividad estética” permiten comprender cómo el autor y el personaje conforman la totalidad estética de la obra. Bajtín explica que cada momento de la obra se nos presenta como una reacción del autor, éste crea cada uno de los detalles que conforman al personaje. En la obra artística, el autor se acerca a ciertas manifestaciones aisladas o separadas de su personaje que, aunadas, lo conforman como una totalidad, pero que no cierran su sentido.

No existen fórmulas generales de la actitud estética del autor hacia el personaje, según Bajtín. En el acto de creación estética, el autor debe encontrar un punto de apoyo fuera de él mismo para la construcción de la unidad que representa el personaje; acercarse a éste de la misma forma en la que se relaciona con otras personas, como puede leerse en los Capítulos V y VI de esta tesis.

Por otro lado, el texto de Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, fue fundamental para estudiar el discurso de *La ilusión viaja en tranvía* y *Viridiana*, en la medida en que las tomas contenidas en la pastorela de la primera película y la cena de los mendigos en la segunda están cargadas de un fuerte contenido ideológico y paródico, que fue posible analizar gracias a la idea del carnaval bajtiniano. Algunos autores ya han considerado importante el carnaval para el análisis del cine, como Miller y Stam (2000: 262), para quienes esta categoría desafía la estética convencional y clásica, en favor de la belleza popular que encuentra su reflejo en la parodia.

La aportación de la teoría bajtiniana al estudio del cine es amplia. En cada uno de los textos publicados del filósofo ruso existen temas importantes de estudio para el cine. Por ejemplo, en su texto *Problemas de la poética de Dostoievski*, se analiza la actitud del autor hacia la obra, el discurso del personaje y el discurso del narrador. Asimismo, la polémica oculta, una idea que desarrolla el filósofo al estudiar la obra de Dostoievski, tiene una estrecha relación con los personajes de Buñuel; en sus películas, éstos enfrentan un conflicto personal, muchas veces resultado de su posición ante la mirada del otro. Sus héroes entablan un diálogo de dos, donde las réplicas del segundo interlocutor se omiten (Francisco Galván no habla con otro personaje al final de la cinta), pero el sentido de la acción (de la lectura) no se altera. También, como lo veremos hacia el final de nuestra investigación, el ensayo de Bajtín titulado *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* permite comprender la importancia del acto ético en la obra y su relación con la actividad estética.

Cada momento de la obra se nos presenta como una reacción del autor, éste crea los detalles que conforman al personaje, pero al mismo tiempo, le permite desenvolverse como un sujeto independiente en el texto. En la obra de arte, el creador se aproxima a ciertos aspectos específicos o aislados de su personaje que, en conjunto, configuran una totalidad. En el personaje existen características que lo convierten en un sujeto con un discurso propio dentro del espacio en el que se desarrolla; vive cognoscitiva y éticamente, y sus acciones se mueven dentro del acontecimiento ético de la vida o dentro del mundo determinado de la conciencia. En el personaje no sólo existe una conciencia real sino una conciencia posible; es decir, está determinado por la mirada del autor que lo constituye, pero existe como un sujeto independiente en el mundo de la obra.

Comúnmente, al estudiar el cine de autor surge la confusión en la que se considera que el director es su o sus personajes, lo que lleva a un conflicto central de análisis, ya que los métodos de aproximación a la obra resultan ser biográficos o sociológicos. Como lo explica Bajtín, este tipo de investigaciones no se apoyan en una comprensión estético-formal del principio de correlación entre el personaje y el autor, sino que la sustituyen por factores psicológicos y sociales, en donde ambos elementos no son vistos como resultados de una totalidad artística, sino simplemente como una unidad de esos factores.

Mencionamos que la tarea de tomar como punto de partida las teorías de Mijaíl Bajtín para realizar el análisis de los filmes de Luis Buñuel no es una tarea sencilla. Al contrario, implicó crear puentes entre una filosofía desarrollada a partir del estudio de la obra literaria y una forma de arte completamente audiovisual. Consideramos que *Perspectivas teóricas bajtinianas en el análisis del discurso cinematográfico. Seis filmes de Luis Buñuel* responde algunas de las preguntas que el teórico del cine se ha planteado sobre ciertos aspectos de la obra, como la relación entre el personaje y el autor, la conformación del objeto estético, el acto ético y el acto cognoscitivo, en fin. Esperamos que la presente tesis satisfaga la curiosidad del lector y le brinde nuevos elementos para realizar el estudio de una obra cinematográfica.

CAPÍTULO I

Los estudios del lenguaje y semiótica cinematográfica

Consideramos importante iniciar la presente tesis con un recuento de las teorías del cine, en un afán por que el lector se familiarice con nuestro problema de investigación. Una pieza de dicho problema consiste en demostrar que gran parte de los textos sobre cine no analizan detenidamente la filosofía de Mijaíl M. Bajtín ni, mucho menos, han propuesto un modelo teórico a partir de la misma. Para comprender esta situación, es indispensable conocer un panorama del estado del arte que señale los aspectos examinados sobre el tema hasta el momento. Nuestro recuento es breve y contempla a los que consideramos como los teóricos y las teorías fundamentales del cine. Sin embargo, un lector especializado o familiarizado con dichos estudios, probablemente considere que nuestro recorrido requiere de mayor información, ya que existen amplias investigaciones sobre este tema, pensemos en el texto de Francesco Casetti, *Teorías del cine, 1945-1990*¹, que contempla las publicaciones que existen en torno al cine desde la década de los cuarenta y hasta finales del siglo veinte. No obstante, no hay que perder de vista que el eje de la presente tesis, por lo que este recuento sólo tiene el afán de establecer que el pensamiento del filósofo ruso fue, generalmente, olvidado por los estudiosos del cine y de su semiótica.

Iniciaremos por conocer el punto de vista de los teóricos del cine mudo, principalmente el de los formalistas rusos, continuaremos con las teorías semióticas o metzianas, después las propuestas que ponen en tela de juicio la semiología, para finalizar con los estudios que parten de la filosofía bajtiniana. Estas aproximaciones al análisis del cine nos permitirán establecer de qué

¹ Casetti, Francesco. (2000). *Teorías del cine, 1945-1990*. Tr. de Pepa Linares. Madrid. Cátedra.

disciplinas se desprenden y cómo algunos teóricos, como Robert Stam, ya se acercan al pensamiento de M. M. Bajtín.

1.1. Los formalistas rusos y el cine.

El cine suscitó polémica desde sus inicios debido a sus distintas cualidades, como la de ser un arte, una lengua² o un lenguaje³, un espectáculo, un medio de comunicación, en fin. Los primeros intelectuales en observar sus características y en establecer una discusión sobre las mismas fueron los formalistas rusos, quienes a principios del siglo veinte también iniciaron sus estudios sobre la literatura; sus teorías respecto al cine se desarrollaron casi al mismo tiempo y lo que más les inquietó sobre el nuevo espectáculo fue que contaba con las propiedades de un lenguaje.

En este contexto, la década de los veinte, uno de los primeros formalistas en exponer sus inquietudes sobre el cine fue Boris Eikhenbaum, quien coordinó

² Helena Beristáin apunta que la lengua es un sistema de significación y de comunicación en el que se integran todos los signos lingüísticos y verbales, que rigen los principios que ordenan el proceso de comunicación (Beristáin; 2003: 480). Por otro lado, según Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, toda lengua tiene como objeto “significar” y permite que los seres humanos expongan sus pensamientos. Además, observan que Saussure estableció los criterios para diferenciar la lengua del habla. El primero de ellos explica que la lengua se define como un código, entendiendo por ello la correspondencia que se establece entre “imágenes auditivas” y “conceptos”; el habla es la utilización de este código por los sujetos hablantes. El segundo expone que la lengua es pasiva, mientras que toda actividad ligada al lenguaje pertenece al habla (Ducrot, Todorov, 2005: 126).

³ El *Diccionario de retórica y poética* apunta que el lenguaje consiste en un conjunto organizado de sistemas de comunicación o sistemas de signos de gran complejidad estructural que concierne a lo social. El lenguaje permite la formulación de conceptos que hacen posible la comunicación entre los seres humanos (Beristáin, 2003: 127). En el texto de Ducrot y Todorov, el lenguaje se caracteriza por su aspecto sistemático, “no puede hablarse de lenguaje si no se dispone más que de un sistema aislado [...] por lenguaje se entiende, habitualmente, un sistema complejo” (2005: 126). Apuntan, a partir de la idea anterior, que el lenguaje verbal presupone la existencia de la significación en sentido estricto y es el único que comporta ciertas propiedades específicas: “a) puede empleárselo para hablar de las palabras mismas que lo construyen y, con más razón aún, a otros sistemas de signos; b) puede producir frases que rechazan tanto la denotación como la representación: por ejemplo, mentiras [...]; c) las palabras pueden utilizarse en el sentido del cual la comunidad lingüística no tiene conocimiento previo, haciéndolo conocer gracias al contexto (por ejemplo, el empleo de metáforas [...])” (126).

la publicación colectiva de *La poética del cine (Poetika Kino)*⁴ en el año del 1927, —obra que fue reeditada por François Albèra en 1998 bajo el nombre de *Les formalistes russes et le cinéma*—, en la que se establecieron algunas de las primeras discusiones en torno a temas como el montaje, la producción, el espectador, entre otros, temas que llamaron la atención de los intelectuales rusos de su época. En el contexto en que salió esta publicación, en la Unión Soviética se celebró la Primera Conferencia sobre Cine, en la que participaron otros formalistas como Boris Tomachevski, Yuri Tynianov y Viktor Shklovski, además de intelectuales que pertenecieron al Círculo Lingüístico de Moscú y a la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (OPOYAZ).

François Albèra explica que los formalistas rusos se interesaron en el cine, primeramente, como escritores y especialistas de la literatura y explica: “Manténían estrechos vínculos con los artistas de vanguardia de su tiempo, en particular los futuristas [...] hasta ellos mismos se dedicaron a la poesía y a la novela. Ahora bien, el cine vino a agitar, en Rusia como en otros lugares del campo artístico” (17). El cine, para los formalistas, desafiaba al teatro y a la literatura, y los obligaba a redefinir sus posiciones sobre las cualidades que lo definen, se preguntaban si hay que verlo como medio de reproducción y de difusión o como un arte (17). Éstas son algunas de las preguntas que se plantean los formalistas.

⁴ La información contenida en este apartado con relación a los estudios de los formalistas rusos sobre el cine fue construida a partir de dos textos principales, el primero de ellos de François Albèra (Comp.). (1998). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Tr. de José Ángel Alcalde. España: Paidós, que recupera la crítica que este grupo hizo ante esta forma de arte. El segundo texto de Nara Araújo y Teresa Delgado (Comp.). (2003). *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. México. UAM, La Universidad de la Habana, del que se toman algunos datos generales o complementarios. Además, el nombre de los autores se escribirá según el texto de Albèra, de éste se consultarán un mayor número de ensayos.

Quizá debemos reparar en el tipo de cine al que se acercaron estos primeros teóricos, pensemos que para 1907, año en que los formalistas hacen sus primeros acercamientos, Georges Méliès ya había filmado *Viaje a la luna* (1902) y *20 000 leguas de viaje submarino* (1907), ambas adaptadas de las novelas de Julio Verne. En esta década, personajes como Maiakovski ya habían tenido sus primeros acercamientos al cine; sin embargo, la publicación de *Poetika kino* es de 1927, dos décadas posteriores, por lo que las cintas que tuvieron la oportunidad de ver los teóricos que participaron en ella fueron distintos. Es decir, hablamos de directores, todavía de un cine silente, como Eisenstein (*El acorazado Potemkin*, 1925) y Pudovkin (*La madre*, 1926), se trata de autores que con el paso de los años han sido considerados como maestros del cine mundial y que, además, en su momento tuvieron un impacto positivo sobre la crítica internacional.

Los formalistas se enfrentaron a un cine que ya era argumental. Eikhenbaum en su artículo “Problemas de cine-estilística” (Albèra: 45-75), esbozó las características de lo que sería el cine al paso de los años; estableció una discusión sobre sus fundamentos, donde la *fotogenia*, entendida como la esencia y el carácter del cine, se presentaba al mismo tiempo como un lenguaje de la mímica, los gestos, los ángulos, los planos, los objetos y las formas.

Después de la Revolución de Octubre en 1917, en Rusia comenzaron a surgir las controversias sobre el cine en diarios, revistas y manifiestos, como el de Eisenstein y su “Manifiesto de las abstracciones”. Pero el cine también llamó la atención de poetas y narradores, como Maiakovski. Igualmente de políticos como León Trotski, quien escribió “El vodka, la iglesia y el cinematógrafo”, en donde calificó al cine como un calmante más nocivo que el vodka, según apunta

Albèra. Osip Brik, otro formalista, escribió “Dos ensayos sobre la poética del lenguaje”, donde discutió con Trotski y su ensayo de “El contra-cine-veneno”.

En este contexto, Mijaíl Bajtín ya había publicado algunos de sus ensayos y, en ellos polemizó con los teóricos de su tiempo sobre los problemas de la obra de arte y la ideología. Señaló que los formalistas cometieron un error al realizar el análisis de la obra literaria partiendo simplemente de la forma y deslindándola del contexto. Para el filósofo, el lenguaje es social, por lo tanto, la obra de arte no puede desligarse de esta característica esencial. Recordemos que el primer artículo de V. Shklovski, “El arte como artificio”, se publicó en 1917; el trabajo de Bajtín con relación a los problemas de estudio de la obra literaria surgió en la década de los veinte. Tatiana Bubnova menciona que la postura científica de M. Bajtín durante estos años determinó el rechazo polémico de aquellas corrientes en los estudios del arte y la poética a las que él había dado el nombre generalizado de “estética material”, refiriéndose a la escuela formal, de la que hace una crítica profunda en varios de sus trabajos (2005: 9), como lo veremos más adelante.

Con respecto al cine, no olvidemos que las ideas de los formalistas rusos se fundamentan en el cinematografía muda. Eikhenbaum, en el ensayo mencionado, señaló que la cámara sustituyó la palabra audible (dominante en el teatro, según su perspectiva), por el movimiento y la gesticulación en detalle como elementos que permitieron al espectador elaborar un discurso interior. Este trabajo plantea algunas de las incógnitas que se mantienen hasta nuestros días, sin embargo, según su perspectiva el cine puede prescindir de la palabra. Otros pensadores de su época coincidían con esta idea, Eisenstein fue uno de ellos. No obstante, tengamos en cuenta el impacto que la palabra tuvo en filmes como *El acorazado Potemkin*, a través de la función ideológica de los intertítulos; en la

primera parte del filme, después de que se ha cocinado la carne podrida y los marineros comienzan a inconformarse por la situación, el intertítulo es “Sopa hirviente”, cuando bien pudo ser cualquier otro como “la sopa está lista”. El intertítulo tenía la intención de reflejar cómo se van levantando los ánimos en los marineros debido al maltrato que han recibido por las autoridades del barco.

Regresando con los formalistas, Eikhenbaum señaló la presencia de “cine-frases” que surgen a partir del montaje, en donde el encadenamiento de cada una de ellas da coherencia a la historia. Estas frases son el conjunto de ángulos y de planos fotográficos unidos. Esto dio lugar a una *cine-semántica*, en la que los signos permiten al espectador comprender el sentido.

Eikhenbaum desarrolló su estudio sin el conocimiento de que es de un arte en evolución, como la mayor parte de los formalistas. Los investigadores de hoy en día debemos tener presente esta característica evolutiva que se refleja no sólo en los efectos especiales, sino en la configuración del lenguaje, debido a que, como espectadores, debemos crear nuevas palabras para interpretar nuevos fenómenos fílmicos⁵. Esta fue una idea que Tynianov tuvo en cuenta en su ensayo “Los fundamentos del cine” (Albèra: 77-100), donde mencionó que para el cine no existen invenciones, sino medios técnicos que perfeccionan sus características. Es un arte que suscita nuevos procesos técnicos, por lo que la

⁵ Otros autores han observado esta cualidad evolutiva del cine, entre ellos Christian Metz, como se verá en las páginas siguientes de esta investigación. Pero es necesario anotar un ejemplo actual de fenómenos cinematográficos que obligan a la creación de nuevas categorías de análisis. Mencionaré dos estudios sobre estos avances, ambos han sido publicados en línea. El primero de ellos, *Space, time and cinema. Exploring the possibilities of spatiotemporal effects* de Mark. J. P. Wolf, que plantea cómo el uso de cámaras virtuales permite realizar tomas que no son posibles en las convencionales. El segundo es un trabajo conjunto, *Digital air - Techniches, Timetrack*, de Dayton Taylor y Hector Macleod, que señala cómo las cámaras digitales aéreas modifican la concepción del tiempo y el espacio en el cine. Estos trabajos pueden consultarse en: www.digitalair.com, www.tiemtrack.com, www.movia.com. No proporcioné la cita completa debido a que los trabajos me fueron proporcionados vía correo electrónico por el Doctor Vicente Castellanos.

existencia de la palabra hablada en el cine sonoro no significó un problema en su lectura, sino que reforzó el vínculo que ya existía entre los encuadres.

La intención de *La poética del cine* era la de definir los fundamentos mismos del cine. B. Kazanski, por ejemplo, propuso la creación de una *cinematología* (Albèra, 1998: 101-134), una teoría general del cine, en la que se tomara en cuenta que éste es varias cosas a la vez: un espectáculo, una sucesión de sombras, una rama de las artes plásticas y de la fotografía. Por su parte, en su artículo “Poesía y prosa en el cine”, Shklovski planteó que el cine tiene un procedimiento de recepción meramente poético; asimismo, que una imagen cinematográfica puede ser polisémica, debido a que es capaz de suscitar múltiples interpretaciones simultáneas (Albèra: 135-138).

A partir de 1925, en Rusia se creó un comité cinematográfico en el Instituto de Historia del Arte en Rusia. En 1926, se formó la Facultad de cine, que pretendía preparar guionistas, críticos y responsables de producciones cinematográficas y de cine-clubes, también técnicos, actores y realizadores. Los formalistas rusos participaron del análisis del cine en una etapa temprana del mismo y contemplaron muchos de los problemas que inquietaron a los investigadores con el paso de los años. El propio Eikhenbaum desarrolló el concepto de “cine-semántica” mucho tiempo antes de que Christian Metz explicara su semiótica del cine.

Como vemos, en Rusia la discusión con relación a las cualidades del cine era vasta, lo mismo con relación a la literatura. Pero mientras los formalistas publicaban y discutían abiertamente sus teorías con relación a las artes en sí, siempre respaldados por el estado socialista, M. Bajtín discutía con las ideas del materialismo y del formalismo y su aproximación a las artes. Sin embargo, el filósofo ruso no se ocupó en sus estudios por analizar las cualidades del cine

específicamente, sino de la semiótica del arte y de la cultura en general, una cuestión que será revisada con detenimiento en capítulos posteriores.

1.2. Teorías sobre el lenguaje cinematográfico

Con respecto a los teóricos del cine mudo, Christian Metz señaló que se concentraron sólo en la cualidad no sonora del cine para contar una historia, donde las viejas estructuras verbales no estaban presentes y por ello lo interpretaron como un lenguaje no verbal⁶. Desde principio, estos teóricos no consideraban al cine como lengua y, aunque observaron la aparición de la palabra hablada, éstos no modificaron su posición al respecto.

Con el paso de los años, otros intelectuales se preocuparon por estudiar el cine como lenguaje. Entre ellos, Marcel Martin explicó que el cine cuenta con una “escritura propia” que se encarna en cada realizador por medio de su estilo, lo que lo convierte en un lenguaje; es un medio de comunicación, de información y de propaganda, lo que no es contradictorio a su cualidad de arte. Añade: “El cine es un lenguaje de imágenes, con su vocabulario, su sintaxis, sus convenciones y su gramática” (1990: 20-21). El cine funciona a partir de la reproducción de una realidad que siempre puede ir más allá, pone en práctica un catálogo de “recetas, procedimientos y mecanismos lingüísticos” que son productores de significados universales (23).

⁶ Metz no sustenta su análisis sobre los teóricos del cine mudo basándose en los trabajos de los formalistas rusos, sino en Eisenstein y su idea del montaje como la noción principal para el estudio del cine, y señala: “Pero Eisenstein no pierde ocasión de desvalorizar, en beneficio de la ordenación secuencial, todo arte que pueda intervenir en el modelado de segmentos que componen dicha ordenación” (Metz, 2002; 61). Pero hay que tomar en cuenta que Eisenstein, antes de realizar una crítica sobre el cine, fue director y a partir de su visión sobre el mismo fue que elaboró sus ensayos.

Los teóricos recurrieron a nuevas disciplinas para desarrollar sus estudios. Hugo Münsterberg comprendió el relato cinematográfico a través de las teorías psicológicas de la Gestalt. Por su parte, Jean Epstein explicó la importancia sobre la significación del primer plano y su relación con el sentido y las condiciones del montaje. Rudolph Arheim analizó el acercamiento de la percepción en el cine y, también, de las estructuras de la psicología de la Gestalt. Béla Balázs expuso las diferencias que existen entre lo real y la imagen fílmica (Mitry, 1990: 13-15).

Durante la década de los cuarenta, Ricciotto Canudo en Italia y Louis Delluc en Francia, enunciaron que la naturaleza del lenguaje cinematográfico se encuentra relacionado con un lenguaje no verbal y su estatus es de un “*esperanto visual* que trasciende las barreras de las lenguas nacionales” (Stam, 1999: 29), como si se tratara de un idioma auxiliar que funcionara para el mundo entero. André Bazin fue el primero en señalar que el cine no busca copiar la realidad, sino transformarla; es un lenguaje en el que la imagen cinematográfica no se reduce a un signo lingüístico (Mitry, 1990: 15). Este tipo de trabajos son catalogados por Robert Stam como presemióticos y entre ellos también considera los ensayos de los formalistas rusos. Pero volveremos con Stam en las siguientes páginas.

Jean Mitry considera que los teóricos mencionados se concentraron en el cine mudo y tendieron a ignorar el cine sonoro en sus estudios, hasta terminada la Segunda Guerra Mundial. Pero, como recordaremos, los teóricos del cine no fueron los únicos en ignorar o menospreciar el cine sonoro, lo mismo sucedía con realizadores y actores. El ejemplo más claro de ello es Charles Chaplin, quien se resistió a abandonar su trabajo en el cine mudo, por considerar que su personaje Charlot no mantendría sus calidades al ser interpretado en el cine sonoro, por ello algunas de sus cintas, como *Luces de la ciudad* (1931), fueron realizadas con las características del cine mudo, pero con las técnicas del sonoro.

En el contexto en el que surgen las teorías mencionadas, hablamos de los años veinte, treinta y cuarenta en los Estados Unidos y Europa occidental, principalmente, los estudios con relación a las artes privilegiaban el pensamiento estructuralista y la semiótica. En este sentido, los formalistas rusos no eran considerados por los estudiosos de las artes, mucho menos el pensamiento bajtiniano. Recordemos que es hasta la década de los sesenta que Julia Kristeva desarrolla el concepto de intertextualidad, al establecer que la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En este sentido, para Kristeva, Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria la idea de que todo texto se construye como mosaico de citas (1981: 190).

En este contexto en el que el estructuralismo y la semiótica seguían dominando la escena de los estudios de las artes y las ciencias sociales, Mitry explica que él mismo fue uno de los primeros en calificar el cine como un lenguaje, en su texto *Estética y psicología del cine*, en el que manifiesta que permite expresar ideas en virtud de un encadenamiento de relaciones lógicas y significantes, y donde la imagen juega el papel de sustantivo y predicado; el cine es un lenguaje con su semántica y narratividad (1990: 5). Se trata de una forma de lenguaje ideográfico en el que los símbolos convencionales son reemplazados por valores simbólicos; el significado pueden ser representados de diversas maneras a través de la imagen; no existe ninguna fijación entre el significante y el significado, de ser así, el signo cinematográfico sería abstracto y carente de las cualidades que le son necesarias (Mitry, 1986: 49), una idea que se contrapone con el punto de vista de Metz.

Mitry se preocupó por la imagen fílmica como palabra, debido a su cualidad simbólica. En *Estética y psicología...*, ya apuntaba que el cine es un lenguaje donde la correspondencia de datos se da gracias a la reproducción de

la realidad representada que sirve para significar. No existe ninguna relación entre lo fílmico y lo verbal, a no ser precisamente que ambos son lenguaje, una idea que Mitry retoma en *La semiología en tela de juicio*.

1.3. La semiología del cine de Christian Metz

Por otro lado, en los años sesenta, la pauta de los estudios sobre el lenguaje cinematográfico fue marcada por Christian Metz. En su ensayo “El cine: ¿lengua o lenguaje?”, consideró que el cine había dado un salto y había tenido una evolución que consideraba inevitable, donde el montaje y la narratividad no lo eran todo. Metz estableció que el cine es lenguaje, “más allá de todo efecto particular de montaje” (2002: 73), sobrepasa la idea de la sintaxis cinematográfica y añade nuevos elementos a la narración, como los movimientos de cámara. Para él, es necesario discutir la idea del cine como lengua⁷ a partir de los estudios que se conocían al momento de la publicación de su ensayo. En este estudio explicó: “Para un cine que se declaraba lenguaje, [...] las verdaderas lenguas no podían más que aportar al cine un desgraciado excedente [...] no se podía pensar en integrarlas en el juego de las imágenes, aún menos en fusionarlas con éste” (2002: 80). Metz se preocupó por analizar el código⁸ en el

⁷ Metz considera que la característica de arte en el cine es una condicionante para la especificidad de lenguaje. Al respecto, Metz agregó en una entrevista que otorgó a Raymond Bellour: “El cine: ¿lengua o lenguaje? [...] Mi intención era separar esas dos nociones [...] Para ello tomé la noción saussuriana de lengua [...] más exactamente, la tricotomía saussuriana de «lengua /habla /lenguaje», que define al lenguaje como un vasto conjunto de fenómenos en los que se reagrupan por una parte la lengua (sistema muy organizado) y, por otra, diversos hechos del habla. Me pareció que el cine se podía comparar al lenguaje y no a la lengua: en el cine no se encuentra ese conjunto fuertemente integrado de estructuras fijas que define a una lengua, sino más bien ordenaciones recurrentes, esquemas más o menos codificados [...] fenómenos de codificación parcial propios del habla [...]” (Bellour, 2002: 209).

⁸ Se denomina código lingüístico al sistema de la lengua, pero el término también se aplica a los signos propios del cine, la pintura, la arquitectura, entre otras: “Un código se basa en convenciones que poseen un doble carácter ya que, por una parte, son repertorios de unidades

filme como el sistema de signos y de reglas que permiten comprender el mensaje, una idea que, desde su punto de vista, relaciona al cine más con la lengua que con el lenguaje y que, asimismo, se contrapone con las cualidades del mensaje.

Metz sostiene la teoría de que el cine está doblemente relacionado con la lingüística en investigaciones como “Algunos aspectos de la semiología del cine”⁹, ya que, por un lado dispone de la experiencia lingüística para establecer una idea y, por otro, es un hecho semiológico y translingüístico por sí, donde la imagen cinematográfica es el *habla* de Saussure y en el que la palabra como unidad de la lengua está ausente (2002: 91-93).

Es precisamente esta relación con la lingüística la que lleva a Metz a discutir una posible segunda articulación en el cine. Explica que la noción de lenguaje cinematográfico “es una abstracción metodológica; en los filmes, dicho lenguaje nunca aparece solo, sino que siempre está mezclado con otros sistemas distintos de significación culturales, sociales, estilísticos, perceptivos” (2002: 86). Desde su perspectiva, el cine no presenta nada parecido a una doble articulación lingüística. A partir de ello, considera necesario establecer cinco niveles de codificación del mensaje fílmico: la percepción, el reconocimiento y la identificación de los objetos visuales; el conjunto de simbolismos y connotaciones que se relacionan con las cosas que están dentro y fuera de la película, las

establecidas conforme a la pertinencia de un tipo de análisis, y por otra parte, son conjuntos de normas constitutivas, también sujetos a convenciones” (Beristáin, 2003: 92).

⁹ En las palabras introductorias a “Algunos aspectos de la semiología del cine”, Metz señala que el objetivo de este trabajo consiste en analizar algunos problemas que afrontan los estudiosos del lenguaje cinematográfico, el proyecto saussuriano de semiología general y el funcionamiento de las principales estructuras significantes empleadas en el lenguaje fílmico. (Metz, 2002: 115). El texto está contenido en *Ensayos sobre la significación en el cine*.

estructuras narrativas y, finalmente, los sistemas cinematográficos que organizan el discurso¹⁰ en el cine.

Finalmente, Metz esclarece que el cine no puede ser lenguaje si antes no es arte; la especificidad del cine “es la presencia de un lenguaje que quiere hacerse arte en el seno de un arte que quiere hacerse lenguaje” (2002: 83). En “El cine ¿lengua o lenguaje?” y otros posteriores como “Algunos aspectos de la semiología del cine” o “Problemas de denotación en el cine de ficción”, su discusión se mantiene principalmente sobre la idea de que el cine guarda una estrecha relación con la lingüística y con la semiótica. Sin embargo, en su punto de vista todo indica que la respuesta del espectador queda aplazada, debido a que “en el filme, todo está presente: de ahí su evidencia y también su opacidad” (2002: 93); además, la imagen se impone y obstruye todo lo que no es ella. Asimismo, un error que podemos encontrar en su teoría consiste en sostener que

¹⁰ Por *discurso lingüístico* entendemos “el lenguaje puesto en acción, el proceso significante se manifiesta mediante las unidades, relaciones y operaciones en que interviene la materia lingüística que conforma el eje sintagmático de la lengua, es decir, el conjunto de enunciados que dependen de la misma formación discursiva. Ésta se funda en la posibilidad de elección temática que da lugar a las regularidades entre los tipos de enunciación” (Beristáin, 2003: 154). Por otro lado, en el diccionario de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, el discurso se expone como la *situación del discurso*: “es el conjunto de las circunstancias en medio de las cuales se desarrolla un acto de enunciación (escrito u oral). Tales circunstancias comprenden el entorno físico y social en que se realiza ese acto, la imagen que tienen de él los interlocutores, la identidad de éstos últimos [...] los acontecimientos que han precedido el acto de enunciación [...]” (Ducrot; Todorov, 2005: 375).

Partiendo de lo mencionado, es inevitable estudiar el cine como una práctica discursiva con reglas históricas, sociales y lingüísticas, con características visuales y auditivas. Sobre esta cuestión, Seymour Chatman aporta el punto de vista de la teoría literaria a los estudios de cine y su investigación parte de la teoría narrativa, la narratología, para conocer cómo se estructura el relato tanto en la novela como en el filme. Esto le permite deslindar las particularidades de la historia (para él, es el qué de lo que sucede en la acción) y el discurso (el cómo de los sucesos). Efectivamente, la comunicación en el cine es más directa, vemos el qué y el cómo representados; es así que el discurso del cine cuenta con cualidades que exponen, presentan o califican los sucesos de la trama. Se trata de enunciados interpretativos que encontramos en la imagen y que se convierten en acción (Chatman, 1990: 34).

Sobre el discurso cinematográfico, André Gaudreault y François Jost establecen que la imagen filmica puede considerarse un equivalente del enunciado. Consideran que la enunciación y la narración son las características del discurso filmico, estos elementos son la instancia relatora que dan lugar a la historia (Gaudreault; François, 1995: 56). Las relaciones entre la palabra, el texto y la imagen, son igualmente importantes en la construcción del discurso cinematográfico; la creación de un plano supone un añadido que nos lleva a la comprensión del mensaje por parte del espectador y que al mismo tiempo completa el discurso filmico.

“el filme es comprendido siempre, en mayor o menor medida”, ya que considera que es suficiente captar de manera global los elementos contenidos en el mismo (2002: 94).

1.3.1. La semiología del cine a partir de Umberto Eco

Partiendo de lo expresado en los puntos anteriores, es indispensable exponer el punto de vista de Umberto Eco con respecto a los códigos visuales¹¹ debido a que no coincide con Metz. El código cinematográfico es extralingüístico y no debe de construirse necesariamente sobre el modelo de la lengua; Eco apunta: “El código fílmico no es código cinematográfico; este último codifica la reproducibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto que el primero codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de la narración” (1994: 236). Eco establece dos presupuestos que considera erróneos al hablar de los códigos visuales: en primer lugar, que todo acto de comunicación se funda en una lengua afín a los códigos del lenguaje verbal; en segundo lugar, que toda lengua debe tener dos articulaciones fijas. Es más atinado anotar que todo acto de comunicación se funda en un código y que todo código no tiene necesariamente dos articulaciones fijas (1994: 223).

Los símbolos visuales, como son los fílmicos, forman parte de un lenguaje codificado que nos obliga a preguntarnos qué podemos deducir de lo que vemos en la pantalla. Todos los fenómenos visuales, según Eco, pueden ser interpretados como iconos y pueden ser considerados como signos. Para el autor,

¹¹ Umberto Eco desarrolló este análisis en “Los códigos visuales”, un apartado de su texto *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, (1994: 187-217). En este trabajo también discute el problema de la articulación en los códigos visuales, como se verá más adelante en esta tesis.

la exposición de Peirce con respecto al icono¹² es necesaria para explicar esta cuestión; éste consideró que el icono guarda semejanza con el objeto al que refiere, pero para reconocer dicha semejanza es necesario contar con el referente. Es decir, cómo interpretaremos un signo si no conocemos su código base. La percepción tiene un lugar primordial en el acto de comunicación y la experiencia individual interviene en el proceso de decodificación, ya que los signos icónicos simplemente reproducen las cualidades de los objetos que representan (1994:189-193).

El signo fílmico es figurativo, se encuentra estrechamente ligado a la cosa que representa y es universal precisamente por su carácter icónico. Este signo posee las propiedades ópticas o visibles del objeto, las ontológicas y presumibles o las convencionalizadas. Sin embargo, éste no siempre representa al objeto en fondo y forma, puede únicamente construir un modelo de relaciones con el mismo o sólo reproducir algunas propiedades de dicho objeto (Eco, 1994:193-198). Pero debemos tomar en cuenta que Eco apuntó estas ideas con el objetivo de establecer cuáles son las posibles articulaciones¹³ contenidas en el código visual, como lo veremos más adelante.

Con relación a la idea planteada por Eco sobre el signo fílmico figurativo, ligado a la cosa que representa, es necesario hacer un paréntesis y preguntarnos si, efectivamente, el cine expone las cualidades naturales del objeto y es a partir de las mismas que los reconocemos o, si en ése reconocimiento existe un acuerdo

¹² El icono es el símbolo que mantiene una relación de semejanza con el objeto al que representa.

¹³ El *Diccionario de retórica y poética* apunta que la articulación es la organización simultánea paralela que se da entre dos tipos de elementos en la producción de cualquier enunciado, como lo son los fonemas y los morfemas o lexemas, que fueron explicados en páginas anteriores, al hablar de las características de la lengua (Beristáin, 2003: 66).

por parte del espectador¹⁴. Es necesario que recordemos la exposición que hace Platón en el *Cratilo* sobre las cualidades naturales o convencionales del objeto y su denominación. Sócrates le explica a Cratilo que si las palabras entran en lucha y algunas afirman ser las parecidas a la verdad y otras no, cómo será posible discernir entre la naturaleza o el acuerdo al nombrarlas. Partiendo de esta idea, podemos concebir el cine como esa instancia que se encuentra, de alguna manera, fuera de las palabras debido a que se trata, principalmente, de un lenguaje de imágenes que se convierte en el punto medio entre la naturaleza de la denominación y la convención de la misma. Podemos pensar el cine como el lugar donde se hace posible conocer las cosas tanto por su nombre como por ellas mismas; pensemos que el cine muestra los objetos y los sujetos a partir de ellos mismos, pero también, éstos pueden llegar a convertirse en algo distinto a lo que son.

¹⁴ En el *Cratilo*, Sócrates, Hermógenes y Cratilo discuten sobre si los objetos y los sujetos reciben su nombre debido a su naturaleza o si existe una convención para nombrarlas. En el texto, Sócrates defiende primeramente ante Hermógenes la idea naturalista y hace un análisis de los nombres que reciben las artes, las personas (nombres propios), los astros y los dioses (Platón, 2008: 86). Sócrates se pregunta si es posible conocer la imagen a partir de ella misma, si ésta está bien representada y así también la esencia de lo que es imagen (hablando de la pintura); asimismo, se cuestiona si es posible que exista algo que nunca es visto de la misma manera (Platón, 2008: 88).

Una idea similar a la planteada en el *Cratilo* es expuesta por Aristóteles en su *Poética* al hablar sobre las artes imitativas; al proponer que es posible imitar con los mismos medios los mismos objetos, incluso cuando se recurra a un personaje que realice una representación de lo real, esto último con relación a la tragedia. Sin embargo, también reconoce que cuando se trata del lenguaje y del pensamiento se tendrá que recurrir a la palabra y menciona: “el demostrar, el refutar, el despertar pasiones (como la compasión, el temor, la ira y otras semejantes), así como el ampliar o disminuir la importancia que se da a un asunto” (Aristóteles, 2001: 114-115). Aunque también los afectos pueden estar de manifiesto sin el uso de la palabra, ya que existen figuras de expresión que deben de ser conocidas por el especialista en su materia, en este caso el personaje que representaba la obra. No obstante, Aristóteles considera que hay un conflicto en la denominación porque existen nombres simples que no se componen de partes significativas, y nombres dobles, que pueden estar compuestos de una parte significativa y otra no significativa, o de dos partes significativas. Asimismo, reconoce la existencia de nombres múltiples (110-111). Para Aristóteles, un nombre puede ser tanto extraño como habitual, aunque no para los mismos hablantes, como sucede con los nombres inventados. Esta idea es retomada por Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*, en donde señala lo mencionado por Aristóteles para reforzar la idea de que una misma palabra o enunciado puede tener una intención distinta según el sujeto que la enuncia.

Umberto Eco, al igual que Metz, se cuestiona la idea de las articulaciones en el cine¹⁵. Recordemos que Metz considera que en el cine no es posible dividir el significante sin que el significado quede fragmentado y en ello radica la imposibilidad de la segunda articulación. Pero, en cuanto a la primera articulación, señala que el significado se extrae del significante; una imagen fílmica equivale a una o varias frases y la secuencia es un segmento discursivo. Incluso, ciertos planos pueden corresponder a planos de tipo escrito, como sucede con una adaptación literaria (2002: 89). No obstante, Eco atribuye al cine una tercera articulación a la que denomina *semas* o núcleo semántico, que se traduce como una unidad de significado¹⁶.

Como vemos, si bien el punto de vista de Eco con relación al cine surge a partir de la semiótica, su opinión difiere con la de Metz en varios sentidos. En este breve recuento hemos tratado de señalar sólo algunos aspectos de sus investigaciones ya que, como sabemos, ambos autores han publicado una vasta bibliografía con relación a los problemas del cine. Finalmente, queda

¹⁵ Según expone Eco, Metz reconoce en el cine la existencia de la primera articulación, mientras que Pasolini distingue el cine como un lenguaje con doble articulación, con poca similitud con el lenguaje verbal y con una mayor relación con el lenguaje escrito; su unidad mínima son los objetos que aparecen en la toma (1994: 238). Estas unidades guardan relación con el fonema y la combinación de éstos en los fotogramas forman las unidades significantes básicas del cine que, al mismo tiempo, corresponden a los morfemas del lenguaje verbal.

¹⁶ Los *semas* se componen de signos icónicos más pequeños que el tipo (nariz, ojo) y pueden, a su vez, ser analizados como *figuras* cuyo valor es posicional o en oposición al de los fonemas (ángulos). De esta manera, los signos icónicos se formarán a partir de figuras icónicas, lo que dará como resultado la tercera articulación. Es así que Eco distingue la existencia, primeramente, de códigos sin articulación que comprenden *semas* que no pueden descomponerse, se trata de códigos con *sema* único (su ejemplo es el bastón blanco de un ciego), y de códigos con "significante cero (el estandarte de un buque almirante)" (1994:225). Los códigos que cuentan sólo con segunda articulación, son aquellos donde *semas* no se pueden descomponer en signos sino en figuras que no representan fracciones de significado, como las líneas de un autobús. Los códigos que cuentan únicamente con la primera articulación son aquellos donde los *semas* pueden ser analizados por signos y no por figuras (la numeración de las habitaciones de un hotel, las señales de tránsito). Finalmente, Eco reconoce la existencia de articulaciones móviles, que se trata de códigos que no siempre tendrán la misma función; en esta categoría, los signos pueden convertirse en figuras y viceversa, como sucede con las figuras en *semas*, otros fenómenos pueden adquirir el valor de figura, como sucedería con la música tonal, las cartas de un juego (1994: 225).

simplemente por mencionar que, como pudimos observar y por las razones que se tratasen, el punto de vista de Bajtín sobre las propuestas saussurianas fueron omitidas por los estudiosos de la semiótica del cine.

1.4. Las propuestas de Metz en “tela de juicio”

Con respecto a la semiótica del cine, Jean Mitry considera que existe un error en el punto de vista de Metz al desarrollar su tesis sobre el lenguaje cinematográfico, que tiende a tomar la lingüística como modelo de análisis e iguala la expresión verbal y la fílmica. Para Mitry, las relaciones entre el cine y la lingüística son extrañas porque en el análisis del cine las consideraciones lingüísticas están fuera de lugar.

En *La semiología en tela de juicio*, señala que su intención es “poner en guardia a los profesores que, más fuertes en lingüística que en cine, se extravían en las trampas del estructuralismo aplicado a las imágenes animadas” (1990: 6). Mitry tiene sus reservas con relación a la semiología del cine, opina que Metz y sus seguidores emprendieron una semiología de la película aplicando los principios básicos de la lingüística estructural; el error en esta forma de analizar la cinta consiste en que se busca, simplemente, demostrarla, y en “este afán la semiología fracasa” (1990: 7).

Durante la década de los ochenta existía un atraso en los estudios de cine, según Mitry. La escuela semiológica del análisis cinematográfico se colocó en la escena principal de las investigaciones de cine, no obstante, lo visual no podía ser asimilado por lo verbal. Por ello, Mitry subraya que Metz se vio obligado a acudir al psicoanálisis para sustentar sus teorías, como en *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Pero Mitry no sólo discute la idea de Metz sobre

el análisis del lenguaje fílmico, también expone su objeción a la *sintagmática* metziana, al apuntar que el sintagma responde a la definición de unidad semántica construida por la presencia de dos términos y la relación que los une. Su razonamiento se sostiene en la idea de que el significante como la organización racional de los planos no se somete a las reglas de la gramática, por lo que el sintagma cinematográfico es “un sintagma de sintagmas” (1990: 86). El cine no es un agrupamiento de palabras o significaciones, sino de significantes complejos o planos que pueden ser considerados tanto como componentes sintagmáticos y como enunciados con referente al significado.

El error de Metz radica en no reconocer que el funcionamiento del sintagma fílmico es distinto al de la gramática, debido a que en el plano el significado no es resultado de una sucesión lineal, sino de una serie de elementos que intervienen, como el movimiento y el espacio. Mitry insiste en esta idea y explica: “si la unión de planos no supone ninguna regla, no hay sintagma cinematográfico fuera de un conjunto casual que le da sentido y lo constituye como tal” (1990: 87).

Aunque Mitry menciona que su intención no es descartar o desacreditar la semiología de Metz, sino simplemente hacer algunos señalamientos, sí considera que existe un error en su teoría.

Mitry no ha sido el único teórico en hacer estos señalamientos, Robert Stam, en su texto *Subversive Pleasures. Bakthin, Cultural Criticism and Film*¹⁷, señala que Metz descartó el punto de vista de Mijaíl Bajtín con relación a la semiótica y la lingüística saussuriana, aun cuando sus ideas van más allá de las teorías estructuralistas en su texto *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (publicado bajo V. Voloshinov), el cual ocupará la primera parte del análisis

¹⁷ Stam, Robert. (1989). *Subversive Pleasures. Bakthin, Cultural Criticism and Film*. Johns Hopkins University Press. Baltimore.

bajtiniano en esta tesis. Una de las inquietudes de Stam, al desarrollar su investigación, consiste en que Bajtín pone en tela de juicio en una época muy temprana (los años veinte), la teoría de Saussure sobre la lengua (28-29).

En otro texto coeditado por Stam, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, se subraya la idea de que Metz excluyó la posibilidad de un cine que permitiera la comunicación bidireccional instantánea y en donde la crítica puede responder dialógicamente al filme. El espectador puede argumentar sobre lo visto en la pantalla por medio de un dialogismo interno; la expresión, para ser comunicativa, no requiere de una respuesta inmediata, según el pensamiento bajtiniano (54).

1.5. Iuri Lotman: texto, cultura y lenguaje cinematográfico

Iuri Lotman también se preocupó por estudiar el lenguaje cinematográfico, pero siempre a partir de la dinámica de la cultura. Antes de comenzar por exponer su punto de vista sobre el cine, es necesario que comprendamos sus ideas sobre la cultura, debido a que es un tema importante para la presente tesis. Para Lotman, la cultura es un mecanismo sígnico complejamente organizado que se relaciona con la existencia de un grupo humano; es un todo con una serie de vínculos semióticos que se presentan como lenguajes que “crean un poliglotismo funcional” (Arán; 1997: 103). En los sistemas de comunicación de la cultura, la simetría entre emisor y receptor se pierde, debido a que algunos códigos, que pueden ser comunes para un grupo social, se intersectan con otros, por lo que toda comprensión llega a ser parcial y aproximada: “la cultura como mecanismo integral es la combinación de tales formaciones semiótico-estructurales,

construidas según el modelo de las personalidades individuales, que aumenta extraordinariamente el volumen de la información que circula” (Arán; 1997: 104).

En su texto “Asimetría y Diálogo”, Lotman explica que en las diferentes esferas de la cultura se observa una oscilación periódica entre las formas estructurales extremas y una nivelación en la naturaleza misma de la esfera cultural. Existen cambios en los estados de la cultura, pero también periodos estáticos. La conciencia individual está demarcada por un vínculo con la realidad extratextual, “su semiosis está vuelta hacia la semántica, y su función básica es la interpretación de contenido de los modelos semióticos que se guardan en la memoria de la cultura dada” (1996: 46). Estos procesos pueden simplificarse o relacionarse con problemas sociales reales; entran en la historia de la humanidad “como hechos en una serie de otros hechos. Esto es una semiótica sólidamente unida a la realidad” (1996: 46).

Puede presentarse, asimismo, un debilitamiento de la “semiotividad”, que dará como resultado la formación de los más “refinados” modelos semióticos. Por ejemplo, ciertos signos de una semiótica son interpretados mediante la realidad y mediante su correlación con otro tipo de semiosis, además, pueden encerrarse en “algún mundo semiótico de un solo plano aislado”. Los constructos surgen en el proceso de creación semiótica al pasar por los mecanismos de la memoria de la cultura y son entregados a los mecanismos semánticos, que se vuelven instrumento de un análisis más sutil de la cultura (46).

Bajtín comprende que la cultura se fracciona en múltiples esferas relacionadas entre sí y, al mismo tiempo, está cruzada por varios lenguajes y contextos. Por su parte, Lotman observa que en la cultura hay procesos de estabilización y desestabilización; existen mecanismos que estimulan la creación de textos y prohíben otros de determinada especie. Aunque también existe una

situación de estabilización de estos mecanismos que está orientada a la manifestación extrema de una sola tendencia. Esto puede ocasionar la desconexión de un hemisferio en la conciencia individual: una tendencia es desconectada o reprimida parcialmente y la otra adquiere la posibilidad de un desarrollo extremo (1996: 48)¹⁸.

A partir de lo mencionado, Lotman comprende dos clases de “dispositivos” semióticos. En el primero de ellos, al que denomina de “Carácter no discreto”, encontramos que el texto es más manifiesto que el signo y representa, con respecto a él, una realidad primaria. El signo tiene un carácter representativo; además, las unidades semióticas están orientadas a la realidad extrasemiótica y están firmemente correlacionadas con ella. Por lo tanto, las unidades semióticas están directamente vinculadas a la conducta y, desde el punto de vista interno, son percibidas como «no signos».

Por otro lado, en el caso del segundo dispositivo semiótico, al que denomina de “Carácter discreto”, encontramos un signo que está manifiestamente expuesto y representa una realidad primaria, en la que el texto está dado como una formación secundaria con respecto a estos signos. En este caso, el signo tiene un carácter convencional.

¹⁸ Lo mencionado tiene una estrecha relación con la sincronía y la diacronía de los fenómenos culturales y artísticos. En este estudio, Lotman establece una analogía entre la asimetría cerebral y la asimetría semiótica de la cultura, en donde las funciones cerebrales se manifiestan principalmente en el hemisferio izquierdo. Explica: “Es evidente que la idea de la interconexión entre la topografía del cerebro y la estructura de lenguaje, que determina nuevos aspectos en la lingüística, abre determinadas perspectivas también a la semiótica” (1996: 55). Comprende la cultura como una estructura de dos canales (pueden ser más) que vincula entre sí generadores semióticos con estructuras diferentes, adquiere un fundamento neurotopográfico (1996: 55). Los experimentos relacionados con las funciones hemisféricas cerebrales, que han sido relacionados con la semiótica, tienen un carácter inicial, pero son esenciales en el plano teórico, según menciona Lotman. Existe un vínculo entre los fenómenos de las artes representativas y los procesos análogos de la creación verbal. La actividad metalingüística es la que une estos dos aspectos por medio de correspondencias profundas entre las dos esferas de la actividad sígnica. Es así que las asociaciones subconscientes y específicas pueden ser estudiadas desde otra perspectiva y tener nuevas explicaciones.

Lotman explica que las esferas textuales cerradas forman un complejo sistema de mundos que se cruzan o que se encuentran organizados jerárquicamente, de manera sincrónica o diacrónica, al articular las fronteras de éstos, los textos se transforman (1996: 59). Existe una asimetría de la conciencia individual y de la colectiva; en cada estado sincrónico existe una tensión de conflicto y una “transacción de tendencias de diferente orientación”.

Las ideas apuntadas hasta el momento, pueden ser consideradas como aproximaciones a lo que Lotman denomina “un modelo dialógico de la cultura” en donde los periodos de estabilidad y “equilibramiento” son relativos a los de desestabilización y desarrollo de la cultura. El intercambio dialógico de los textos existe, principalmente, en los periodos de estabilización y de un corte sincrónico cultural que es, a la vez, un cuadro asimétrico de la conjunción de subestructuras semióticas” (Arán; 1997: 104).

Existe un aumento en la especificidad de los lenguajes de las artes, principalmente de las vanguardias. En este contexto surgen metalenguajes de las artes, es decir, la literatura habla sobre la literatura, la pintura retrataba la pintura, en fin. En este sentido, el cine es un arte que combina diferentes metalenguajes descriptivos, “sobre la base de un lenguaje mitologizante” (Arán; 1997: 106). La teatralidad en el proceso narrativo es la regla de la conciencia mitológica, y el cine cumple con esta cualidad. En este sentido, “el cine satisface exitosamente necesidades culturales opuestas: la aspiración a escapar del mundo de los signos, de la organización social excesivamente complicada y enajenada, y la aspiración a complicar y a enriquecer la esfera semiótica social y artística” (2000: 137).

El cine constituye un retrato a la proximidad del otro. El espectador en el cine reconoce tanto al personaje como al actor; reconoce la máscara, las

situaciones repetidas o convencionales, etcétera. Como vemos, el cine incorpora otros lenguajes en los que las relaciones con los sujetos o con las cosas también pueden parecerse contrarios. Para Lotman, esto implica una construcción de tipo polifónica, en donde encontramos yuxtapuestas varias estructuras.

Por otro lado, es necesario apuntar que el punto de vista de Yuri Lotman con relación al signo en la vida social, en su libro *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, ya que guarda cierta relación con lo establecido por Bajtín en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Su tesis parte de establecer cuáles son las dos vertientes de la semiótica, por un lado la idea de Pierce con relación a que el signo es un elemento primario de todo sistema semiótico; por otro, la de Saussure con respecto al signo aislado y al acto comunicacional aislado.

Lotman crea el concepto de semiosfera¹⁹ como aquello que está ligado a una determinada homogeneidad e individualidad semióticas, que delimitan la semiosfera con relación al espacio extrasemiótico o alosemiótico que lo rodea. Siendo el espacio de la semiosfera de carácter abstracto, la frontera de la misma se convierte en un espacio que delimita el interior y el exterior, y en donde los lenguajes y los hechos no-semióticos son traducidos. El concepto de frontera tiene una estrecha relación con el de «persona colectiva», como un grupo de sujetos que se identifican entre sí. Asimismo, la frontera une dos esferas de la semiosis y es un dominio de procesos semióticos acelerados.

Una irregularidad semiótica surge cuando el observador se enfrenta al espacio no-semiótico, y “los textos se ven sumergidos en lenguajes que no corresponden a ellos, y los códigos que los descifran pueden estar ausentes del todo” (1996: 30). Para Lotman, tomar conciencia de sí mismo en el sentido

¹⁹ Lotman desarrolla el concepto a partir de la idea de la biosfera de Vernadski, que consiste en una estructura completamente definida, que determina todo lo que en ella ocurre, sin excepción alguna; todos los seres vivos forman parte de la función de la biosfera, en un determinado espacio-tiempo de la misma (1996 :23).

semiótico cultural implica, al mismo tiempo, tomar conciencia de la propia especificidad y de la propia contraposición con otras esferas sociales (1996: 28).

Bajtín también se preocupó por el estudio de los signos en la cultura, como lo veremos en páginas posteriores; por el momento, señalar que el pensamiento de Iuri Lotman se encuentra estrechamente relacionado con el de Bajtín, nos permite crear un puente entre la filosofía bajtiniana y el estudio de la cultura y del cine.

La cultura se fracciona en múltiples esferas relacionadas entre sí, según establece Bajtín en sus ensayos, una idea que Lotman señala en su texto de la *Semiosfera I*, aunque éste ocupa la noción de “modelo del mundo” para aplicarla al lenguaje, al texto y a la cultura misma. El pensamiento bajtiniano está implícito en el de Lotman, en su concepción del lenguaje, del arte y la cultura.

Para ambos autores, la cultura está cruzada por varios lenguajes y textos, en donde el concepto de “frontera” se convierte en el medio a través del cual son traducidos los signos de las distintas esferas culturales. Como vimos, Lotman también retoma la idea del dialogismo bajtiniano, en el que la conciencia del otro es necesaria para que un texto funcione semióticamente.

Por su parte, Bajtín/Voloshinov en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, estudia cómo cualquier producto ideológico es parte de una realidad natural o social y refleja otras realidades que van más allá de lo material. Los productos ideológicos contienen significación y representan algo que se encuentra fuera de los mismos; aparecen como signos y, “donde hay signo, hay ideología” (Voloshinov, 1992: 31). Para él, una imagen simbólica y artística se convierte en un producto ideológico; esta idea puede aplicarse al estudio del cine.

En el texto mencionado, Bajtín/Voloshinov resuelve algunas de las ambigüedades planteadas por la teoría saussuriana, a partir de la idea de que el

lenguaje no es fijo y que en el acto comunicativo implica el intercambio de voces sociales que se anticipan a la respuesta del otro.

Finalmente, mencionar el texto de Robert, Stam, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, para finalizar este capítulo es ineludible debido a que en él se establece la necesidad de retomar la teoría bajtiniana para el análisis del cine, en un afán de superar los estudios estructuralistas y semióticos. *Subversive Pleasures...* es una herramienta que permite comprender a Bajtín a través de un nuevo enfoque que vaya más allá del estudio del lenguaje verbal, como lo veremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO II

Cine, Lenguaje e ideología

2.1. La pertinencia del pensamiento de M. Bajtín en el estudio del cine

En las páginas anteriores se estableció que el cine puede definirse como un lenguaje y que la tesis principal sobre el tema fue desarrollada por Christian Metz a partir de la semiótica saussureana. No obstante, anotamos que existen investigadores, como Jean Mitry y Robert Stam, que cuestionan el punto de vista de Metz, al considerar como un error el hecho de que el análisis del lenguaje fílmico se sustente en categorías creadas a partir de la lingüística, debido a que el cine tiene su propia especificidad. Partiendo de esta idea, al final de dicho capítulo se planteó la posibilidad de que la teoría bajtiniana pueda ser un aporte a este problema de estudio, ya que ésta considera la diacronía como una característica esencial del lenguaje y del signo, una idea que no comparte la propuesta de Saussure, según se expresa en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*¹, como lo veremos en las siguientes páginas.

Por tanto, es necesario que resolvamos las dudas en torno al porqué retomar un trabajo que se publicó bajo la autoría V. N. Voloshinov (1895 1936), si la investigación de esta tesis es sobre las perspectivas teóricas bajtinianas. La respuesta se encuentra en la posible dualidad en la autoría del texto. Para resolver lo mencionado, creo suficiente acudir a lo que Iris Zavala expone en el "Prólogo"

¹ El análisis se ha realizado a partir de la edición de Alianza, pero existe otra edición en español del texto, de 1976, que lleva por título *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Tr. de R. M. Russovich. Buenos Aires. Nueva Visión. No obstante, en su "Prólogo" a la versión inglesa de Ladislav Matieyka e I. R. Titunik, no contempla el problema de la autoría de la obra. Asimismo, considero que la traducción de Tatiana Bubnova en la versión titulada *El marxismo y la filosofía del lenguaje* es más clara y completa que la anterior. Además, Iris Zavala en el "Prólogo", sí se acerca al tema de la autoría del mismo.

de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, donde apunta que éste se publicó en 1929, efectivamente, bajo la autoría de Voloshinov (quien perteneció al círculo de Bajtín en la Rusia Soviética), sin embargo, si bien está firmado por él, “nuestro texto pertenece a Bajtín o, cuando menos, se escribió bajo su inspiración directa” (Zavala; 1992: 11). Además, la autora considera preciso señalar las implicaciones de la autoría en esta obra, por suponerlo una polémica ideológica en el marco de una “(pos) modernidad pluralizante” y de un “antimarxismo reductivo contemporáneo”; en esta investigación, Bajtín abre las puertas al estudio interdisciplinario entre la lingüística, la retórica, la poética, la psicología y la ciencia literaria. Zavala explica que el interés de Bajtín/Voloshinov² no sólo radica en el estudio del lenguaje y del discurso, también se ocupa de la teoría de la cultura, muy al estilo “siglo XXI”. Sin embargo, añade que éste adolece de algunas debilidades teóricas que “no impiden que su teoría dialógica del lenguaje pueda servir de voz de apoyo al análisis retórico, la semiótica y al análisis cultural” (1992: 12-15), cuestiones que atañen al estudio cinematográfico.

Los temas que le preocupan a Bajtín también atañen al estudio del lenguaje fílmico, ya que estos pertenecen al estudio del lenguaje y de la cultura, no únicamente a la obra literaria, como podrían pensar quienes se han acercado a su obra. Bien lo menciona Zavala, a partir de lo dicho por Bajtín: “[...] todos los lenguajes de una sociedad están en diálogo y polémica, todo lenguaje de un nivel algo más que elemental, como lo es la literatura (y el cine), elabora un nivel complejo de significación en la arena social” (1992: 17). Una obra de arte se relaciona con otros textos y contextos dentro de un acontecimiento dialógico. El filósofo estudia el lugar que el sujeto ocupa con relación a estos textos culturales y cómo éste entra en contacto con los acontecimientos, donde diversos lenguajes y

² De esta manera me referiré al autor cuando se trate de citar *El marxismo y la filosofía del lenguaje*.

discursos propician el surgimiento de distintas posiciones sociales. En este sentido, el cine es un texto y el espectador es el sujeto con el que el texto se relaciona; ambos pertenecen a un hecho dialógico.

Como se mencionó en el capítulo anterior, Robert Stam, en *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, fue uno de los primeros en sugerir que el pensamiento del filósofo ruso puede nutrir los estudios relacionados con el análisis del lenguaje cinematográfico. Las ideas de Bajtín son contemporáneas a las de Saussure, a los estudios de la escuela lingüística y a la posición de los formalistas rusos en relación con la obra de arte. El texto mencionado de Bajtín es contemporáneo a la propuesta saussureana, lo que demuestra que discutió con los intelectuales de su época los problemas del lenguaje, la obra y la cultura.

Stam considera que la “translingüística bajtiniana” puede compararse con la semiótica saussureana, en la medida en que ambas se ocupan de examinar el lugar que tienen los signos en el pensamiento y en la vida de los seres humanos. Aunque, hay que anotar que Bajtín cuestiona a Saussure, al considerar que la idea de la estabilidad del signo es un error del objetivismo abstracto. Al respecto, Stam añade que la estabilidad del signo, según el punto de vista bajtiniano, puede comprenderse como una ficción; recordemos que para la semiótica saussureana, el lenguaje y la ideología se encuentran en el plano de la conciencia individual del sujeto, esto implica una contradicción con el pensamiento bajtiniano, en la medida en que lo individual cruza lo social y viceversa.

Stam establece un vínculo entre la teoría bajtiniana y el análisis del cine. Si bien las ideas del filósofo surgen a partir del estudio de la obra literaria, tanto en el cine como en la literatura existen complejas redes de signos ideológicos que deben ser conceptualizados y no solamente flexionados; además, literatura y cine son generadores de ideología. Ambas formas de arte pueden observarse a partir

de las ideas de Bajtín, sin olvidar que cada una de ellas tiene su propia especificidad y dinamismo.

No obstante, es necesario preguntarse si es posible que el pensamiento bajtiniano pueda incursionar en las teorías del cine. Al respecto, Stam observa que translingüística bajtiniana puede establecer las bases de una cinesemiótica (cinesemiotics) capaz de puntualizar algunas de las ambigüedades teóricas que han sido generadas por la semiótica saussureana y el formalismo³. Para Bajtín, el lenguaje no está “petrificado”, sino en constante acción; en un texto, sea literario o cinematográfico, existen voces sociales que se anticipan a la respuesta del otro (dialogismo), y que representan distintas posiciones “socioidelógicas”.

Stam concluye que el modelo bajtiniano puede servir para estudiar, teórica y analíticamente, el lenguaje del cine. No obstante, también deja claro al lector que su intención en *Subversive Pleasures* no es la de desarrollar una “translingüística bajtiniana del cine” (Bakhtinian Translinguistics of the Cinema), sino simplemente discutir algunas de las direcciones que puede tener dicho proyecto. Advierte que un investigador del cine, familiarizado con el trabajo de Bajtín, podrá observar que éste consideró las mismas premisas que Saussure, pero abrió el camino para contemplar el lenguaje de manera diacrónica. Su perspectiva puede ser considerada como una “semiótica social”, que proporciona una nueva mirada al modelo abstracto del análisis cinematográfico construido por Metz. Como ejemplo, el concepto bajtiniano de “cronotopo” permite descubrir, según Stam, el aspecto histórico del espacio y del tiempo en el filme. La noción bajtiniana de “heteroglosia” implica observar diversas perspectivas del lenguaje que pueden

³ En el texto de Stam se encuentra lo siguiente: “A Bakhtinian «translinguistics», I hope to show, offers a more adequate basis for cinesemiotics, since is capable of clarifying some of the theoretical and ideological ambiguities generated by both the Saussurean and the formalist framework. Bakhtin’s locations of meaning not in petrified linguistic but rather in the language in action and communication (the utterance) [...] as social voices anticipating and answering one another (dialogism) [...] this voices represent distinct social ideological positionings” (Stam; 1989: 37).

estar relacionadas con alguna orientación cultural, social, sexual, racial, económica, de género o de clase. En el cine, el sonido también tiene implicaciones dialógicas y puede ser comprendido como la “entonación” bajtiniana, que se encuentra en el borde de lo verbal y lo no verbal, de lo hablado y lo no hablado, y pone énfasis en la parte central del discurso.

Otros investigadores que se han aproximado a las posibilidades de la teoría bajtiniana en el cine. Ivánov es uno de ellos, en su ensayo “Bakhtin's Theory Of Language From The Standpoint Of Modern Science” señala que Bajtín se acercó al lenguaje y al discurso desde conceptos antropológicos y filosóficos únicos como el dialogismo y el carnaval, que sus ideas tienen influencia en los estudios modernos del lenguaje y ayudan a definir las fronteras lingüísticas del mismo. En el siglo XXI, algunas de sus ideas se apreciarán enteramente y se integrarán a los estudios lingüísticos, después del restrictivo y dogmático punto de vista de la escuela semiótica saussureana.⁴

Ivánov apunta que en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Bajtín/Voloshinov se opuso a la perspectiva de Saussure, según la cual existe un lenguaje unitario, una lengua y un habla individual; el filósofo se ocupó de los aspectos relacionados con la naturaleza del signo lingüístico, por considerarlos una abstracción, ya que cualquier palabra, incluso la escrita, calcula tener una respuesta y el signo no existe de manera aislada.⁵ Bajtín/Voloshinov veía una coincidencia entre el punto de vista de Saussure con respecto al lenguaje y el de los formalistas rusos con relación a la literatura, quienes consideraban que la obra

⁴ El texto de Ivánov que ocupamos está en inglés y dice lo siguiente: “I believe that in XXI century some of these ideas might be fully appreciated and integrated into linguistic studies after the latter cease to be restricted to a dogmatic point of view of one school only (for instance, generative grammar at some American University departments)” (Ivánov; Bakhtin's Theory: s/p).

⁵ En el texto de Ivánov se lee: “Any utterance the finished, written utterance not excepted makes response to something and is calculated to be responded in turn” (Ivánov; Bakhtin's Theory).

debía estudiarse sólo a partir de la forma y en donde los aspectos sociales o psicológicos estaban descartados⁶.

Como veremos en las siguientes páginas, Bajtín/Voloshinov pone su atención en el lugar que el interlocutor tiene en el texto. El receptor está inevitablemente determinado por una serie de experiencias sociales que lo llevan a identificar el objetivo ideológico y, en ocasiones, controvertidamente social de un texto.

2.2. El concepto del texto según M. Bajtín y I. Lotman

Antes de continuar, es necesario definir qué es el texto, debido a que se trata de un término que será referido de manera repetida en la presente tesis. Para ello, tomaremos el punto de vista del propio Bajtín y el del teórico ruso Iuri Lotman⁷. El texto es una estructura en la que todo enunciado verbal posee una función comunicativa, según apunta Lotman. No consiste simplemente en una frase o en una oración, se trata de una estructura dada en distintos niveles de relación y de sentido: “El texto no representa una simple sucesión de signos en el intervalo entre dos límites externos. Una organización interna que lo convierte a nivel sintagmático en un todo estructural es inherente al texto” (Lotman; 2003: 396). Si

⁶ Ivánov apunta: “Bakhtin rejects the point of view according to which there are only a unitary language (langue) and an individual speech (parole). To him this notion is explained by the history of European languages and does not imply universal linguistic laws: «The victory of one reigning language (dialect) over the others, the supplanting of languages, their enslavement, the process of illuminating them with the True Word, the incorporation of barbarians and lower social strata into a unitary language of culture and truth, the canonization of ideological systems, philology with its methods of studying and teaching dead languages, languages that were by that very fact «unities», Indo-European linguistics with its focus of attention, directed away from language plurality to a single proto language all this determined the content and power of the category of «unitary language» in linguistic and stylistic thought, and determined its creative, style shaping role in the majority of the poetic genres that coalesced in the channel formed by those same centripetal forces of verbal ideological life” (Ivánov; Bakhtin's Theory).

⁷ Hemos decidido recurrir al punto de vista del filósofo Iuri Lotman, porque nos permitirá crear un puente entre el pensamiento bajtiniano y el cine. Lotman, perteneciente al Círculo de Bajtín, estudió las particularidades del cine y su relación con la cultura.

partimos de esta idea, el arte constituye un lenguaje y cada obra particular es un texto. Asimismo, es un sistema de relaciones extratextuales e intertextuales

Lotman considera que si bien la obra de arte, el texto, está delimitada en su forma (pertenece a un género), en ella existen una serie de subsistemas de tipos diversos. El texto fílmico se nos presenta como una estructura en la que todo enunciado posee una función comunicativa; cada obra particular es un texto y su forma existe en distintos niveles de relación y de sentido.

Por otro lado, para Bajtín el texto, oral y escrito, es el dato primario, cuyo su punto de partida está en cualquier tipo de disciplina y pensamiento humanístico como la lingüística, la filosofía, la historia o la literatura. El texto es la realidad inmediata del pensamiento y de la vivencia y es el objeto de estudio de cualquier tipo de investigación. Asimismo, el texto es un conjunto de signos coherente que se instaura en la crítica de las artes; Bajtín establece que la única forma en la que un investigador o un crítico puede dar a conocer su pensamiento es través de un texto. El texto funciona también como enunciado en dos sentidos: el primero es la intención, dirigida a lo que el autor quiere expresar; el segundo es la realización de dicho enunciado y lo que produce en un texto ajeno y, en consecuencia, en una cadena textual que se inserta en la comunicación discursiva de una “esfera” social dada. Por lo tanto, el texto es un reflejo subjetivo del mundo objetivo; es un objeto de conocimiento (2005: 305).

Cada texto es “individual, único e irrepetible” (Bajtín; 2005; 296) y produce un nuevo texto al entrar en contacto con el receptor. El autor puede distinguirse en cualquier obra, “lo percibimos como un principio representante abstracto (el sujeto representador) y no como una imagen representada (visible)” (2005: 300). Es decir, “el autor-persona real” está presente en la obra como una totalidad, pero es la obra en sí (2005: 301).

Hay que anotar que Lotman también discutió el concepto del texto y su relación con la cultura en su libro *Semiosfera I*. En él establece cómo, al conformarse una “semiótica de la cultura”, las ideas tradicionales de dicha disciplina se fueron modificando junto con el concepto de texto y dejaron de subrayar su naturaleza unitaria de señal y de unidad indivisible: “se descubrió que, para que un mensaje pueda ser definido como «texto», debe estar codificado, como mínimo, dos veces” (1996: 78). Esto significa que el mensaje forma parte del lenguaje natural y de un lenguaje especializado, es decir, pertenece a una cadena de signos con diversos significados; es un signo complejo. El surgimiento de diversos tipos de texto lleva a diferentes semiosis, ello implica complejos problemas de recodificación.

Al final del capítulo anterior, en el apartado titulado “Iuri Lotman: texto, cultura y lenguaje cinematográfico”, observamos que existe una coincidencia en el punto de vista de ambos filósofos, Bajtín y Lotman, con relación a la cultura. En este capítulo, podemos notar que existe un puente entre la percepción que ambos tienen sobre el texto. La influencia de Bajtín es clara; para Lotman la idea del dialogismo es fundamental para que un texto funcione semióticamente.

2.3. La obra de arte en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. El pensamiento bajtiniano sobre el lenguaje y sus posibles conexiones con el cine

Hemos iniciado el presente apartado de la tesis con *El marxismo y la filosofía del lenguaje* porque es el primer texto del filósofo en el que se analiza un término fundamental para el análisis de la obra artística y de la cultura: la ideología.

Además, éste cruza los diferentes elementos que conforman la obra, como el creador, receptor y el material sónico en el que está plasmada.

Si bien el título del texto de Bajtín/Voloshinov nos remite específicamente al pensamiento marxista, el autor no cierra su trabajo a discutir sus particularidades, sino que, a partir del concepto de ideología, lo abre el estudio de la obra artística. Para nuestro autor, cualquier producto ideológico es parte de una realidad natural o social, pero que refleja otras realidades que van más allá de lo material. Los productos ideológicos tienen significación y representan algo que se encuentra fuera de los mismos; aparecen como signos y, “donde hay signo, hay ideología”. Cuando se observa en un objeto una imagen artística, éste se convierte en símbolo y, por tanto, en un producto ideológico, de tal manera que los objetos forman parte de su materialidad natural, pero también reflejan una realidad social (1992: 31 32).

2.3.1. La ideología y la palabra en la obra artística

Los objetos de producción son carentes de significación por sí mismos; su intención está dirigida específicamente al uso de un material determinado, pero pueden ser convertidos en signos ideológicos. El signo no sólo existe como parte de la naturaleza, sino que refleja otra realidad que puede ser fiel o distorsionada, dependiendo de los criterios de valoración ideológica del observador. Donde hay signo hay ideología y todo lo ideológico posee una significación. Bajtín/Voloshinov apunta que cada “espacio de creatividad ideológica” está determinado por su propia realidad y refleja una mirada específica. Este espacio de creatividad, como sucede con todo fenómeno sónico e ideológico, se da con base en algún material, ya sea en el sonido, la masa física, el color o en el movimiento corporal

(Voloshinov; 1992: 33), si lo reflexionamos, todos éstos son materiales cinematográficos. El signo es fenómeno del mundo exterior y lo que éste genera (así se trate de nuevos signos) transcurre en la experiencia del sujeto, tal como sucede en el cine. Al respecto, Ivánov, en su ensayo “The significance of M. M. Bakhtin’s Ideas on Sign, Utterance, and Dialogue for Modern Semiotics”, apuntó que, efectivamente, para Bajtín todo producto ideológico se refleja en el material del signo, en la palabra, el sonido, en el gesto, en la combinación de los propios materiales, colores, etcétera (Ivánov; 1992: 186-243).

La ideología surge en el plano de la conciencia interindividual, cuando un signo se opone a otro signo. La conciencia sólo puede realizarse al plasmarse en algún material sígnico y en otro a su vez, como si se tratase de una cadena de signos ideológicos, resultado de la interacción social. El signo surge en el territorio “interindividual”, entre individuos que están socialmente organizados y en donde la conciencia individual sólo puede explicarse a partir del medio ideológico social. Bajtín es enfático en esta idea, al señalar lo siguiente: “La conciencia se construye y se realiza mediante el material sígnico creado en el proceso de la comunicación social de un colectivo organizado” (Voloshinov, 1992: 36).

Es precisamente esto lo que sucede en el cine, la conciencia ideológica se construye mediante los signos creados en el proceso de comunicación. Esto sucedía en las cintas mexicanas realizadas a finales de la década de los cuarenta y durante los cincuenta, como lo veremos en el siguiente capítulo, donde gran parte de las temáticas estaban dedicadas a reforzar los roles sociales, a través de una serie de temáticas y géneros⁸.

⁸ Recordemos que a mediados de la década de los cuarenta, la prostituta se convirtió en tema y motivo de las cintas; en la pantalla recorría las calles de la ciudad, sufriendo las consecuencias de sus actos, acompañada, generalmente, de un personaje que apuntaba sus errores y la advertía sobre su posible trágico final, como lo vemos en *Santa* (Antonio Moreno, 1931). Los arquetipos fueron recurrentes en el cine mexicano y se fueron reforzando con el paso de los años: "El cine de

Este fenómeno puede observarse a lo largo de la historia del cine internacional, por ejemplo, las cintas de los años cuarenta y cincuenta en los Estados Unidos también buscaban fortalecer las normas de la sociedad; es así que, en pantalla, las mujeres respetaban las “sanas” costumbres apoyando a su familia en las actividades cotidianas; los hombres debían siempre manejarse con rectitud y vigilar el bienestar de aquellos que estuvieran a su cargo como esposa, hijos, empleados o amigos.⁹

Los signos cinematográficos están en un proceso de comunicación social. Al respecto, Ivánov, en el ensayo mencionado, crea un puente entre el pensamiento bajtiniano y el cine, al señalar que Eisenstein privilegió la idea del montaje durante los años veinte, como un análogo del lenguaje verbal porque toda “oración de montaje” (montage sentence), como la llamaba Eisenstein, era divisible en unidades individuales y en tomas que pueden ser relacionadas con los signos del lenguaje verbal. Para Bajtín, la lógica de nuestra conciencia es la comunicación ideológica de la interacción sígnica de una colectividad; el cine implica esta interacción que se crea a través del montaje.

La palabra también es un fenómeno ideológico por excelencia, su función es la de ser signo y debe colocarse en el primer plano del estudio de las

prostitutas es el cine por excelencia del alemanismo [...] renace cuando descubre que la ansiada figura tutelar puede revivificarse mediante las devoradoras y las ladronzuelas" (Ayala; 1998: 136).

⁹ García Riera menciona: “el surgimiento de una nueva clase media mexicana impuso en el país hábitos copiados en gran medida del modo de vida norteamericano. Esto motivó las aprensiones conservadoras del cine nacional” (1998: 157). Al mismo tiempo, no cumplir con las normas sociales podía tener consecuencias fatales en cualquiera de los dos casos. Recordemos el filme de William Wyler, realizado en 1952, *Carrie*, con Laurence Olivier y Jennifer Jones, que relata la historia de una joven que a principios del siglo XX llega a Chicago en busca de fortuna; tiene la suerte de ser contratada en una fábrica, pero al lastimarse un dedo es despedida al poco tiempo de su llegada. Desesperada, acude al joven llamado Charles Drouet, a quien conoció en el tren, que la lleva a vivir con él y la hace su amante, aprovechándose de su infortunio. Sin embargo, *Carrie* se encuentra con George Hurstwood, un hombre casado y con dos hijos, gerente del lujoso restaurante (al que Charles la solía llevar a cenar), quien dejará todo y robará dinero para poder vivir con la joven. Ambos, Carrie y Hurstwood, huyen a Nueva York, pero lo pierden todo y quedan sumergidos en la pobreza, dándose cuenta de que sufren las consecuencias de sus actos.

ideologías, porque no sólo representa al signo puro sino que aparece como un signo neutral, cada palabra produce su propio material ideológico. Además, “La realidad de los fenómenos ideológicos es la realidad objetiva de los signos sociales” (Voloshinov; 1992: 36 37). Las leyes que rigen esta realidad son las leyes de la comunicación semiótica, que son determinadas directamente, al mismo tiempo, por las leyes económicas y sociales (1992: 36 37).

Ivánov señala que la palabra bajtiniana existe dentro de un contexto determinado y de una relación social concreta; fuera de ésta no existe obra artística. Es así que la “metalingüística”¹⁰ tiene como objeto de estudio la palabra, tanto en su carácter social como en el individual, apareciendo de este modo dentro del contexto de la comunicación. Ivánov notó esta particularidad metalingüística en el pensamiento bajtiniano, relacionado con la palabra y el enunciado complejo¹¹.

¹⁰ Helena Beristáin, con base en lo dicho por teóricos como Roman Jakobson y Mukarovsky, establece como metalingüística la existencia de tres funciones lingüísticas: “(la expresiva, la apelativa y la representativa o referencial) porque pertenecen a un modelo semiológico triangular de la comunicación dada entre el emisor y receptor, respecto de un objeto (referente). Estas funciones resultan de la relación entre el que habla (en la función expresiva que exterioriza la afectividad del emisor), el que escucha (en la función apelativa, equivalente a una llamada de atención para el receptor), o bien lo hablado (en la función representativa, que transmite contenidos cognoscitivos), que implica la representación y remite al referente o al contexto (ya sea este verbal o extralingüístico pero verbalizable) [...] Del «Círculo de Praga», MUKAROVSKY habló de la función estética (1936), y JACOBSON, muy posteriormente (1958), basándose en las investigaciones de los autores mencionados y otros (como MALINOVSKY que propuso (1923) la función fática, de contacto) ha presentado así los factores en la comunicación verbal, cada uno de los cuales genera una función lingüística: Hablante: Contexto, mensaje, contacto, código: Oyente [...] La función metalingüística se realiza cuando empleamos el lenguaje para decir algo acerca del lenguaje; cuando el emisor y el receptor verifican si están usando el mismo código o sistema de signos y si éste funciona bien; el término metalenguaje ha sido introducido por la «Escuela de Viena» y por la «Escuela Polaca», dice GREIMAS citando a TARSKI «para distinguir netamente la lengua de la que hablamos de la lengua que hablamos» (Beristáin; 2004: 224 225).

¹¹ En el texto Ivánov se lee lo siguiente: “The complex sentence is the most extended phenomenon of language that has been scientifically examined by linguistics: one gets the impression that the methodically pure language of linguistics suddenly comes to an end at this point, and what begins at once is science, poetry, and so on, and yet the purely linguistic analysis can be continued further, no matter how difficult it is and how tempting it may be to introduce here points of view that are alien to linguistics» [...] This field of research (later called metalinguistics by Bakhtin and translinguistics by Roland Barthes) studying discourse as a field much broader than a sentence (which has remained the upper limit of a traditional linguistic study) became quite popular among the scholars at our time” (Ivánov; Bakhtin's Theory).

La historia se relaciona estrechamente con la palabra y elimina la oposición entre la poética sincrónica y diacrónica.

Asimismo, Ivánov menciona que Eisenstein, en su ensayo “Palabra e imagen”, observó una cuestión similar sobre la palabra y su relación con la formación de una imagen, que puede plasmarse en la inmovilidad de un símbolo, estar rodeada por el dinamismo del símbolo mismo y seguir siendo imagen. Es decir, la palabra se coloca de diversas maneras en el punto de vista del espectador a través del filme y se orienta con respecto al otro, es dialógica. Desde la perspectiva bajtiniana, la comunicación dialógica es el mundo y la vida de la palabra, es así que las relaciones dialógicas revelan la orientación al otro en un discurso.

Desde la perspectiva bajtiniana, ciertos trabajos se construyen en el mosaico de otros textos, como una especie de collage de citas, según apunta Ivánov. Por su parte, para Eisenstein, en el caso del cine, esta composición de citas puede ser empleada por el realizador como un intento de distorsión, donde la combinación de los objetos permite el montaje y, por lo tanto, el discurso del filme. Ivánov notó el interés de Eisenstein por estudiar el signo en el montaje fílmico y la estructura interna de un discurso como un análogo al movimiento del signo y como principal objeto de la semiótica; esto como la primera etapa del desarrollo de la palabra en donde se incluye la palabra interna.

Por otro lado, la opinión de Bajtín/Voloshinov también contempla la naturaleza limitada de la palabra saussureana. Cada palabra también es un tema o una unidad temática que puede tener multiplicidad de significados. La palabra es una predominante en la conciencia individual y se convierte en material sígnico de la vida interior y por tanto de la conciencia; la palabra es un signo para expresar lo interno (Voloshinov; 1992: 33).

Como vemos, los problemas que preocupan a Bajtín/Voloshinov sobre la filosofía del lenguaje, la ideología y la obra artística, también atañen al estudio del cine, en la medida es que éste es un fenómeno social y, al mismo tiempo, un fenómeno individual e interno; el sujeto, el receptor, tiene una relación personal con la obra de arte y le es necesario definir qué signos internos recibe al acercarse a la misma. Para el filósofo, es necesario tomar en cuenta que la palabra acompaña toda creación ideológica en general, y la comprensión de cualquier fenómeno ideológico implica la participación del discurso interno. La palabra se apoya en el signo ideológico.

La palabra es un objeto básico del estudio de las filosofías, porque cuenta con pureza sémica y neutralidad ideológica; tiene, además, la capacidad de convertirse en discurso interno y social, así como en fenómeno fronterizo de todo acto consciente. El material de los signos ideológicos expone el aspecto racional del contenido, en el sentido cognoscitivo directo de una imagen artística, como lo es la imagen fílmica.

El sentido cognoscitivo de la obra pone énfasis en un momento determinado del fenómeno social relacionado con el aspecto técnico (como la técnica de una obra arquitectónica). La obra (ideológica) se estructura como un todo orgánico e íntegro sometido a leyes específicas, en donde se mezclan esferas cualitativamente diversas; todos los elementos que intervienen en la obra artística, como la composición y el estilo, se reestructuran respectivamente, pero se relacionan estrechamente con otros cambios sucedidos en el sistema. En el cine, los cambios que se originan en la estructura, tanto técnicos como de contenido, son observados en un momento histórico específico y se interrelacionan entre sí.

Las particularidades de la palabra convierten al signo en el material idóneo para realizar una orientación a un todo, porque en ella se ponen en marcha incontables hilos ideológicos. Además, es un indicador sensible de las transformaciones sociales. De nuevo, la ideología se manifiesta en el exterior, en la palabra y en la acción. Todas las formas de interacción discursiva están relacionadas con el contexto social; cada época y grupo social tiene su repertorio de formas discursivas de la comunicación ideológica en general.¹² De manera similar, las formas discursivas fílmicas han cambiado según se han dado las transformaciones sociales. Los signos ideológicos forman parte del proceso de comunicación social y están determinados por una época y por un grupo social específico; para que una obra forme parte de una época o de un grupo social y provoque una reacción necesita estar relacionada con las bases de existencia material de dicho grupo.

Tomando en cuenta lo mencionado al final del último párrafo, pensemos en que pueden existir obras que se encuentren sustentadas sólo en la base de existencia material de un grupo y no pongan énfasis en su contenido sígnico o temático. Por ejemplo, ¿qué sucede con una cinta en la que el tema no es perceptible para el espectador?, ¿se separa el signo de las formas concretas de comunicación social? Según Bajtín, es indispensable que el tema posea una significación interindividual: “sólo aquello que posea valor social puede entrar en el mundo de la ideología, construirse y consolidarse en él” (Voloshinov; 1992: 48). Entonces, ¿qué sucede con películas que no poseen este valor social?, ¿no

¹² Según Bajtín/Voloshinov, el problema de la psicología social consiste en que se limita únicamente a estudiar la opinión del receptor, mientras que el análisis de las formas concretas de la comunicación semiótica tiene una importancia primordial, debido a que todo signo se estructura en una sociedad. Por lo tanto, la principal exigencia metodológica de Bajtín para observar este problema implica, por una parte, no disociar la ideología de la realidad material del signo, por otro lado, no se puede separar el signo de las formas concretas de la comunicación social porque el signo existe y forma parte de ésta; aunque no sea posible separar la forma de la comunicación de su base material y económica (Voloshinov; 1992: 43).

pueden entrar en el mundo de la ideología, construirse y consolidarse en él? En el desarrollo de la historia humana existen “signos ideológicos muertos” que son incapaces de crear una confrontación de aspectos sociales vivientes. Sin embargo, podemos encontrar obras que nos parecen inexplicables. Un ejemplo de ello son los filmes del llamado “cine abstracto”, en el que se busca crear una deformación del objeto y del espacio, de los personajes y de la trama, lo que da como resultado que la obra sea difícil de comprender para el público y para los críticos¹³.

Bajtín se pregunta: ¿qué es lo que determina la refracción del ser en un signo ideológico? La respuesta radica en que el sujeto se encuentra delimitado por una serie de intereses sociales relacionados con un grupo colectivo y con una clase social; por lo tanto, el tema de la lucha de clases sigue siendo un factor significativo en su estudio. En cada signo ideológico se cruzan acentos de orientaciones diversas, incluso económicos, por lo que éste puede ser entendido por diferentes clases sociales. Igualmente, una vivencia sólo puede expresarse a través del signo y sólo existe en el material de los signos, ésta se conforma por contenidos físicos, cognitivos (como la percepción) y referenciales. Al respecto, Ivánov considera que las funciones psíquicas existen sólo en el material del signo.

¹³ El cine abstracto fue definido como el cine “absolute” en la década de los veinte por Rudolf Kurtz, para quien se trataba de un cine de vanguardia, creado principalmente por pintores que buscaban renovar la forma de realizar cine, usando técnicas “rudimentarias” para crear un lenguaje que rechazara la reproducción del mundo natural (reproduction of the natural world), para centrarse en las cualidades de la luz y la forma y su funcionamiento en la temporalidad del relato, una cuestión que era imposible de representar en las artes visuales estáticas. “German Abstract Cinema («absolute») was not only opposed to the canon of cinematographic narration, «lyric will», and «realistic-naturalistic camouflage» but abandoned definitively all psychological comprehension, opting decidedly for pure optical rhythms involving elementary shapes, mostly geometrical (significant examples: *Rhythmus 21* and *23* by Richter from 1921-23, *Opus II-III-IV* by Ruttmann from 1922-25, *Diagonal Sinfonie* by Eggeling from 1923, *Wax Experiments*, *Spiralen* and *Formspiel* by Fischinger, 1921-27). This cinema discovered its semantic effectiveness in the synthesis of the forces of attraction and repulsion, in the relationship of contrasts and analogies, in the creativity of a rhythmic game of signs”. El cine abstracto es considerado como una forma de arte puro, en el que se privilegia la belleza a partir de las relaciones entre imágenes (Sbardella).

La emoción y la experiencia organizan la expresión del signo. El receptor está en el límite de la experiencia y se inclina hacia uno u otro lado de una ideología compartida por un mismo grupo, el yo experiencia es también un nosotros experiencia. El lenguaje del carnaval, por ejemplo, usa específicamente un grupo de símbolos que pueden tener en común el yo experiencia; en el lenguaje del carnaval, el símbolo aparece en el punto medio de una conciencia comunicativa colectiva.

Mencionamos que Ivánov recurre a Eisenstein para explicar la relación del pensamiento de Bajtín con el cine, por lo que es importante acercarnos al trabajo ensayístico del cineasta. En “Palabra e imagen” explica que al observar un objeto cualquiera, al lado de otro, lo reconocemos de manera deductiva debido a que tendemos a organizar unidades de objetos con cierta coherencia, aunque éstos tengan cualidades independientes. La yuxtaposición de imágenes y de tomas en el cine da sentido a una intención creativa, no importa si los elementos que conforman la película son aislados, lo sustancial es que la totalidad del filme y el contenido del mismo se comprende gracias al montaje.

En el ensayo mencionado de Eisenstein explica que el espectador del filme, a partir de su “imaginación creadora interior”, puede distinguir un trabajo emocionalmente interesante de otro que no pasa de informar o registrar acontecimientos (una idea que tal vez pueda tener relación con el signo ideológico muerto). Una imagen fílmica surge y vive en “la conciencia de la percepción, exactamente en el mismo modo como, en el transcurso de la creación de una obra de arte, su imagen total, singular y reconocible, va siendo gradualmente compuesta a partir de sus elementos” (Eisenstein; 1975: 19). La imagen se inserta en la conciencia del espectador de manera pictórica, pero en el cine, ésta va más allá gracias a la acumulación de los distintos elementos que conforman la obra; la

imagen en el cine no es estática e independiente como sucede en una pintura, sino que está yuxtapuesta con otras imágenes. Incluso, la creación del filme como obra de arte implica la construcción de una cadena de representaciones que adquieren coherencia en el montaje y en la totalidad de obra. De este modo, el director concibe la representación y el tema de la cinta en una serie de imágenes que provocarán un sentimiento en el espectador.

2.3.2. El creador y el receptor en la obra de arte. La psique individual y el pensamiento social

Generalmente, cuando se estudia el lugar que ocupa el director en la realización de la cinta (hablando de cine de autor), tendemos a pensar que se trata del creador que reflejó en la obra cinematográfica su único y particular punto de vista sobre un tema determinado. Empero, Bajtín/Voloshinov repara en que el contenido de la psique individual del creador es social e ideológica (al hablar de la obra de arte y del texto), llevando, al mismo tiempo, el sello de la individualidad de su creador o creadores, “tan sociales como todos los demás rasgos e indicios de los fenómenos ideológicos” (Voloshinov; 1992: 62). El pensamiento del emisor (director) y del receptor se relacionan con sistemas ideológicos en los que intervienen distintos discursos y realidades.

El individuo es poseedor de los contenidos de su conciencia; es responsable de acciones que pueden convertirse en fenómenos socioideológicos. El contenido de la “psique individual” es por su naturaleza tan social como la ideología, y el mismo grado de la conciencia individual, “con sus derechos internos”, es de carácter ideológico e histórico y está totalmente condicionado por

actores sociológicos”. Todo signo es social en cuanto tal, y un signo interno no lo es menos que el externo (Voloshinov; 1992: 62).

La expresión se forma en la psique individual y se proyecta hacia fuera mediante signos externos, lo que supone cierto dualismo entre lo interno y lo externo; no existen interlocutores aislados: “Un interlocutor abstracto, es decir, un hombre en sí, no puede existir; con este, en efecto, no tendríamos ningún lenguaje común en sentido literal ni figurado. [...] vemos la ciudad y el mundo a través del prisma del medio social que nos abarca” (Voloshinov; 1992: 62). Lo interno, al expresarse, cambia y se apropia de un material que combina lo vivenciado y lo expresado. Lo externo es un material pasivo para la forma interior que, al mismo tiempo, puede dirigirse en una dirección inversa, al interior; aunque no existe un único interlocutor en el intercambio discursivo:

Toda expresión sígnica externa se construye en dos direcciones según Bajtín/Voloshinov, hacia al sujeto, donde tiene la función de expresar los signos internos mediante los externos, y del sujeto a la ideología, donde es necesaria una comprensión temático referencial del enunciado. De esta forma, todo signo interno se relaciona estrechamente con normas y valores éticos sociales y la comprensión de todo signo en la obra tiene un lazo indisoluble con lo social. Las unidades del discurso interno traen a la memoria las réplicas de un diálogo; sus unidades del lenguaje interno, una especie de “impresiones globales” de una secuencia dialógica y en correlación con el aspecto histórico (Voloshinov; 1992: 67).

Como vemos, existen dos sujetos en una esfera de la comunicación social organizada, el sujeto emisor y el sujeto oyente¹⁴, que se desenvuelven en una

¹⁴ Según el Diccionario de Helena Beristáin: “Emisor y receptor son los factores opuestos entre los cuales se establece el circuito de comunicación, son quien emite y recibe el mensaje. Ambos términos poseen un sentido amplio, general, si se comparan con otros de sentido más específico como enunciador, que es el sujeto de la enunciación, es decir, el emisor del enunciado, quien se opone al enunciatario o destinatario de la enunciación. Éste, cuando la comunicación es oral, es

misma atmósfera social y, por tanto, pertenecen a un mismo colectivo lingüístico. Estos sujetos se reúnen en una situación social concreta, donde pueden existir normas sociales heterogéneas y variadas, con una amplitud de alcance social; su importancia se determina según su proximidad con las clases sociales. El sujeto oyente, el receptor, también está orientado a una forma lingüística establecida y pertenece al mismo grupo lingüístico. Pero el proceso de comprensión es distinto al proceso de reconocimiento; un signo se comprende mientras que una señal se reconoce.

La tarea principal de la comprensión no se reduce en absoluto al momento del reconocimiento de la forma lingüística que el hablante utiliza en cuanto forma conocida, en cuanto «aquella misma forma», de la manera igual como percibimos claramente, por ejemplo, una señal suficientemente familiar, o como reconocemos un elemento de alguna lengua poco conocida. No; la tarea de la comprensión, en general, no se reduce al reconocimiento de una forma aplicada, sino a su comprensión precisamente en un contexto dado y concreto, a la comprensión de su significación en un enunciado dado, es decir, a la comprensión de su novedad, pero no al reconocimiento de su identidad (Voloshinov; 1992: 99).

Sobre esta cuestión, Eisenstein coincide de alguna manera con Bajtín (sin declararlo), al considerar que cada espectador crea una imagen y una representación de acuerdo a su condición social y, aquella imagen creada por el realizador es, a su vez, recreada como el receptor, como explica, “de las entrañas de su fantasía, de la urdimbre y trama de sus asociaciones, condicionado todo ello por su carácter, hábitos y situación social” (Eisenstein; 1975: 27 29).

sujeto hablante (la persona física que articula oralmente el enunciado) y se opone al oyente (quien lo escucha)” (168). Como vemos, la definición no es determinante en el caso del pensamiento bajtiniano.

Una obra establece un diálogo con un sujeto, con una ciudad y con el mundo, yendo de lo general a lo particular; lo hace con un grupo social. Filmes como *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, dejan en claro que existen obras que amplían su sentido y enriquecen el diálogo a través del material signico en el que están plasmadas. El espectador de *Los olvidados* no existe aislado, pertenece a un grupo, un medio social y un contexto. Se trata de una obra cuyo contenido ideológico puede insertarse en diversos contextos. Si bien la cinta fue realizada y estrenada al inicio de la década de los cincuenta en la ciudad de México, el argumento versa sobre el modo de vida de una clase social específica, los protagonistas de la misma son los niños de dicha sociedad, por lo que el tema y su contenido artístico pueden generar impacto fuera de su ambiente, como se verá en el siguiente capítulo. Recordemos el ejemplo de Bajtín: el hambre es un tema que cualquiera que haya pasado hambre puede comprender, cualquiera que sea su contexto histórico. En la cinta reconocemos jerarquías y relaciones de poder, a través del hambre, la miseria y la violencia.

La originalidad es un elemento que existe en la construcción de toda obra. Bajtín/Voloshinov afirma esta cualidad en la obra artística, incluso, en *Estética de la creación verbal* observa que ésta es una característica de la obra que existe por sí misma, ya que el realizador plasma en la obra parte de sus vivencias y de sus experiencias, pero no es una determinante de que el resultado se encuentre decretado por el realizador. Recordemos que la existencia de un “interlocutor ideal” no garantiza que se puedan salvar las fronteras de una clase social y de una época. Entonces, ¿qué sucede con cintas que se encuentran fuera de nuestro contexto histórico y social? Tal vez el contenido de las mismas, el mensaje ideológico por supuesto, no tendrá el mismo efecto en el espectador de hace cincuenta años. *Susana* (1950), también de Buñuel, relata el fragmento de la vida

de una joven que interviene en el medio familiar, desmantelándolo. Las películas de la década de los cincuenta en México señalaban las consecuencias de atentar contra el núcleo familiar, pero para la protagonista de la cinta no hay tales, lo veremos en el siguiente capítulo.

El receptor del cine puede ser un espectador potencial, aunque la cinta tiene un carácter colectivo y los sucesos pueden ser vivenciados de manera distinta por individuos del mismo colectivo. Bajtín/Voloshinov explica: “la situación social determina qué imagen, qué metáfora y qué forma de enunciado pueden desarrollarse a partir de una orientación entonacional de una vivencia dada” (Voloshinov; 1992: 125). En el cine, la situación social del director determina qué imágenes van a suceder en la pantalla, ¿cómo explica el director la trama?, ¿a qué contexto acude para lo mismo? Recordemos que el filósofo ruso no se ocupó por estudiar el cine, pero la cualidad ideológica en la obra de arte, en el material y la forma, están estrechamente relacionados con la ideología del creador cinematográfico.

Bajtín/Voloshinov apunta: “Sin contar con una objetivación, con una expresión mediante un material determinado (el material del gesto, de la palabra interna, del grito), la conciencia es una ficción” (1992: 126). La conciencia, cuando se convierte en una expresión material organizada, pasa a ser un hecho objetivo y de fuerza social. El cine es el material organizado de esta conciencia que al ingresar al campo de la fuerza del arte, se convierte en una fuerza real capaz de realizar una influencia inversa en la vida social. Cintas como *Susana* o *Los olvidados* tienen una influencia inversa a los estándares fílmicos realizados en su época en contenido y forma, como lo veremos más adelante. El receptor o el espectador de la obra cobran un lugar preponderante, porque no sólo la expresión

se ajusta a nuestro mundo interior, sino que éste busca adaptarse a las posibilidades de la expresión.

Todo enunciado es sólo un momento de la comunicación discursiva continua de un proceso generativo de un colectivo social¹⁵. Para Bajtín, el enunciado es un género discursivo porque se crea a partir de la intención de un sujeto y como un momento expresivo, esto implica que existe una actitud subjetiva por parte del sujeto hablante, con relación a un contenido semántico y, por tanto, social. Existe un vínculo entre una “interacción concreta” y una “situación extraverbal” y, a la vez, una relación con una situación más amplia. En *Susana* encontramos una interacción concreta, la cinta en sí; una situación extraverbal, que puede relacionarse con el relato bíblico de “Susana y los viejos”, del libro de Daniel, y una más amplia, que se refiere a los diferentes signos del contexto histórico, como lo veremos en el siguiente capítulo.

La comunicación discursiva debe ser comprendida y explicada con relación a una situación concreta, así como el lenguaje se genera y se mantiene en una comunicación discursiva y en un contexto histórico concreto. Por lo tanto, para Bajtín/Voloshinov es necesario un orden metodológico en el estudio del lenguaje que contemple, en primer término, las formas y los tipos de interacción discursiva con relación a sus condiciones concretas; a continuación, las formas de enunciación concretas de algunas actuaciones discursivas en interacción con otros enunciados, en la vida y en la creación ideológica; y, finalmente, una revisión de las formas del lenguaje tomadas en su versión lingüística habitual.

Los sistemas ideológicos articulados de la obra de arte se cristalizan a partir de la ideología cotidiana y, al mismo tiempo, la influyen y permanecen en

¹⁵ Bajtín considera que la lingüística no ha podido conducir a una definición de la naturaleza común del enunciado, debido a que ésta se limitó a la especificidad del habla cotidiana, tomando como modelo enunciados intencionadamente primitivos (Bajtín; 2005: 250).

constante relación, fuera de la ideología cotidiana están muertos. La ideología cotidiana ubica a la obra en una situación social específica, relacionada con una conciencia receptora: “La obra se interpreta en el espíritu de la conciencia receptora [...] En cualquier época de su existencia histórica la obra debe establecer nexos estrechos con la ideología cotidiana cambiante, debe impregnarse de ella” (Voloshinov; 1992: 131). Pueden surgir nuevas corrientes en la ideología cotidiana con una penetración progresiva en diversas expresiones.

Es esencial rescatar que el centro organizador de cada enunciado está en el medio social que rodea al individuo: “La realidad concreta del lenguaje en cuanto discurso es [...] el acontecimiento social de la interacción discursiva, llevada a cabo mediante la enunciación y plasmada en enunciados” (Voloshinov; 1992: 132). El lenguaje filmico, en tanto es discurso, se lleva a cabo mediante la enunciación que, en esta forma de arte, se traduce en las acciones que suceden en la pantalla.

Por lo demás, Bajtín nos invita a estudiar el diálogo, no en el sentido estricto de la palabra, sino como toda una comunicación discursiva. Una obra literaria o fílmica es un elemento de comunicación discursiva, una actuación discursiva fijada en un material, impreso o filmado, y está orientada a una percepción activa y a relacionarse con “una elaboración y una réplica interna”, que también afecta a otras formas de una esfera de comunicación discursiva dada, como sucede con la crítica.

Ivánov observó que Bajtín y Eisenstein coincidían con relación al estudio de la obra de arte. Esto nos permite observar que uno de los principales objetivos del análisis del cine es el que la obra debe ser vista como un todo. El filósofo, en su libro *Estética de la creación verbal*, establece que autor, personaje y obra forman parte de una totalidad estética, aunque cada uno pueda ser estudiado de manera

independiente. Eisenstein nos dice que la imagen de la obra de arte debe ser considerada como un todo; es el proceso creador en el que se observan emociones del realizador decodificadas por el espectador. Es decir, este último se acerca a la obra en un proceso dinámico, en el que accede a ciertas vivencias del realizador gracias a la imagen; el cineasta expone: “la imagen planteada por el autor ha llegado a ser carne de la carne de la imagen surgida en el espectador [...] Dentro de mí, esa imagen nace y crece. No sólo ha creado el autor, sino que yo el espectador que crea he participado” (Eisenstein: 29). Por su parte, Bajtín establece que el lector se acerca a la novela en un intercambio dialógico, en un proceso dinámico en el que también accede a las vivencias del creador, sin que ello signifique estemos observando la vida del autor.

2.4. Algo más sobre el significado de la ideología a partir de Terry Eagleton y Louis Althusser

Para ampliar lo establecido en las páginas anteriores con relación a las diversas explicaciones que puede tener el término de ideología, nos acercaremos a dos trabajos del teórico inglés Terry Eagleton. En el primero de ellos, *Ideology. An Introduction*, el autor explica que no existe una sola definición adecuada; el término puede tener una variedad muy amplia de definiciones: un proceso de significados, signos y valores de la vida sociales; un cuerpo de ideas características de un particular grupo o clase social; ideas que ayudan a legitimar la política dominante en el poder; una forma de comunicación sistemáticamente distorsionada que ofrece una posición para un sujeto; formas de pensamiento motivados por intereses sociales; identidad de pensamiento; ilusión socialmente necesaria; la coyuntura del discurso en el poder; el medio en el cual el actor de la

conciencia social establece el sentido del mundo; la acción orientada a establecer creencias; la confusión de la lingüística y el fenómeno de la realidad; el cierre semiótico; el medio indispensable en el que los individuos viven sus relaciones fuera de las estructuras sociales; finalmente, el proceso por el cual la vida social se convierte en una realidad natural.

Existen muchos aspectos que debemos tomar en cuenta sobre la lista mostrada anteriormente. Primero, que no todas estas formulaciones son compatibles unas con otras; segundo, que algunas de estas afirmaciones son peyorativas y otras ambiguas, según apunta Eagleton. En tercer lugar, que algunas implican la formulación de preguntas epistemológicas. Además, que lo opuesto a la ideología puede ser una verdad absoluta.

Pensar en la ideología como un conjunto rígido de ideas no es del todo adecuado, Eagleton nos dice que, por ejemplo, cepillarse los dientes puede hacerse siempre con base en una serie de ideas rígidas y esto no implica que en ello exista ideología. Sin embargo, el término sí puede ocuparse para referir a ese conjunto rígido de ideas y a cuestiones relacionadas con el poder, aunque podemos objetar que, si este fuera el caso, entonces todo (o ningún) sistema rígido de ideas puede ser ideológico.

Si partimos nuevamente de la lista de Eagleton, nos daremos cuenta de que es cierto que la gente usa la palabra para referirse en general a un sistema de creencias, aunque no todo cuerpo de creencias está asociado a la política dominante en el poder; puede tratarse simplemente de lo que la gente piensa sobre una costumbre o una tradición; puede tratarse de una serie de ideas arraigadas en un grupo, que determinan su comportamiento.

La ideología también puede considerarse como un término persuasivo si se le asocia con la política dominante en el poder y con las formas dominantes del

pensamiento social. Sin embargo, no todo puede ser usado para decir que es ideológico. Según Eagleton, podemos deducir, entonces, que la ideología es una cuestión de discurso y no de lenguaje; concierne a los actuales usos del lenguaje entre sujetos particulares para la producción de efectos específicos. La ideología tiene que ver menos con una cuestión lingüística y más con el sujeto y con lo que propone. Esto no niega la idea de que existen “idiomas” ideológicos, el ejemplo de Eagleton apunta que el fascismo tenía su propio léxico en el que palabras como *lebensraum* significaba un sacrificio por el Estado, pero la palabra tenía otro sentido según el contexto (sacrificio de sangre). Entendemos entonces que una pieza del lenguaje puede ser ideológica en un contexto y no en otro; el uso de una palabra y el sentido que se le da a la misma, depende del contexto social.

La ideología vista como “falsa conciencia” se relaciona con la vida social y con lo que la gente que piensa que es cierto sobre algunos hechos y sobre lo que consideran “la verdad del mundo”. La oposición a la idea de la “falsa conciencia”, radica en el orden de la “verdad efectiva”, donde las ideologías se relacionan con la experiencia de la gente y con el conjunto de creencias que esos mismos sujetos conforman sobre lo que conocen como su realidad social, a partir de su interacción práctica con ella.

Una razón por la que la ideología no parece ser un asunto de “falsa conciencia” es que lo que la gente considera, en cierta forma, como parte de un acuerdo al que ellos denominan “ideológico” (ideological). Otros tipos de enunciación ideológica son ciertos en lo que afirman, pero falsos en lo que excluyen, según señala Eagleton. Pareciera que lo que llamamos discurso ideológico es verdad en un nivel pero falso en otro; es verdad en su contenido empírico, pero engañoso en su vigencia; verdadero en su definición superficial pero no en un supuesto subyacente.

Para explicar un aspecto más de la teoría de la ideología, Eagleton recurre al filósofo marxista Louis Althusser, para quien las descripciones o representaciones del mundo, verdaderas o falsas, no conforman la ideología.

En *La filosofía como arma de la revolución* Althusser explica que la ideología precede a toda ciencia y que se perpetúa luego de la constitución de la ciencia y a pesar de la misma. Su concepción de la ideología se relaciona con la clase obrera a la que observa como “espontáneamente anarquista o utópica”.

El término de ideología cuestiona realidades sociales y establece una representación de lo real. Implica una doble relación, por una parte con el conocimiento y por otra con la sociedad. Althusser en este texto discute con el marxismo con una realidad científica que choca con la existencia social de la ideología. Las representaciones ideológicas se refieren al mundo en el que viven los hombres, a la sociedad y la naturaleza. Pero estas representaciones no son “conocimientos verdaderos”, sino, simplemente, “elementos de conocimiento”, sometidos a un sistema de representaciones que se rige por una falsa concepción del mundo. Aunque los hombres se encuentren determinados por estructuras objetivas, no pueden llegar simplemente por la práctica de las mismas al conocimiento verdadero (1976: 47-48).

La ideología vista como representación del mundo se relaciona estrechamente con la religión; sirve a los hombres para vivir bajo las propias condiciones de existencia y, al mismo tiempo, para ejecutar las tareas que les son asignadas. Las representaciones de la ideología pueden ser conscientes o inconscientes: “la ideología puede existir bajo formas más o menos difusas, más o menos inflexivas o al contrario bajo formas más o menos conscientes, reflexivas y explícitamente sistematizadas de las formas teóricas” (1976: 50). Sus

representaciones conllevan una serie de permisos y obligaciones en los actos que realizan los individuos¹⁶.

La ideología se relaciona con todas las actividades de los seres humanos; tiene que ver con las prácticas económicas, políticas y religiosas. Althusser señala: “La ideología comporta representaciones, imágenes, señales [...] es su *sistema*, su *modo de disponerse y combinarse* los que les dan su sentido; es su *estructura* la que los determina en su sentido y su función” (1976: 49). La estructura de la ideología no se reduce a lo individual, aunque ésta sea vivida por cada sujeto en particular.

La ideología puede relacionarse con ideas y creencias que simbolizan condiciones y experiencias de vida específicas, socialmente significantes para un grupo y clase. Comprenderla como un colectivo de expresiones simbólicas, se relaciona con la promoción y legitimación de intereses de un grupo social de cara a intereses opuestos, aunque, generalmente, no todos los intereses de un grupo son ideológicos.

Asimismo, el término puede verse como un recurso retórico más que verídico, concerniente a una situación que sirve a ciertos propósitos. Visto desde esta perspectiva, la ideología puede estar respaldada por aspectos pragmáticos y no pragmáticos, absolutistas e inflexibles, en fin. Es así que se puede tener la idea de que la ideología dominante ayuda a unificar una formación social en su discurso, sin que ello implique una realidad.

Habiendo establecido lo que es la ideología, nos acercaremos a otro texto de Terry Eagleton, “Hacia una ciencia del texto”. Contenido en *Criticism and*

¹⁶ Para Althusser, los aparatos ideológicos del estado son aquellos que “reproducen las relaciones de producción” o las llamadas relaciones capitalistas de explotación. En ellos, el aparato político somete a los individuos a la ideología política del estado (1976: 117). Estos aparatos ideológicos del estado de índole religiosa, escolar, familiar, jurídica, política, sindical, de información (medios de comunicación) y culturales (bellas artes).

Ideology, en el ensayo establece que todo texto literario puede ser productor de ideología, en la medida en que la relación entre el texto mismo revela un contenido histórico. A Eagleton le interesa estudiar cómo el objeto del texto es la ideología y cómo en éste podemos rastrear elementos de la realidad histórica. Desde esta perspectiva, la ideología es una formación compleja que se inserta de múltiples formas en los individuos y que permite la existencia de distintos tipos y grados de acceso a esa historia.

La historia entra en el texto como ideología, lo que no significa que la historia real esté presente en él, pues éste toma como su objeto ciertos significados por los cuales lo real cobra vida: “la ideología se convierte en una estructura dominante, que determina el carácter y la disposición de ciertos elementos pseudo reales” (Eagleton; 2003: 560).

Decir que la historia es el significante último de la literatura implica un retroceso en los estudios de la obra literaria en un ambiente en el que el texto se nos presenta como una “huida de la historia”, como lo señala el teórico “en una zona liberada momentáneamente de las exigencias de lo real [...] la ilusión de la libertad del texto es parte de su propia naturaleza, un efecto de su relación sobre determinada con la realidad histórica” (Eagleton; 561). La historia trabaja en el texto por medio de una determinación ideológica, que al mismo tiempo “privilegia la ideología como una estructura dominante que determina su propia historia imaginaria o pseudo historia. Ésta no se relaciona con la realidad histórica como una transposición imaginaria” (Eagleton; 561).

El texto es la producción de ciertas representaciones de lo real: “La realidad textual se relaciona con la realidad histórica, no como una transposición imaginaria de ésta, sino como el producto de ciertas marcas significantes cuya fuente y referente es, en último lugar, la historia misma” (Eagleton; 561).

Las significaciones en el texto reflejan en forma y en contenido la ideología. Pero es importante señalar que “no podemos correlacionar directamente esta pseudo realidad con la realidad histórica; se trata, más bien, de un efecto o aspecto de todo el proceso de significación del texto” (Eagleton; 563). Significa que este proceso es la ideología misma, que preexiste al texto y al mismo tiempo lo define. Un texto puede desarrollarse con una ideología que opera dentro de lo real y, paralelamente, disolver estos elementos.

2.5. El análisis del filme a través de dos perspectivas de estudio: Raymond Bellour y Robert Stam

En páginas anteriores establecimos algunos de los aspectos de la teoría bajtiniana que nos pueden servir de soporte para el análisis del cine. No obstante, no hemos llegado a analizar ninguna cinta a partir de la misma. Esta cuestión no ha sido resuelta por Robert Stam, aunque existen otros investigadores, entre ellos Lauro Zavala, que consideran que el aporte principal de Bajtín para el análisis del cine es el intertexto, es decir, la relación intertextual que el cine establece con otros textos y contextos¹⁷. Estas marcas dentro del cine no son difíciles de rastrear, podemos encontrarlas en una cinta tanto en forma como en fondo. Una adaptación de una

¹⁷ En el texto de Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, establece que la intertextualidad es uno de los principales aportes de la teoría bajtiniana. En una entrevista personal, el investigador mencionó que se trata más precisamente del intertexto, En este sentido, creo que esta idea acota y restringe las posibilidades del pensamiento bajtiniano, ya que el intertexto, según lo señala Riffaterre: “es el conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria [...] El intertexto es, pues, un corpus indefinido. Siempre podemos, en efecto, reconocer su comienzo: es el texto que desencadena asociaciones de la memoria desde que comenzamos a leerlo [...] Esas asociaciones son más o menos amplias, más o menos ricas, según la cultura del lector. Se prolongan y se desarrollan según el progreso de esa cultura, o incluso en función del número de veces que releemos un texto” (1997: 170).

obra literaria o de otra fuente representa una relación intertextual, que puede darse en muchos sentidos, como sucede con la parodia, por ejemplo, un aspecto que también preocupó al filósofo ruso y que estudiaremos en capítulos posteriores.

Existen películas de Buñuel que entran en contacto con otros textos, como lo veremos en las siguientes páginas. En este sentido, pensemos que en una obra pueden establecerse distintas relaciones intertextuales¹⁸.

A partir de lo mencionado, se hace necesario establecer la metodología que se seguirá para el análisis de las películas de Luis Buñuel para ir más allá de un análisis intertextual. Para ello, hemos recurrido al texto de Immanuel Kant, *Teoría y praxis*, donde el filósofo explica que puede llamarse teoría al conjunto de reglas (incluso de prácticas) y principios que son pensados con cierta universalidad y que son abstraídos de las condiciones que influyen para su aplicación. Tomando esta idea como punto de partida, podemos establecer que las ideas de Bajtín, expuestas en páginas anteriores, son los principios que establecen cuáles serán las condiciones para el análisis.

Debemos empezar por establecer los elementos de la teoría bajtiniana que no fueron contemplados por otros investigadores y que ahora pueden acercarnos a una nueva forma de ver el cine. Esto nos llevará a la “práctica”, al análisis en sí. Pero, ¿qué se entiende por práctica (método)? Kant establece que se trata del manejo y la realización de un fin. La práctica es pensada como el cumplimiento de ciertos principios de procedimiento representados en general. Para Kant, entre teoría y práctica debe existir “un miembro intermediario” que establezca un enlace

¹⁸ Por intertextualidad se comprende lo siguiente: “La intertextualidad es un modo de percepción del texto, es el mecanismo propio de la lectura literaria. Solamente ella produce, en efecto, la significación, mientras que la lectura lineal, común a los textos literario y no literario, sólo produce el sentido. El sentido es únicamente referencial: resulta de las relaciones, reales o imaginarias, de las palabras con los elementos no verbales correspondientes a ellas” (Riffaterre; 1997: 163).

entre ambas: “pues al concepto de entendimiento que contiene la regla se tiene que añadir un acto de la facultad de juzgar por el que el práctico diferencia si el caso cae o no bajo la regla” (1984: 10).

Para Kant, cuando se trata de los estudios que están relacionados con el campo de la “razón”, el valor de la práctica reposa en su adecuación a la teoría que sirve de base, señala: “todo está perdido si las condiciones empíricas y, por tanto, contingentes de la ejecución de la ley se convierten en condiciones de la ley misma, y si, en consecuencia, una práctica calculada sobre un resultado probable según la experiencia sucedida hasta ahora resulta autorizada a denominar la teoría subsistente por sí misma” (14).

Antes de continuar, es necesario conocer, entonces, qué procedimientos han seguido otros investigadores del cine para realizar el análisis de la obra¹⁹. Partiremos del trabajo de Raymond Bellour, *The analysis of film*²⁰, que inicia con una reflexión sobre lo que la tradición académica (principalmente estructuralista) ha considerado como texto, siempre en relación con una totalidad y con un todo orgánico; Bellour objeta que la palabra texto implica tanto unidad como divergencia, debido a que en él encontramos una “multiplicidad” de formas textuales.

El análisis del filme se encuentra atrapado en una variedad de estrategias que parten de los estudios literarios. Hay dos razones para ello, la primera es

¹⁹ Existen otros textos relacionados con el análisis del filme, por mencionar algunos, encontramos el de Jacques Aumont y Marie, M. (1993). *Análisis del filme*. Paidós. Barcelona; el de Ramón Carmona. (1991). *Cómo se comenta un texto filmico*. Cátedra. Madrid; Francesco Casetti y Di Chio, F. (1991) *Como analizar un filme*. Paidós. Barcelona. Sin embargo, para el presente apartado hemos considerado los trabajos de Bellour y Stam, por considerarlos como puntos de vista opuestos sobre el análisis del filme.

²⁰ Es importante tomar en cuenta que este texto se publica por primera vez en 1984, debido a que se inserta en el contexto del que parte Jean Mitry para realizar su crítica con relación a los teóricos del cine que estudian la obra a partir de la propuesta metziana. Como veremos, la estrategia de Bellour para analizar el filme, parte de lo expuesto por Metz en su ensayo “El cine: ¿lengua o lenguaje?”.

histórica y se relaciona con el desarrollo teórico de las artes y la segunda se encuentra ligada a la naturaleza misma del significante cinematográfico. Por lo tanto, el análisis presenta en principio un problema debido a la propia constitución del cine, ya que parte de otras disciplinas²¹ como la literatura, la fotografía o el teatro y, al mismo tiempo, cuenta con cualidades propias que ya hemos mencionado con anterioridad. Bellour explica que en algunas publicaciones, como *Cahiers du cinéma*, existían ciertas normas para el análisis fílmico que, sin ser erradas, privilegiaban acercarse, por ejemplo, a lo que autor había pensado o había querido decir sobre una película, lo que reducía el análisis de la obra al sólo hecho de ver y de hacer. Esta forma de estudiar el filme conlleva, comúnmente, a una confusión entre crítica y análisis cinematográfico, por lo que es importante separar estas dos prácticas y establecer la diferencia entre una lectura o una sobre-lectura (over-reading) del filme. Sin embargo, a pesar de las consideraciones de Bellour, el punto de vista del autor es esencial en la obra, lo que no implica, efectivamente, que el análisis deba hacerse sólo desde esta categoría. Tal como se anotó en nuestro apartado 2.3.2., sobre el lugar que el creador y el receptor ocupan en la obra de arte, autor, obra y personaje conforman la totalidad artística.

Por otro lado, Bellour explica que la aproximación al filme siempre será más precisa si estudiamos un solo nivel del mismo, pero en ello se corre el riesgo de ser parciales, debido a que se reduce nuestra perspectiva en relación con el objeto de estudio; también implica que nos acerquemos sólo al aspecto de la significación, de lo que simbólicamente puede decirnos una cinta. Además, nos

²¹ Bellour apunta los métodos de los que partieron los primeros teóricos del cine para realizar sus análisis. André Bazin, por ejemplo, realizó un estudio clásico de la secuencia en filmes de Welles y Wyler. Por su parte, Godard analizó el color, el cuadro y las tomas en las cintas de Nicolas Ray. Truffaut estudió la cualidad autoral en el cine de Hitchcock, a partir de la representación de tomas en “series de dos” en *La sombra de una duda*.

daremos cuenta de que nuestro estudio siempre se encontrará acompañado de la palabra escrita. Aunque para Bellour esto último significa una imprecisión, debido a que el texto cinematográfico está diseñado para ser visto en la pantalla, en la mayor parte de los casos se transcribe en una forma “semi-literaria”, debemos recurrir nuevamente a Bajtín para sustentar el hecho de que, en ocasiones, la palabra nos permite explicarnos cuestiones que sólo están presentes en la imagen.

A partir de lo mencionado, Bellour decide desarrollar su propio método para el análisis. Considera que, antes que todo, se elige el objeto a estudiar, lo que implica no sólo seleccionar la película, sino qué se va a estudiar de la misma, por ejemplo, el punto de vista, las repeticiones o reiteraciones, las alternancias, en fin. Además, es fundamental elegir la o las secuencias que se ocuparán para el mismo. Sólo después de haber elegido el objeto y el tema (cómo y qué), el análisis será más claro. Asimismo, debemos establecer de manera objetiva qué significado se le va a asignar a lo que encontremos en la pantalla, y debemos definir ciertas categorías para el estudio, por ejemplo, “obra de arte, autor, enunciación y sujeto”, entre otras. Algunas de estas cuestiones se resuelven a partir de la relación de “intimidad” que mantengamos con el material, las otras, gracias a una mayor precisión conceptual²².

Para Bellour, el análisis del filme implica que nos concentremos en la “preñez del detalle” (pregnancy of detail) —como lo diría Levi-Strauss, apunta el

²² Bellour analiza *Los pájaros* (1963) de Alfred Hitchcock en un afán por demostrar el valor de la lógica textual de un fragmento (82 tomas), una “cadena fílmica” delimitada sólo por lo que puede ser formulado en el análisis a través de los fotogramas. En segundo lugar analiza *The big sleep* (Howard Hawks, 1946) a partir de 12 tomas. En tercer lugar, *North by Northwest* (A. Hitchcock, 1959), donde estudia un segmento textual con 133 tomas, y el escenario como un todo. En cuarto lugar está *Gigi* (Vicent Minnelli, 1958), donde se acerca a la lógica textual del filme como un todo y la relación orgánica entre los segmentos. A continuación, en *Marnie* (A. Hitchcock, 1964) se concentra en el proceso de enunciación en las primeras tomas o segmentos. Finalmente, en *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960), regresa a la idea del filme como un todo y a la parte psíquica o psicológica que estructura la enunciación.

autor—, a través de la secuencia como unidad de representación, y en donde el significativo cinematográfico puede tener un valor de delimitación. Congelar la imagen es una condición para cualquier tipo de análisis; tomar notas y transcribir es un intento por apropiarnos de la imagen y de redescubrir el filme, significa que el análisis quede fijado en una mezcla de palabras e imágenes que pueden decir más de lo que el filme intentó decir, pero que conforman el esqueleto del estudio de la cinta.

Todavía nos encontramos ante el problema de cómo citar la película para que nuestra lectura de la misma no se convierta en una sobre-lectura (over-reading) o una sobre-interpretación. Para ello, creo necesario tomar otro ejemplo de análisis fílmico: el texto de Robert Stam, “Hitchcock and Buñuel: Authority, Desire and the Absurd” (1991).²³ En él, analiza las igualdades y diferencias que existen entre ambos autores a través de una serie de temáticas ligadas a los filmes, pero menciona que su interés no es el de probar la mutua influencia que existe entre ellos, sino la de mostrar que ambos estuvieron animados por obsesiones similares.

El análisis de Stam no incluye una selección de fotogramas o de secuencias que muestre las similitudes o las desigualdades que existían entre ambos directores y, aun así, cumple con el objetivo, que consiste en demostrar cómo Buñuel se enfrenta a la autoridad de manera frontal y Hitchcock a través de su “tortuosa realización por debajo (“undermining”). Stam señala que el punto consiste en demostrar que ambos directores trabajan con la misma problemática de “la ley y el deseo, la autoridad y la sublevación, lo racional y lo irracional” (1991:

²³ En este trabajo el autor estudia la relación entre *The Lodger* y *Un perro andaluz*, *Vértigo* y *Viridiana*, *La ventana indiscreta* y *Ese oscuro objeto del deseo*; *La soga*, *Los pájaros* y *El ángel exterminador*, a partir de la teoría bajtiniana.

122). Para Stam, la relación entre Hitchcock y Buñuel puede estudiarse sin tener que hacer una relación de secuencias.

Tomando en cuenta lo establecido hasta el momento por Bellour y Stam sobre el análisis del filme, hemos decidido crear nuestro propio método para el estudio de *Los olvidados* y *Susana*. Asimismo, no podemos olvidar lo expresado por Kant sobre el vínculo que existe entre la teoría y la práctica.

Para ello, escogimos primeramente una serie de categorías de estudio relacionadas con lo visto al principio de este capítulo sobre el pensamiento bajtiniano. Estas categorías se interrelacionan y son: ideología, contexto histórico, creador, receptor y dialogismo. Para llevarlas a la práctica hemos recurrido, como lo hace Stam en su estudio, a la palabra. Es decir, expondremos un panorama de la vida del autor; estableceremos el contexto histórico en el que se realizaron ambas cintas, así como la ideología predominante al momento del estreno de las mismas; explicaremos cómo fueron recibidas por los espectadores de su contexto y, finalmente, entablaremos un diálogo con los filmes como receptores del siglo XXI, a través del análisis del material del fenómeno sígnico en sí, como lo es el fotograma.

Capítulo III

El autor y su contexto en la configuración de la obra

*La actitud del autor hacia lo representado
siempre es un componente
de la imagen...
Bajtín*

3.1. El cine de autor

Para comprender el lugar que ocupa Buñuel en la conformación de sus filmes, es necesario conocer lo que es el cine de autor. Para ello, nos acercamos al punto de vista de un solo crítico, François Truffaut, porque consideramos que su explicación al respecto satisface las exigencias de este capítulo.

En la primera parte de su texto, *El placer de la mirada* (1999), Truffaut se pregunta: ¿a quién le pertenece la autoría de una película? Explica que saber quién es el verdadero realizador del filme es algo fundamental: “hay películas de directores, películas de guionistas, películas de operadores, películas de estrellas de cine” (15). No obstante, observa que, de manera general, se puede considerar que el autor de la película es el director: “sólo él, aunque no haya escrito ni una línea del guión, ni haya dirigido a los actores, ni haya escogido los ángulos de las tomas” (15). El filme refleja a la persona que “firma” la realización; si se trata de un director que no haya realizado bien su trabajo, el resultado será, simplemente, una mala película.

Según explica Truffaut, el llamado cine de autor surgió en Francia, a partir de la necesidad de los jóvenes cineastas por realizar sus cintas: “con la Nouvelle Vague, el cine a cuenta del autor ha hecho su aparición” (18). Esto significaba que, ante el hecho del poco presupuesto que existía para la producción, los directores franceses se dieron a la tarea de trabajar con sus propios recursos;

ellos escribían los guiones, hacían la edición, ponían el capital, en fin. Configuraron lo que con el paso de los años se convertiría en el cine de autor. Truffaut señala que en la historia del cine de vanguardia ya existían directores con estas características.

Durante la década de los sesenta, los productores empezaron a practicar la “política de los autores” y tomaron conciencia de esta realidad: “una película vale lo que vale quien la rueda” (1999: 19). A partir de este momento, el filme se identifica gracias a su autor y se entiende que el éxito del mismo va unido a la personalidad de su “único maestro”.

Para Truffaut, el público tiene un lugar importante para el director; anota, por ejemplo, que la elección de la película que verá una pareja que asiste al cine, es de la mujer: “las mujeres deciden [...] Ellas son particularmente sensibles a este modo de expresión [...] y se muestran más vivamente interesadas por la personalidad de la obra” (20). No podemos confirmar si este hecho es como lo describe Truffaut, no obstante, la mayor parte de los espectadores sí se preocupan por conocer la personalidad de la obra, por saber quién está detrás de la cinta.

El director es el único capaz de saber que tiene poder de decisión y sacarle provecho a cualquier situación que puede ser beneficiosa para la película. El interés del director debe fundirse con el interés del filme y, en ocasiones, esto implica que se vaya en contra de intereses individuales. Truffaut observa, incluso, que “es cierto que la libertad otorgada al realizador es inversamente proporcional a la importancia del presupuesto” (1999: 16). En ocasiones, Buñuel fue en contra de intereses individuales en un afán por realizar mejor sus cintas, como sucedió con Rodolfo Usigli, quien no estuvo de acuerdo con la adaptación de su novela *Ensayo de un crimen*, una cuestión que veremos en las siguientes páginas. Asimismo, el

presupuesto con el que contó para la filmación de sus películas fue, en general, bajo, aunque esta situación no detuvo su capacidad creativa.

Truffaut hace una lista de los que considera los grandes directores del cine de autor y Buñuel ocupa un lugar en ella, al lado de directores como Chaplin, Renoir, Hitchcock y Lang (1999: 21). El cine de autor es resultado del arduo trabajo de un gran número de directores como los que se mencionaron, que tuvieron que luchar en contra de productores e intereses comerciales, e incluso, de guionistas y de actores. No obstante, este cine ha logrado superar las barreras comerciales, permitiendo a los directores contar con el apoyo económico de las grandes compañías productoras, como sucede con Steven Spielberg, quien, incluso, ha podido financiar sus proyectos, gracias a que cuenta ahora con su propia casa productora.

Pero, independientemente de lo mencionado en los párrafos anteriores, es importante anotar que el hecho de que un filme lleve el sello o la firma del autor, no implica que hablemos de una obra monológica. Una película en la que prevalece la perspectiva del autor, no tiene por fuerza un contenido cerrado, por el contrario, puede establecer un diálogo con otros contextos. Para explicar esta cuestión, recurrimos al punto de vista de Bajtín/Voloshinov con relación al lugar que ocupa el autor en la configuración de la obra; los textos del filósofo ruso que hablan de esta cuestión serán explicados a lo largo de la tesis. Sin embargo, para este punto revisamos “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”, ya que en él, podemos observar los errores que cometemos los investigadores de las ciencias sociales al estudiar la obra sólo a partir de la perspectiva del autor.

3.1.1. El autor, la obra y el oyente

El texto que nos interesa, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”, salió a la luz bajo la firma de V. Voloshinov, pero su autoría también es atribuida a Bajtín. En él, el filósofo se preocupa por señalar los errores en los que han incurrido los investigadores al realizar el análisis de la obra artística.

En este ensayo se establece que uno de los primeros errores que existen al investigar la obra arte, consiste en lo que el filósofo denomina como “la fetichización de la obra de arte en cuanto objeto”, una idea que significa la pérdida del campo de visión, ya que el analista se concentra sólo en el hecho de que ésta ha sido catalogada como arte. El segundo error se presenta cuando el punto de vista con relación a la obra se limita a la psique del autor, a tal punto que las vivencias del creador sustituyen a la obra en sí. Al respecto, el filósofo señala que esta perspectiva no permite descubrir el significado artístico de la obra porque no se cuenta con un punto de vista distinto al del autor; este tipo de estudios resultan infructuosos, en la medida en que el receptor sólo se concentra en una parte de esa totalidad artística, a la que sólo es posible acceder a partir de la interrelación del creador con los receptores y de su relación con la obra de arte.

La comunicación artística existe en todas las formas sociales, “la tarea de la poética sociológica es comprender esta forma específica de comunicación social, realizada y fijada en el material de una obra artística” (Voloshinov; 1997: 112). Fuera de la comunicación artística, la obra sólo forma parte de un ejercicio lingüístico, debido a que es necesaria la interacción entre el creador y el receptor a través de la obra. Para el filósofo, los métodos que existen para estudiar la obra subestiman lo social, aunque debemos colocarnos en el contexto en el que

Bajtín/Voloshinov desarrolló estas ideas, recordemos que en los años veinte el formalismo ruso dominaba la esfera de los estudios literarios y de las artes (el cine incluido) en Rusia, y proponía que la obra podía deslindarse de cuestiones sociales, históricas y psicológicas. Los métodos formalistas se concentraban en analizar las peculiaridades de la obra en cuanto objeto, dedicándose a observar únicamente la composición formal. No obstante, en este contexto, el materialismo también tenía una fuerte influencia en las artes y en los métodos ocupados para estudiarlas, por lo que la obra tampoco puede reducirse a un tipo de comunicación social o histórica. En este sentido, el enunciado de la comunicación estética queda concluido con la creación de la obra y con las constantes recreaciones a las que ésta da lugar; se trata de una “contemplación creativa conjunta”.

El enunciado (recordemos que un enunciado puede ser una obra) se compone por un contexto extraverbal que se divide en tres momentos; el primero, es el horizonte espacial compartido por ambos hablantes; el segundo, se relaciona con el conocimiento y comprensión de una situación común; finalmente, la valoración compartida por ambos hablantes de esta situación común. La enunciación se sostiene en la relación que existe entre lo real y lo material en un fragmento de existencia; en la comunidad material encontramos una expresión ideológica que da lugar a un desarrollo ideológico posterior.

Lo entendido y lo valorado en el enunciado se relaciona con el grupo al que pertenecen los hablantes, se trate de una misma familia o una clase social; en el grupo existen valoraciones que son sobreentendidas y que derivan de los rasgos particulares de la existencia económica.

Bajtín/Voloshinov establece que a partir de un enunciado vivo se crean las potencialidades artísticas, “gérmenes de una futura forma y de un futuro contenido” (1997: 123). La obra artística se comprende como un condensador de

las valoraciones sociales no expresadas que organizan la forma artística en cuanto a su expresión inmediata y determinan la selección de las palabras del creador y la percepción de dicha selección por el oyente. El autor elige una valoración que será activa con respecto al objeto del enunciado que, en el caso de la obra literaria, es el héroe: “El oyente y el héroe son participantes permanentes del acontecimiento de la creación. Este acontecimiento deja de ser el de la comunicación viva entre todos ellos” (1997: 125); hablamos de creador, personaje y oyente.

Al principio de este subcapítulo se habló sobre los errores de los estudios de la obra artística, específicamente del análisis sociológico y del formalismo. Con respecto a este último, debemos considerar que la forma está, efectivamente, presente en el material, pero que la significación rebasa los límites de la misma: “La significación, el sentido de la forma no se refiere al material, sino al contenido” (1997: 126). El autor, el héroe y el receptor son componentes indispensables del acontecimiento artístico. Tomar en cuenta sólo uno de ellos para analizar la totalidad de la obra, puede dar como resultado un estudio histórico, sociológico o meramente semántico; esto no implica que los trabajos que se concentran en uno solo de estos aspectos sean errados, sino que olvidan o dejan de lado otros elementos de la obra que son fundamentales para su interpretación. Por ejemplo, estudiar la obra a partir del punto de vista del autor limita la visión del investigador con respecto a la misma.

El autor percibe al héroe a partir de los enunciados que él mismo enfrenta en la vida cotidiana, por lo que puede considerarse que el oyente se encuentra junto al creador, “en calidad de aliado”, en la conformación de la obra; sin embargo, existen casos en los que se opone al mismo. En el estilo polémico, como lo concibe Bajtín/Voloshinov, el autor coloca al héroe y al oyente en un

mismo nivel; la sátira toma en cuenta al oyente como un sujeto cercano al personaje ridiculizado y no al autor como quien ridiculiza al personaje; el filósofo denomina esta actitud por parte del receptor como una “forma inclusiva de ridiculización”, en contraste con una forma exclusiva, en la que el oyente se solidariza con el autor.

En este ensayo (1997), “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, existe una idea que es fundamental para nuestra investigación: “Cuanto más el poeta está separado de la unidad social de su grupo, cuanto más se inclinará por tomar en cuenta las exigencias externas de un público determinado” (134). Buñuel, como creador, probablemente se enfrentó a esta situación cuando llegó a México; se encontró, de alguna manera, separado de su grupo social y buscó satisfacer las exigencias de un público interesado en el *star system* mexicano, como sucedió con *Gran casino* (1946), una película que tuvo poco éxito. En los filmes subsecuentes, estableció un nuevo diálogo con el contexto social en el que vivió y con las exigencias externas del público, esta cuestión se ve reflejada en *Los olvidados* y en otras de sus cintas, como veremos en las páginas siguientes.

3.2. Buñuel: la vida del autor

*Yo tuve la suerte
de pasar la niñez en la Edad Media...
Buñuel*

En algunos de sus textos, como en la *Estética de la creación verbal* (2005a) o en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2005b), Bajtín discute sobre la calidad del autor en la obra, ya que éste es un elemento fundamental cuando nos aproximamos a ella. Para el filósofo, algunos autores son dialógicos y otros

monológicos; sin embargo, considera que si bien un autor imprime en la obra sus vivencias, no implica que la obra relate la vida del autor. Por ello, para comprenderla, para observarla en todos sus aspectos, es necesario conocer la vida de su creador, es importante no estudiarla a partir del mismo y es esencial no analizar a los personajes desde la vida de éste. Por ejemplo, cuando nos acercamos como espectadores a Francisco Galván, protagonista de *Él*, no estamos viendo representada la vida Luis Buñuel. En el personaje existen rasgos de las vivencias del autor, pero éstos no cierran las posibilidades de diálogo que el héroe y la obra pueden entablar con el receptor y que, en ocasiones, van más allá de lo que el creador nos quiso decir.

Este apartado tiene el propósito de exponer que, como estudiosos de una obra artística, no podemos desentendernos de la vida del autor si queremos realizar un análisis más profundo de la misma. Quizás, como lectores comunes o ingenuos de una obra, conocer la vida de su creador no sea necesario para expresar una respuesta sobre la misma; el grueso del público que se aproxima a la obra artística no siempre conoce al autor de la misma, ¿qué importancia tenía para al público que vio *Los olvidados* en su estreno si Buñuel había nacido en Calanda o en otro lugar de España? Sin embargo, como estudiosos de la obra de Buñuel, conocer su vida nos permite entablar un diálogo más informado (por así llamarlo) con sus filmes y con él mismo.

Luis Buñuel ha dado lugar a un gran número de investigaciones que se relacionan con su obra y con su vida¹. Esta cuestión plantea un reto para la presente tesis, en la medida en que debemos buscar la manera de decir algo

¹ En el catálogo de la Dirección General de Bibliotecas de la Universidad Nacional Autónoma de México existen más de cien títulos de textos relacionados con Luis Buñuel. Algunos de ellos como el de Francisco Aranda (1975). *Luis Buñuel: Biografía crítica*. Barcelona. Lumen; la compilación que realizó Alba de Rojo (1998). *Buñuel: iconografía personal*. México. FCE, el texto de Agustín Sánchez Vidal (1998), *Buñuel: Obra cinematográfica*. Madrid. JC. Los títulos de las investigaciones que existen sobre el director son diversos, los que hemos mencionado son tan sólo un ejemplo.

nuevo sobre la biografía del director. Por ello, hemos decidido concentrarnos en seis momentos que nos parecen fundamentales y que se relacionan con los filmes que estamos estudiando, *Los olvidados*, *Susana*, *Él*, *Ensayo de un crimen*, *La ilusión viaja en tranvía* y *Viridiana*. El contexto no es breve, por el contrario, abarca poco más de una década, así que nos concentraremos en observar los aspectos que rodearon la filmación de las cintas. Sin embargo, tomaremos en cuenta, brevemente, aquellos sucesos de su vida que no podemos omitir, como su nacimiento en Calanda, su juventud en España y Francia y su paso por América.

3.2.1. La “Edad Media”

Luis Buñuel nació en Calanda, Turuel, en Aragón, España, el 22 de febrero del año 1900. Fue el mayor de seis hermanos y creció en una familia sumamente católica. Pasó su infancia y adolescencia en Zaragoza, donde estudió en el colegio Jesuita de El Salvador. Sus padres, Leobardo y Margarita, observaron la necesidad de impartir a sus hijos una educación disciplinada, por lo que también asistió a clases de piano y participó en el coro de la Iglesia de la Virgen del Carmen (Aranda; 1976: 14-19). Al respecto, Buñuel mencionaba: “La religión era omnipresente, se manifestaba en todos los detalles de la vida” (1982: 20), y recordaba los juegos que tenía con sus hermanas, mientras él era el cura y sus hermanas las feligresas que lo asistían en el festejo. La religión es un tema que está presente en sus películas (pensemos en *Viridiana*) y también ha dado lugar a diversas investigaciones que cuestionan el por qué y el cómo ésta es presentada en sus películas².

² En el texto de Agustín Sánchez Vidal (1993), *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza. Caja de Ahorros de la Inmaculada, estudia el peso que este tema tiene en las películas de Buñuel, principalmente en *Viridiana*, *Nazarín*, *Simón del desierto* y *Tristana*.

Por otro lado, Buñuel se dio cuenta de las diferencias sociales que existían en su pueblo desde muy joven, como lo mencionó en la entrevista que otorgó a Pérez Turrent y José de la Colina: “Los pobres venían a pedir a la casa y se les daba un panecillo y diez céntimos. Venían niños con sus hermanitos a cuestas, con las moscas pegadas en las comisuras de la boca” (1993: 15). Estas imágenes de su juventud pudieron tener un impacto en el director y encontraron su reflejo en algunas de sus cintas, pensemos que en *Los olvidados* la pobreza es el tema principal, una cuestión que revisaremos en las siguientes páginas.

Buñuel fue expulsado del colegio Jesuita e ingresó al Instituto de Enseñanza Media Superior de Zaragoza (*Goya*); un año más tarde, se trasladó a Madrid para vivir en la Residencia de Estudiantes (que formaba parte del Instituto de Libre Enseñanza), donde entabló amistad con Salvador Dalí, Federico García Lorca y Rafael Alberti, quienes después formarían parte de la Generación del 27. Asimismo, su estancia en la residencia le permitió participar en el cineclub de la misma y asistir a las reuniones del movimiento ultraísta (Buñuel; 1982: 74-76). Buñuel recordaba:

Durante aquellos años se abrían en Madrid nuevos cines, que atraían a un público cada vez más asiduo. Íbamos al cine unas veces con alguna novia, para poder arrimarnos a ella en la obscuridad, y entonces cualquier película era buena, y otras, con los amigos de la residencia. En este último caso preferíamos las películas cómicas norteamericanas, que nos encantaban (1982: 76)

A los 20 años, inició sus estudios de entomología, pero sus intereses académicos tuvieron un giro drástico cuando, en 1920, el Dadaísmo lo impulsó a acercarse a la obra de André Bretón, así que decidió estudiar Filosofía y Letras. Por esto y por su

creciente interés en el cine, en 1923, el año de la muerte de su padre, publicó sus primeros artículos, cuentos y poemas en distintas revistas de vanguardia surrealista, que más tarde recopiló en su libro *Un perro andaluz*.

El director señala en su autobiografía (1982) que ese mismo año fundó la Orden de Toledo, a la que pertenecieron otros miembros de la Residencia como Dalí y García Lorca, y cuyo requisito de ingreso consistía en “emborracharse y pasar la noche en vela”; desde entonces ya se vislumbraba ese oscuro sentido del humor que encontramos reflejado en sus películas. A Buñuel le gustaba ir a las salas de cine desde muy niño; recordaba con gusto ése al que llamaba su primer cine: “En 1908, siendo todavía un niño, descubrí el cine [...] Las primeras imágenes animadas que vi, y que me llenaron de admiración, fueron las de un cerdo” (1982: 36). Durante esos años, el cine era considerado sólo como un espectáculo de feria; decía: “Cuando comuniqué a mi madre mi intención de realizar mi primera película, ella se llevó un gran disgusto y casi lloró, como si yo le hubiera dicho: «Mamá, quiero ser payaso»” (1982: 38). Su gusto por el cine lo compartió con sus compañeros de la Generación del 27 y mencionaba: “Nos gustaban las películas cómicas norteamericanas. Lorca, Alberti, Dalí y yo íbamos al cine, para reírnos con Keaton, Ben Turpin, Ambrosio. Sobre todo con Keaton [...] nos gustaba el humor y la poesía que encontrábamos en él” (Pérez, De la Colina; 1993: 19). Como vemos, su pasión por el cine estaba presente desde su juventud.

Sin embargo, el trabajo del director en las artes no se inició en el cine. En 1925 viajó a París y participó en la obra de teatro de *El retablo de Maese Pedro*, en donde propuso que la obra se representara con actores y marionetas; ésta se estrenó en Amsterdam en 1926 con un mediano éxito, pero la obra ya tenía tintes de sus inquietudes vanguardistas. Incluso, escribió una pieza, también de

vanguardia, que tituló *Hamlet*, inspirada en la obra de Shakespeare, y que se estrenó ese mismo año en París (Buñuel; 1982: 86-87). En este periodo creció su interés por el cine, en gran medida debido a que se convirtió en crítico de películas para *Cahiers d'Art*, *Alfar*, *L'Amic de les Arts*, *Helix*, *Horizonte* y *La Gaceta Literaria*. Sobre esta etapa de su vida Buñuel recordaba: “De las películas que más me impresionaron, imposible de olvidar *El acorazado Potemkin* [...] Durante mucho tiempo sostuve que aquella película era para mí la mejor de toda la historia del cine” (1982: 88). Pero fue hasta 1926 cuando inició su vida activa en el cine, colaborando como asistente de producción de Jean Epstein en su película *Mauprat* (1926). Buñuel recordaba: “Epstein me mantenía un tanto al margen, tal vez por mi tendencia a hacer reír a los actores” (1982: 88); dos años más tarde, trabajó en la producción de *El hundimiento de la casa Usher*, nuevamente con Epstein, lo que le abrió las puertas para seguir en el ambiente cinematográfico.

Para el momento en el que Buñuel trabajó con Epstein ya era un artista de vanguardia sin que lo supiera claramente; mencionaba: “El surrealismo fue, ante todo, una especie de llamada que oyeron aquí y allá [...] Así también, Dalí y yo, cuando trabajábamos en el guión de *Un chien andalou*, practicábamos una especie de escritura automática, éramos surrealistas sin etiqueta” (Buñuel, 1982: 104). Tal vez por esta razón, el filme tuvo tanto éxito entre los surrealistas de la época. La producción inició en abril de 1929; el guión fue escrito por Buñuel en colaboración con su amigo Salvador Dalí. Buñuel recordaba que la película nació de la confluencia de dos sueños, después de que Dalí lo invitó a pasar unos días en su casa y Buñuel le contó un sueño, “en el que una nube desflechada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo” (1982: 102), imágenes que nos han remitido al filme a lo largo de los años. Después del estreno, Buñuel ingresó al grupo surrealista. Un año más tarde inició la filmación de *La edad de oro*, el guión

lo escribió, nuevamente, en colaboración con Dalí. Sin embargo, rodó la cinta mientras el pintor se hallaba fuera de Francia y esto ocasionó un distanciamiento entre ambos. Se estrenó en noviembre de ese año pero fue prohibida por las autoridades francesas. Afortunadamente, un año más tarde la cinta se estrenó en Madrid y en Barcelona.

Pasaron tres años antes de que Buñuel volviera a filmar. En España, *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) fue nuevamente censurada, ahora por el gobierno español. Un año más tarde contrajo matrimonio con Jeanne Rucar en París y en 1936, a partir del inicio de la Guerra Civil, Buñuel viajó a Francia.

En 1938 llegó a los Estados Unidos, donde trabajó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En 1943 se trasladó a Hollywood y fue contratado por Warner Brothers como jefe de la sección de doblaje para Latinoamérica; sin embargo, su contrato terminó en 1946 y Buñuel se quedó sin trabajo por algún tiempo. Ese año conoció a Oscar Dacingers, quien le ofreció la dirección en México de *Gran casino*, con Jorge Negrete y Libertad Lamarque, una cinta que no tuvo el éxito deseado. Empero, tres años después realizó *Los olvidados* (Buñuel; 1982: 190-194).

3.2.2. *Los olvidados* y el escándalo

Poco antes de iniciar la filmación de *Los olvidados*, Buñuel tenía en mente realizar otra cinta que llevaba por nombre *¡Mi huerfanito, jefe!*; sin embargo, cuando le platicó el proyecto a Dacingers, éste le propuso llevar a la pantalla una historia sobre los niños pobres en México, así que Buñuel escribió el guión en conjunto

con Luis Alcoriza, Juan Larrea y Max Aub³. Para ello, el director visitó los barrios bajos de la ciudad de México por alrededor de seis meses, en compañía de Alcoriza y Edward Fitzgerald, quien trabajó como escenógrafo de la película; Buñuel conoció zonas como Nonoalco, la plaza de la Romita y la ciudad perdida de Tacubaya (De la Colina, Pérez; 1996: 85). Estos datos son importantes, porque en la plaza de la Romita es donde Buñuel filmó la escena de la pelea entre Pedro y el Jaibo, cuando el primero lo denuncia ante el barrio como el asesino de Julián.

Según señala el director, su interés no era tratar el tema de la educación de los menores, sino simplemente exponer personajes e historias, por lo que, para conformarlos, consultó algunos detalles en el Tribunal de Menores y con la psiquiatra María de Lourdes Ricaud; ambos le permitieron acceder a la información de los casos. Además, se sirvió de las noticias publicadas en los diarios: “Leí que se había encontrado en un basurero el cadáver de un chico de unos doce años” (1996: 85).

Para brindarle mayor realismo a la historia, Buñuel se preocupó por buscar a los actores que mejor pudieran interpretar a los personajes, estos últimos fueron apreciados por el público desde diversas perspectivas; un ejemplo de ello es el ciego, que fue considerado por la crítica como un personaje de la picaresca española (1996: 86), sin que éste fuera el afán del director. No obstante, la música que acompaña algunas escenas de este personaje se presenta como un elemento que determina, en gran medida, la opinión del público sobre el don Carmelo; Buñuel señaló al respecto: “Sí, la música era como de minueto, graciosa, amable y remataba con una especie de burla” (1996: 87). Al director no le gustaba incluir música en sus filmes y se vio forzado, por sindicatos o por productores, a no omitir este aspecto en la realización de sus películas. En *Los olvidados*, en la escena en

³ Larrea y Aub no aparecen en los créditos de la película, pero Buñuel señala que ambos colaboraron en la realización del guión (De la Colina, Pérez; 1996: 84).

la que los niños golpean al ciego, se escucha esta música tipo minueto, que puede crear la empatía del espectador por el personaje, empero, conforme avanza la cinta comprendemos que don Carmelo es un hombre cruel y vil, que espera resolver el problema de los niños pobres matándolos a todos. En su autobiografía (1982), Buñuel señala que no le gustaban mucho los ciegos (214-215).

La película causó controversia aun antes de su estreno. Durante la filmación, una peinadora se ofendió al ver la escena en la que Pedro llega a su casa con hambre y su madre le niega la comida, por lo que la empleada renunció y se fue del estudio (Buñuel; 1982: 91). A partir de la reacción de los empleados de la producción ante lo que sería la película, Buñuel puso una advertencia en el filme, la cual se escucha en voz en *off* al principio de la misma y que apunta que las grandes ciudades modernas esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria. No obstante la advertencia, la película molestó a algunos espectadores porque consideraban que él “ennegrecía deliberadamente todo” (De la Colina, Pérez: 1996: 92). Incluso, Buñuel señaló que sus amigos comunistas de París estaban molestos por la película; Georges Sadoul le dijo “No puedes imaginar lo mal que nos hace sentir tu película” (1996: 92); pero el director encontró consuelo cuando Pudovkin elogió la cinta y, como resultado, las críticas negativas de los intelectuales europeos comenzaron a considerarla un buen filme.

A la primera proyección en México asistieron alrededor de veinte personas, entre ellas, la esposa de León Felipe, quien después de ver el filme le dijo a Buñuel que era un miserable. Pocos días después, el director se encontró con Jorge Negrete, quien le comentó: “Si llego yo a estar en México en esos días, usted no habría hecho esa película” (De la Colina, Pérez; 1996: 95). El filme en México le valió a Buñuel una serie de críticas directas e indirectas. No obstante, en Cannes, Octavio Paz escribió un artículo de la película que distribuyó a la entrada

de la sala en dicho festival (Buñuel; 1982: 197); *Los olvidados* recibió el premio al mejor director en 1951. A pesar de que el filme alcanzó el éxito internacional, Buñuel mantuvo a lo largo de su vida “una tristeza, una vergüenza” relacionada con la misma: el subtítulo que le pusieron los distribuidores franceses para su exhibición: *Los olvidados, Piedad para ellos* (1982: 197). Mencionaba: “Estrenada bastante lamentablemente en México, la película permaneció cuatro días en cartel y suscitó en el acto violentas reacciones. [...] La prensa atacaba la película. Los raros espectadores salían de la sala como de un entierro” (1982: 196). Sin embargo, como lo señala el director, el éxito europeo le logró la absolución del público mexicano, por lo que el filme se reestrenó y duró dos meses en cartelera, además de ser galardonada con once estatuillas Ariel, incluyendo mejor dirección, fotografía y adaptación.

3.2.3. *Susana*, “una caricatura”

La filmación de *Los olvidados* inició en febrero de 1950; ese mismo año, en el mes de junio, Buñuel realizó *Susana (Carne y demonio)*. El director apuntó en las entrevistas que le realizaron (De la Colina, Pérez; 1996), que lamentaba “no haber resaltado más la ironía, la broma” (100), porque el público pudo haberse tomado más en serio la historia debido a su final. Para Buñuel, la película podía funcionar de dos maneras según el público que accediera a ella; podría llegar a verse “como una película inocente o moralmente tremenda” (100).

Buñuel declaró que *Susana* es uno de los filmes en los que se permitió improvisar, al introducir una serie de elementos y diálogos que no formaban parte del guión original, como la araña que aparece cuando Susana está en la cárcel y

el diálogo siguiente en el que la protagonista exclama “Señor, yo también, aunque sea mala, soy una criatura tuya” (1996: 100).

El director consideraba que, en la historia, Susana se presenta como un elemento erótico subversivo, debido a que era imposible pensar que la situación pudiera desarrollarse en el centro de una familia honesta, unida y decente; “la aparición de Susana es como la de un diablo seductor” (De la Colina, Pérez; 1996:101). No obstante, al final todo vuelve a ser un paraíso.

Además, Buñuel declaró que en *Susana* y en otras de sus cintas mete “recuerdos compartidos con algunas personas y claves inocentes. Si en *Susana* hay bromas, habré tenido buen cuidado de que la película entera no resultara una burla” (1996: 105). Sin embargo, en su autobiografía, Buñuel menciona que lamentaba no haber “subrayado la caricatura en el final, cuando todo termina milagrosamente bien” (1982: 197), debido a que un espectador “no avisado” podría llegar a tomarse seriamente el desenlace. Desde nuestra perspectiva, este es un elemento fundamental debido a que, como espectadores del siglo XXI, la película puede adquirir nuevos significados y ser interpretada desde una perspectiva que supere la noción del director, que la definió como “inocente” o “moralmente tremenda”. Consideramos, como lo veremos en las siguientes páginas, que el filme presenta una serie de relaciones complejas que, en gran medida, son determinadas por sus personajes femeninos.

3.2.4. *Él*: retrato de un paranoico

En 1951 Buñuel filmó *Subida al cielo*, de la cual decía tener un muy buen recuerdo. Además, ese mismo año realizó *Una mujer sin amor*, *La hija del engaño* y *Robinson Crusoe*. El siguiente año filmó *Él*, basada en la novela de Mercedes

Pinto, que relata la vida de los recién casados, Francisco y Gloria; sobre ésta recordaba: “Rodada en 1952 después de Robinson Crusoe, *Él* es una de mis películas preferidas. A decir verdad no tiene nada de mexicana, la acción podría desarrollarse en cualquier parte, pues se trata del retrato de un paranoico” (1982: 198). El protagonista es un sujeto profundamente católico y fetichista, que constantemente fantasea que su esposa lo engaña.

Él es una cinta que ha sido pocas veces considerada por la crítica para su análisis y que, en su momento, suscitó poca polémica entre el público y los críticos. La obra literaria está narrada en primera persona por el personaje principal, Gloria, una mujer que cuenta cómo ha sido su vida de casada, al lado de un hombre sumamente celoso y paranoico⁴. La historia no corre de manera lineal, de hecho, se construye por una serie de analepsis que nos remiten a los hechos que describe la narradora; el relato inicia con la noche de bodas de la pareja y finaliza con la protagonista huyendo de la casa con sus hijos.

Las modificaciones de la historia original son varias. Sin embargo, no es trabajo de esta tesis realizar un análisis de la adaptación de dicha obra, aunque sí es necesario observar los aspectos que se mencionaron en párrafos anteriores, ya que no podíamos desentendernos de la idea de que el filme proviene de un texto anterior. Al respecto, mencionaremos, simplemente, que la adaptación significa pasar de un lenguaje a otro, de una forma de arte a otra; significa reescribir un texto que, si bien guarda relación con el original, se erige como otro independiente, ya que no requiere del primero para explicarse a sí mismo. Esta idea es reforzada por aquellos que han realizado el análisis del filme de Buñuel y que pocas veces mencionan de la fuente original, cuestión que señala Teresa

⁴ Teresa Rodríguez Hage en su ensayo, “Buñuel, Pinto y las fuentes del film *Él*”, menciona: “La obra literaria resulta un estudio científico sobre la paranoia como lo atestiguan los dos médicos psiquiatras que tienen a su cargo el ante-libro y el epílogo de la novela que, a su vez, acoge el criterio de sendos jurisconsultos” (s/f: s/p).

Rodríguez Hage en su ensayo, “Buñuel, Pinto y las fuentes del film *Él*”, donde menciona: “La autora de *Él* [...] apenas se cita en los estudios de la obra buñueliana; ocasionalmente algún especialista le ha dedicado unos breves párrafos, tal es el caso de Emilio García Riera en su *Historia documental* o los ya citados De la Colina y Pérez Turrent” (s/f: s/p); su análisis consiste en revisar coincidencias y diferencias entre ambas obras.

A pesar de que la película proviene de un texto previo, Buñuel tuvo una clara incidencia en la conformación de la película. De hecho, el director sólo se inspiró en el texto original para crear su propio argumento y, junto con Luis Alcoriza, escribió el guión. Aunque, previamente, el productor y guionista Francisco P. Cabrera, con la reedición de la obra en México en 1948, pensó en presentársela a Dacingers para su producción, quien, a su vez, se la hizo llegar a Buñuel; pero el éxito de la misma en México fue menor. Buñuel pensaba que sería un desastre: “El primer día, Óscar Dacingers salió de la sala absolutamente consternado, diciéndome: ¡Se ríen!” (1982: 199), y le preocupaba que el filme fuera interpretado incorrectamente.

Las características psicológicas de Francisco emergen de manera inesperada para los personajes que lo rodean. Rodríguez Hage señala que Jacques Lacan ocupó el filme en sus clases para ejemplificar la paranoia: “Me fue ofrecido un consuelo en París por Jacques Lacan [...] Me habló largamente de la película, en la que reconocía el acento de la verdad, y la presentó a sus alumnos en varias ocasiones” (Buñuel; 1982: 199). El director reconoció que este suceso le proporcionó el consuelo que necesitaba después de haber observado la reacción del público mexicano.

3.2.5. De *La ilusión viaja en tranvía* a *Ensayo de un crimen*

La ilusión viaja en tranvía es uno de los filmes poco comentados por Buñuel en sus memorias o en las entrevistas que le fueron realizadas. En *Prohibido asomarse al interior*, pareciera que el director habla de la película sólo porque forma parte de las preguntas que le realiza José de la Colina. No obstante, en dicho texto podemos encontrar elementos que son necesarios en nuestra investigación porque amplían nuestro panorama sobre la obra.

Para Buñuel en el filme no existe nada de extraordinario. Explica que en la época en la que realizó la cinta, en México la gente viajaba en el tranvía con guajolotes o cajones de fruta, con “las cosas más increíbles” (1996: 155), por ello decidió introducir a los obreros del rastro llevando sus carnes y a las beatas cargando a su santo. Al mismo tiempo, el filme fue concebido por Buñuel como un *road movie*, al igual que *Subida al cielo*⁵; ambas un toque surrealista, con “un pequeño detalle que lógicamente no debería de estar allí” (1996: 156).

Buñuel también encuentra en el filme una justificación realista que se sostiene en el hecho de que la historia ocurre durante las posadas y expone las pastorelas que se realizaban en los barrios de la ciudad. De hecho, señala que la pastorela es “auténtica” debido a que la tomó de una selección de pastorelas que halló en un libro publicado en México en el siglo XIX⁶.

⁵ Buñuel no menciona específicamente el término *road movie*, sino que menciona lo siguiente: “son películas en las cuales las cosas ocurren en torno a un viaje” (De la Colina, Turrent; 1996: 157). Precisamente el género cinematográfico de *road movie*, el argumento se estructura en torno a dicho viaje y el efecto que el mismo tiene en los personajes.

⁶ El hecho de que encontremos en la película una representación teatral que es presenciada por un público, significa que nos encontramos ante un metatexto, término que, recordando lo dicho por Gerard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), implica la relación crítica que mantiene un texto con otro. Desde el punto de vista bajtiniano, comprendemos que existe una relación dialógica entre el filme y la obra recopilada por Buñuel en la que, al mismo tiempo, se establece una parodia a lo que significa la representación de la pastorela en sí.

Buñuel dirigió un gran número de cintas a partir de esta década; encontramos *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *Abismos de pasión* (1953), *El río y la muerte* (1954) y *Nazarín* (1958). Los guiones de algunas de sus cintas provenían de obras literarias; *Una mujer sin amor* se basa en una novela de Guy de Maupassant; *Ensayo de un crimen* se adaptó de la novela homónima de Rodolfo Usigli; *Nazarín* se inspiró en la novela de Benito Pérez Galdós.

Por otro lado, son pocas las declaraciones de Luis Buñuel en relación con su filme *Ensayo de un crimen* (1955), inspirado en la novela homónima del escritor mexicano Rodolfo Usigli, que se había publicado en 1944. En esta adaptación son más las diferencias que las coincidencias entre ambos textos. En el filme, el argumento general se mantiene, vemos la vida criminal del protagonista que, en la novela lleva el nombre de Roberto de la Cruz, y en la película se denomina Archibaldo de la Cruz.

Usigli no estuvo conforme con la adaptación de Buñuel, aun cuando se declaraba un gran admirador de su cine. Algunas investigaciones⁷ señalan que no sólo no estuvo de acuerdo, sino que le disgustó la nueva obra, al punto que consideró necesario quejarse ante el sindicato cinematográfico, ya que el escritor no consintió en que la película llevara el nombre de su novela. El conflicto encontró solución en los juzgados, en donde se acordó que la leyenda “Basada en la novela de Rodolfo Usigli”, debía modificarse por “Inspirada en...”; asimismo, el filme debió estrenarse en el extranjero con el título de *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, pero este detalle será revisado con detenimiento en las siguientes páginas.

⁷ Se puede acudir al artículo de Gale Group, Acces. “Los dos ensayo(s) de un crimen: Buñuel y Usigli” (s/f). En Gale Group, Acces my library. En línea en: <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-148006306/los-dos-ensayo-s.html>. Consultado el 02 de abril del 2010. El autor no es mencionado en dicho ensayo.

3.2.6. *Viridiana*

Al inicio de la década de lo sesenta, Buñuel regresó nuevamente a los Estados Unidos para filmar *La joven* (1960). En 1961, partió a España para la realización de *Viridiana*, una coproducción con España, y una película que recibió fuertes críticas en dicho país, pero al mismo tiempo, por la que recibió nuevamente la Palma de Oro en Cannes.

Viridiana provocó en España un escándalo bastante considerable, comparable al de *La edad de oro*, que me absolvió ante los republicanos establecidos en México. En efecto, a causa de un artículo muy hostil aparecido en *L'Osservatore Romano*, la película, que acababa de obtener el Cannes la Palma de Oro como película española, fue inmediatamente prohibida en España [...] El asunto causó tanto ruido, que Franco pidió ver la película. Creo incluso que la vio dos veces y que, según lo que me contaron los coproductores, no encontró en ella nada muy censurable [...] *Viridiana* permaneció prohibida en España (Buñuel; 1982: 230).

Buñuel ideó el argumento de la película a partir de un recuerdo de su juventud, cuando estudió con los jesuitas y leyó la vida de Santa Viridiana en la revista *La hormiga de Oro*. Gustavo Alatriste le propuso realizar el filme en España, donde el director de Cinematografía aceptó la filmación sólo si se cambiaba el final debido a que resultaba “tremendo” que una novicia terminara en el cuarto de un hombre (De la Colina, Pérez; 1996: 211). Para consentir con la censura española, Buñuel introdujo en la secuencia a la joven en el cuarto del primo, pero con la criada y jugando al tute.

Para el director, el deseo es un tema del filme, que está respaldado por el fetichismo, como el hecho de que el personaje de don Jaime se pruebe los

zapatos de su difunta esposa. La caridad es también un tema principal en la película, que no sólo es encarnado por Viridiana, sino por otros personajes como Jorge, quien le reclama a la protagonista que recoja a los mendigos, sin darse cuenta de que él tiene un acto caritativo al comprar el perro que va atado a la carreta y que puede considerarse como un paralelismo. Sin embargo, para Buñuel, este fragmento del filme no fue “un acto deliberado”, de hecho, declaró: “estoy contra la caridad de tipo cristiano” (1996: 213). No obstante, declaró que la película no intenta criticar la caridad cristiana.

Viridiana expone una idea del mundo representada a través de los personajes, según señaló el director. Los personajes son tan realistas que algunos críticos de cine, al estrenarse la película, aventuraron la idea de que los mendigos no eran actores sino, verdaderamente, mendigos (1996: 214)⁸. Este elemento de realidad que a Luis Buñuel le parecía muy claro y fácil de comprender (Buñuel; 1982: 230), resultó confuso para algunos espectadores del momento, como Gustavo Alatríste que vio la película seis veces antes de felicitar a Buñuel por haberla realizado (1982: 230).

El erotismo es igualmente un tema que está presente en la cinta. La mayor parte de los personajes se mueven, toman decisiones y actúan a partir de este elemento, se trate de don Jaime, de Jorge, de Enedina, del ciego o de la propia Viridiana. Pero, como veremos en los siguientes capítulos, en ellos existe un acto ético o moral que determinará sus acciones.

⁸ Al respecto, Buñuel declaró que el único mendigo que participó en el filme es el que desarrolló el papel de leproso.

3.2.7. El final del camino

En la década de los sesenta da inició una segunda etapa en el cine de Buñuel, ahora como un director consagrado y reconocido. En estos años realizó filmes que escandalizaron a la crítica internacional, como *Bella de día* (1966) en Francia y *Tristana*, una coproducción de Francia, España e Italia. En los años sesenta realizó cintas como *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)⁹.

Como hemos visto, en los filmes de Buñuel predominan temas relacionados con la religión, una cuestión que, posiblemente, se sustenta en lo que Buñuel vivió durante su infancia. Un ejemplo de esta influencia en su cine lo encontramos en *Nazarín*, cuando al final de la cinta escuchamos los tambores de Calanda; Buñuel recordaba que sus padres lo llevaban a Calanda en semana santa y los tambores eran tocados justo el viernes santo. Como mencionamos, la religión es un tema que podemos rastrear en otras de sus películas a través de los supuestos actos de caridad, amor y fe que emprenden sus personajes y que tienen consecuencias inesperadas, como sucede con *Nazarín* (1958) o con *Simón del desierto* (1964).

Agustín Sánchez Vidal observa que también existía una estrecha relación entre Buñuel y la literatura: “El cine para Buñuel siempre fue, ante todo, un instrumento de poesía, como él mismo lo definió” (1999: 7). Para Sánchez Vidal, estas cintas son objeto de estudio para cualquier freudiano y lacaniano. Pero, a pesar del gusto del español por la literatura, buscaba “liberar la cámara de sus obligaciones para con el cine-novela”, y crear un nuevo esquema de realización cinematográfica que lo satisficiera por completo.

⁹ Las películas de Buñuel como director son un total de treinta y tres. Algunas de ellas no han sido mencionadas en el presente apartado, pero pueden ser consultadas en los anexos de la tesis.

En 1980 regresó a España y pudo apreciar el reestreno, en 1981, de *La edad de oro*, que había sido prohibida cincuenta años antes. Falleció el 29 de julio de 1983 en el Distrito Federal. Un año antes publicó su autobiografía en *Mi último suspiro*.

Buñuel es un director que ha tenido influencia en diversas corrientes cinematográficas y en numerosos realizadores. Rafael Aviña explica: “No sólo puso en marcha el concepto del surrealismo fílmico, sino la estética del onirismo y del psicoanálisis [...] es más que una escuela, una influencia decisiva para cineastas extraordinarios como Lynch, Aranda o Bigas Luna, por citar algunos” (s/f: s/p). Asimismo, Buñuel fue un director de vanguardia que revolucionó la cinematografía en el mundo entero.

Conocer la vida del director nos permite comprender cómo se conforma la visión de autor en el acto de creación estética. Esta breve biografía de Buñuel nos permitió acercarnos a aspectos relacionados con la conformación de la obra, como la elección del nombre de un filme, como en *Viridiana*, o la construcción del guión en el caso de *Los olvidados*, que implicó un esfuerzo conjunto.

El autor dispone la organización de la obra artística, su vida se introduce en el texto y deja su huella, pero no determina ni cierra su contenido semántico; un ejemplo es *Susana (Carne y demonio)*, que rebasó las expectativas y las intenciones del director y dio lugar a nuevas formas de significación que van más allá de la “inocencia” o la “malicia” del espectador, consideradas inicialmente por el realizador.

3.3. Breve contexto histórico de los cuarenta y cincuenta

El presente apartado tiene como propósito establecer el contexto histórico en el que se realizaron los filmes de Luis Buñuel, *Los olvidados*, *Susana (Carne y demonio)*, *Él*, *La ilusión viaja en tranvía*, *Ensayo de un crimen* y *Viridiana*, ya que esto nos permitirá conocer cómo un momento histórico determinó la forma en que la obra artística se conformó y cómo fue recibida por la crítica y por el público. También nos permite apreciar, en alguna medida, cómo, posteriormente, sus obras se fueron convirtiendo en filmes de culto, en la historiografía y en la crítica académicas. Nuestro interés al realizar este apartado, radica en establecer que el cine del director es dialógico. Es decir, que crea un intercambio con el cine de su tiempo y con su contexto, a través de obras de vanguardia que rompieron, como en el caso de *Susana*, con los estándares establecidos.

Durante el siglo veinte, principalmente a partir de los años treinta y hasta entrados los años setenta, las artes en México estuvieron determinadas por lo que conocemos como el Nacionalismo Revolucionario. Las temáticas del cine mexicano surgen y se consolidan a partir de la década de los treinta con este nacionalismo. Nuestra intención en este apartado es conocer también los filmes que refuerzan la ideología nacional y determinan el giro de las relaciones sociales. Es decir, qué personajes nacen y se mantienen, en qué espacios se desarrollan y cómo la combinación de ambos, personajes y espacio, establece los modelos a seguir en la sociedad.

Más que reparar en aspectos políticos que rodearon el desarrollo de las artes en México, dibujaremos un panorama de la vida cultural en el país. Las fechas de producción de los filmes de Luis Buñuel que estudiamos van de 1950 a 1961. La década de los cincuenta en México inicia durante el gobierno de Miguel

Alemán Valdés como presidente de la nación, quien había entrado en el poder a partir de 1946. La economía en el país había venido en ascenso desde los años treinta¹⁰, el país vivió cinco décadas de crecimiento económico, a partir de 1933 y hasta 1981 (no obstante las crisis recurrentes), lo que muchos analistas políticos llamaron “el milagro mexicano” (Tello; 1993: 38).

Para comprender los años cincuenta es necesario revisar el contexto anterior. Después de 1940 y con motivo de la Segunda Guerra Mundial, México avanzó hacia la industrialización, aunque los sectores agrario y ganadero representaban los ingresos más importantes para la nación¹¹. Sin embargo, en los años cuarenta no se impulsó el empleo, por lo que se repitió el patrón de acumulación que existió en nuestro país hasta antes de la Revolución Mexicana. Al estimular la industrialización, los gobiernos de Ávila Camacho y Miguel Alemán redujeron los precios en los productos del campo: “La actividad agropecuaria deja de ser el motor del desarrollo y queda subordinada a los nuevos y acelerados procesos industriales y urbanos del país” (Carabias, Valverde; 1993: 202). Aunque existía un aumento de las áreas de riego, de la producción de granos como el maíz y en la compra de infraestructura hidráulica, la atención del Estado se concentró en impulsar la industrialización. El campo patrocina, de alguna manera, el auge urbanístico e industrial.

Además, durante los años cuarenta y cincuenta “se deprimieron” los salarios y se mantuvieron inalterados los productos de bienes y servicios (Tello; 1993: 38-39). Estos aspectos, entre otros de índole bancaria y fiscal, dieron como

¹⁰ El crecimiento del PIB por habitante entre 1933 y 1940 creció anualmente 2.9 por ciento; de 1941 a 1950 el crecimiento fue del 2.7 por ciento, lo mismo para la década de los cincuenta (Tello; 1993: 38).

¹¹ El crecimiento agropecuario en el sexenio de Ávila Camacho fue de 4.5%, el de Miguel Alemán de un 5.8%, el de Adolfo Ruiz Cortines de 6.45% y el de López Mateos de un 3.4%, lo que demuestra que incluso en esta época, que fue considerada como la de la industrialización, el sector agrario mantuvo un incremento acelerado. De hecho, el periodo de Ruiz Cortines representa el crecimiento más alto en la historia de México (Tello; 1993).

resultado que el país se fuera sumergiéndose en una desigualdad económica y social de la que no ha podido reponerse hasta nuestros días.

En este contexto, el Estado continuó con su tarea de asumir el papel de gestor en la economía nacional. También fungió como organizador de masas obreras y campesinas, impulsor de organizaciones empresariales y, como lo hemos señalado, promotor de la cultura mexicana. Las instituciones públicas y los programas gubernamentales buscaron responder a los mandatos constitucionales en un afán por acelerar el crecimiento económico del país (Tello; 1993:40-41). En estas décadas, el apoyo que se le había brindado al campo durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se dispersó en otras actividades económicas, por lo que el desarrollo rural quedó supeditado a los intereses industriales y al permanente desarrollo urbano del país¹².

Se trata de un contexto en el que se crearon planes gubernamentales de orientación social e instituciones que se encargaran de brindar apoyo al pueblo. No obstante, no se logró reducir la desigualdad en la distribución del ingreso y, lo más importante, no se sacó de la pobreza extrema a millones de mexicanos. En el año de 1950, durante la presidencia de Miguel Alemán, se destinó únicamente el 5.6 por ciento del ingreso total del país al apoyo de los mexicanos en pobreza extrema (Tello; 1993:42). Por otra parte, los gobiernos revolucionarios se hicieron cada vez más corruptos y el reparto de los ingresos del país fue cada vez más injusto, un hecho que degeneró, con el paso de los años, en el crecimiento incontrolable de los sectores de la población que viven en pobreza extrema¹³.

¹² Al respecto, consideramos importante anotar que a partir del impulso que se le dio a la industria en México, el país pasó de tener un perfil marcadamente rural en la década de los cuarenta, a proyectarse al exterior por medio de su ciudad moderna, el Distrito Federal. Esto se vio reflejado en el cine; el tema de las cintas pasó de la comedia ranchera al melodrama urbano, como se verá en las siguientes páginas.

¹³ Consideramos importante anotar las cifras relacionadas con el crecimiento del Estado en los diferentes sectores y con la distribución del ingreso total del país, debido a que arrojan luz sobre la

Durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines se aceleró el reparto agrario y se entregó un total de 3.5 millones de hectáreas a campesinos y ejidatarios. Además, se fundó el Patronato de Ahorro Nacional, así como el Programa de Bienestar Social Rural, que tenía como propósito mejorar las condiciones de vida de los campesinos. En este sexenio se impulsó al campo, estableciendo garantías en los precios de las cosechas y un seguro agrícola, por lo que el crecimiento del sector agropecuario fue del 6.45 por ciento, el más alto registrado en la historia de México. Ruiz Cortines privilegió el desarrollo agrario en el país, pero también impulsó la industrialización, con la creación de la Comisión Nacional de Energía Nuclear.

Adolfo López Mateos quiso prevenir algunos de los errores cometidos por los gobiernos anteriores, por lo que a partir de 1960 buscó que se redistribuyera el ingreso económico, en un afán por apoyar a los asalariados. No obstante, no se logró solventar la situación de desigualdad social y económica que existía en el país. Las diferencias radicales entre riqueza y pobreza eran claras en cifras, aunque el grueso de la población, la clase media baja, parecía no percatarse de esta situación. Según las cifras señaladas por Carlos Tello en su estudio, para el año de 1960 la población total del país era de 36 millones, de éstos, 20.4 millones pertenecían a grupos de pobreza extrema, 7.1 vivían en la pobreza y el 8.5 pertenecía a estratos medios y medios altos (46). Una cuestión importante que el autor señala en su estudio es que “en todos los casos, son las mujeres, los niños menores de seis años de edad, los jóvenes y los ancianos los grupos de la población más afectados por la pobreza” (50).

En relación con el problema de la pobreza, el Estado mexicano se preocupó por la creación de instituciones que resolvieran las necesidades de la población

realidad social de un contexto y porque reflejan cuáles eran los verdaderos intereses del gobierno, que permitió un crecimiento progresivo de la población que vivía en pobreza extrema.

desde la década de los treinta. Lo importante, en este sentido, es cuestionar el buen funcionamiento de dichas instituciones. Tello señala, acertadamente, que los primeros gobiernos revolucionarios defendieron políticas, promulgaron leyes y crearon instituciones para atender las necesidades de la población; sin embargo, con el paso de los años se perdieron los avances de bienestar de la población y se benefició a ciertos grupos sociales; los gobiernos posteriores al cardenismo distorsionaron los postulados de la Revolución (57-59).

El periodo de modernización que se inicia con el gobierno de Ávila Camacho se extendió hasta la década de los sesenta, pasando por las presidencias de Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos. No obstante, este afán modernizador se complementó con la política nacionalista del estado que fue iniciada e impulsada por Lázaro Cárdenas en la década de los treinta. En la cultura oficial de los cuarenta existió un enfrentamiento entre el nacionalismo y la modernización. En el proyecto de Miguel Alemán se habló tanto de modernización como de unidad nacional, aunque se subrayó la idea de la modernidad: “El nuevo nacionalismo priista, encubierto por una cierta terminología popular, fue con rapidez sustituyendo los términos del viejo discurso oficial” (Garrido; 1992: 267). Sin embargo, este nacionalismo resaltó el papel relevante de la “burguesía nacional” en el avance del país.

Luis Javier Garrido señala que durante el sexenio de Miguel Alemán, la retórica de contenido nacionalista fortaleció el estado priista. Los dirigentes conservaron una imagen nacionalista “aun cuando su política económica fuese cada vez más cosmopolita” (269). Durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, el PRI promovió como campaña política que la Revolución Mexicana seguía siendo su bandera. López Mateos durante su periodo presidencial reforzó el discurso

nacionalista, al señalar que los intereses particulares nunca estarían por encima de los intereses de la nación (270-271).

La derecha seguía teniendo fuerte injerencia en las decisiones políticas del país, a pesar del triunfo de la Revolución. El Partido Católico Nacional se había formado en el año de 1911 con el reconocimiento de Francisco I. Madero, aunque quedó cancelado debido a la Constitución de 1917. No obstante, la iglesia católica permaneció, de alguna manera, en la vida política y social de los mexicanos y, no sólo eso, contribuyó a conformar el nuevo proyecto de nación y de patria durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta: “Frente a un mundo azotado por la primera explosión atómica y dividido por la ambición, la Madre mexicana representa el vínculo de la unión fraternal, el símbolo del amor, la paz y la justicia” (Arenal; 1992: 351). La virgen es un símbolo de la patria y de lo que somos como nación, un símbolo impulsado por el gobierno de Ávila Camacho, reforzado por los posteriores y ejemplificado en la producción cultural por el cine, por ejemplo, *La virgen morena (La virgen de Guadalupe, 1942)* un filme de Gabriel Soria o en *La virgen que forjó una patria (1942)* de Julio Bracho, se refieren a la virgen de Guadalupe como la imagen de la Patria. En este contexto se conformó el nacionalismo que promueven los gobiernos actuales.

Entonces, como señala Carlos Monsiváis: ¿quién determina las características históricas de la nacionalidad? El autor distingue tres etapas del nacionalismo. El primero de ellos surge con la Revolución Mexicana y el movimiento armado, de 1910 a 1920, cuando se crea la idea de que la nación unificará al pueblo mexicano, se trate de campesinos, burgueses o intelectuales (1992: 453). La segunda etapa va de 1920 a 1940, cuando el Estado decide convertir el nacionalismo en “educación cívica y moral de las mayorías, la doctrina que no necesite de libros sino de espectáculos [...] patrocina una visión

monumental de la historia y promueve la alfabetización que amplía los límites de la nación” (1992: 453). El espectáculo principal que promueve este nacionalismo es la cinematografía. Durante la década de los cuarenta y los cincuenta, el espectador se identificaba de manera positiva con los personajes, los ambientes y las situaciones que veía en la pantalla: “quería ser gallardo, galán de sentimientos nobles pese a la hosquedad [...] solidario en la tragedia y en el relajo” (1992: 453-454). El cine parecía ser el medio que permitía a los espectadores estar mejor enterados de lo que significaba ser mexicano.

La tercera etapa del nacionalismo que distingue Monsiváis va de 1940 a 1960; se trata de la etapa más popular y en la que se llama a la unidad nacional. Nuevamente, esta cuestión es reforzada por los medios, aunque ahora el mexicano debe ser “mujeriego, voluble desobligado, incapaz de un esfuerzo sostenido” (1992: 454). En los sexenios de Ávila Camacho y Miguel Alemán se promueve la unidad nacional; la cultura urbana completa el panorama de lo rural, es decir, lo campesino se integra a los requerimientos de las ciudades. Para el autor, el nacionalismo va, poco a poco, dejando de permear todos los aspectos de la vida de los mexicanos.

3.3.1. El cine mexicano en los años cuarenta y cincuenta

Carlos Monsiváis, en su texto “Muerte y resurrección del nacionalismo” (1992: 453-458), señala que los medios masivos de comunicación fueron esenciales para la conformación de un nacionalismo urbano, una idea que refuerza en muchos otros de sus ensayos. En *Amor perdido*, por ejemplo, menciona que se trató de una época de contradicción en la que, por una parte, en los diarios se hablaba de la bonanza para el grueso de la población, pero en la que también algunos

intelectuales denunciaban la pobreza que existía en el país. Después de la Revolución, el Estado se adhirió al nacionalismo para conformarse a sí mismo en el sentido moral, a partir de una serie de virtudes históricas. La moral de clase se estableció por medio de una educación en la que se aleccionó sobre la “grandeza” histórica y los héroes de la nación, principalmente los revolucionarios. En este sentido, el muralismo se convirtió en la “síntesis de la educación intachable” de la moral de la Revolución y del sentimiento nacionalista. El cardenismo adoptó el nacionalismo revolucionario como una forma en la que el pueblo pudo identificarse con una forma de “cultura proletaria”, como la denomina Monsiváis, que encontró su mejor reflejo en las obras muralistas.

Tanto en el cine como en la literatura aparecen una serie de temas que serán el estandarte de este nacionalismo: “El machismo, en tanto espectáculo comercial, surge a fines de los treinta para, adornando esquemas de conducta, folclorizar y despolitizar” (1997: 31). En la década de los treinta se realizan filmes emanados de la temática de la Revolución Mexicana, como *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), dirigidas por Fernando de Fuentes, en las que el machismo se configura como un modelo que será recurrente y que definirá las características de los personajes principales de la cinematografía nacional. Pero éste es un patrón de la imagen masculina que fue reforzado durante varias décadas. Julia Tuñón (1998) anota que la violencia masculina aparece como una característica que le gusta a las mujeres y que, incluso, parecen anhelar que el hombre les haga notar dicha violencia. Esto lo vemos en varios filmes, como en *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941), *No basta ser charro* (Juan Bustillo Oro, 1946), o *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1952), en las que el machismo parece justificar todas las acciones realizadas por los protagonistas.

Según señala Monsiváis, este “machismo-para-el-consumo” surgió por parte de la ideología burguesa, que consideraba que el exceso de “bravata física”, haría que el pueblo se olvidara de la pobreza (1997:31). Así el machismo fue considerado como un valor cultural durante varias décadas, una parte fundamental de los elementos que conformaron al hombre nacional durante casi todo el siglo veinte. Pensemos que en casi toda cinta mexicana el personaje principal tiene que ser macho y valiente, como buen mexicano; éste es un elemento que definirá en gran medida el curso del cine nacional.

Lo anterior nos lleva reflexionar en cuál es el lugar que ocupó la mujer en el cine mexicano, principalmente en el que se realizó a finales de la década de los cuarenta y principio de los cincuenta. Al respecto, Joanne Herschfield en su ensayo “La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro”, señala que las cintas de este contexto reforzaron la imagen de la mujer como madre virtuosa y sufrida, aunque el destino de las mujeres después de la Revolución Mexicana siguió siendo el mismo que antes de la lucha armada; siguieron siendo sujetos oprimidos por nuevos discursos sociales y por nuevas representaciones culturales, que dieron como resultado que la mujer funcionara en la narrativa cultural en dos sentidos: como la “virgen o la puta”, como la buena o la mala (129).

Uno de los problemas del cine mexicano de la década de los cuarenta fue reconocer “el fracaso de la Revolución para llevar recompensas sociales y económicas a las clases más bajas, las poblaciones indígenas y las mujeres” (Herschfield: 131). Emilio Fernández fue un director representativo de este tipo de cine fue, cuya obra tenía la intención de “reconstruir la identidad nacional y mexicana auténtica” (132). No obstante, en sus películas la mujer se encuentra sometida al patriarcado. La autora estudia dos cintas de este director, *María*

Candelaria (1943) y *Río escondido* (1947), para señalar cómo los dos personajes principales de las mismas, María y Rosaura, son mujeres reconocidas por su bondad, pureza y sacrificio personal, elementos que definen su identidad como mexicanas. Además de ser un ejemplo de la mujer como creadora de la reforma moral, las cintas señalan, a través de sus personajes, cómo la sociedad es incapaz de integrar a la mujer a las estructuras cambiantes de la nación, al encontrar ambas un trágico final en los filmes (137).

En los años cuarenta entró a la escena cinematográfica el drama urbano. En estas cintas, el espacio de la acción transcurría en los barrios pobres de la ciudad de México. Las mujeres que recorrían las calles de la urbe en el cine mexicano eran, principalmente, cabareteras. En la contraparte, aquellas que se quedaban en su casa eran madres o jóvenes castas y obedientes, como sucede con *Una familia de tantas* (1948) de Alejandro Galindo. Empero, este último filme rompe con las imagen de la familia que se venía proyectando, ya que vemos a un padre en extremo autoritario, Rodrigo Cataño, que somete a sus hijos a sus exigencias y que determina sus actividades cotidianas, desde sus horarios de comida, sus empleos y su manera de vestir, hasta su forma de expresarse y sus estados de ánimo; la madre es una mujer sumamente sumisa, doña Gracia, que accede a las exigencias del padre, sin reparar en el daño que esto le causa a los hijos. Una de las hijas, Maru, conoce a un vendedor de refrigeradoras, Roberto del Hierro, quien le propone un matrimonio en el que la mujer y el hombre participen equitativamente en la cimentación de la familia. Cuando Maru le confiesa a su padre sus intenciones de casarse y Del Hierro pide su mano, el padre responde de manera autoritaria y violenta, porque la joven no acató sus órdenes de aceptar el cortejo de su primo y porque no está de acuerdo con su compromiso con el

vendedor. Sin embargo, la joven decide defender su punto de vista y se casa con Del Hierro sin el apoyo de su familia.

Herschfield señala, precisamente, que las películas dramatizaban las tensiones en torno a los roles asignados a las mujeres en la sociedad de los años cuarenta y principios de los cincuenta, en los sexenios de Ávila Camacho y Miguel Alemán. Este cine no trata sólo sobre las ficheras y la prostitución, sino que señala los conflictos que habían creado la urbanización y la modernidad en la sociedad de la ciudad (2001: 139).

Por su parte, Julia Tuñón, en su texto *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, menciona que la definición social de la mujer en el cine, se formó a partir del amor, como el sentimiento que determina sus acciones; mientras que los hombres se encuentran condicionados por el poder y el conocimiento (1998: 101). La autora apunta que el cine refuerza la idea generalizada que existía en la sociedad de que el amor en los hombres está representado por el dominio y la agresión; en el caso de las mujeres, en la obediencia y la sumisión. De esta manera, a los personajes masculinos les correspondía poseer y a los femeninos ser poseídas (1998: 107). Además, la sexualidad masculina se consideraba “avasallante e irrefrenable”, mientras que la femenina era “provocativa y receptora” (108)¹⁴.

¹⁴ Los problemas de género en el cine mexicano no se reducían a exponer a machos, mujeres abnegadas y prostitutas; existían una gama muy amplia de personajes masculinos y femeninos, muchos de ellos emanados de la literatura, que no se ajustaban a las características que hemos mencionado. Las temáticas del cine mexicano eran variadas; en una investigación que realicé en 2004, *Literatura y cine mexicano. Doña Bárbara, la novela de Rómulo Gallegos, el filme de Fernando de Fuentes*, aparece cuadro que expone el número de cintas que se realizaron en el país a partir de 1896 y hasta 1958, y en el que se establece cuántas de ellas surgieron de un texto literario o de una pieza teatral; en el año de 1949, por ejemplo, de un total de 108 películas realizadas, 26 eran adaptaciones, entre las que figuraba *La fierecilla domada* de Shakespeare, que dio lugar al filme *El charro y la dama* de Fernando Cortés, y la novela rusa *Nido de Hidalgos* de Iván Turgueniev, de la que surgió el guión del filme *Duelo en las montañas* de Emilio Fernández, escrito por Mauricio Magdaleno. En 1950 se realizaron un total de 123 cintas, de ellas, 26 eran adaptaciones; entre ellas está una cinta fundamental para el contexto, *Doña Perfecta* (Alejandro

El amor fue un elemento que permitió reforzar la diferencia entre los sexos. Asimismo, el tipo de amor que se observaba en la pantalla, determinaba las características del personaje. Por ejemplo, el amor de una mujer casada es puro; en contraparte, “el amor pasional, sexuado, se considera exclusivo de las relaciones extramaritales, fuera de lo cotidiano y de la rutina” (Tuñón: 1998: 111). En el caso del último, se trata de un amor que no ofrece la felicidad a sus personajes, por el contrario, les trae el sufrimiento y, en muchas de las ocasiones, la desgracia.

Es importante anotar que para Carlos Monsiváis los melodramas se desarrollan en un espacio fijo que está delimitado por la madre y la prostituta, respondiendo a las necesidades de la moral dominante. Existen tres grandes vertientes en este cine: el populismo de barriada, el género de las cabareteras y el género de amor familiar en peligro (2001: 169).

Por su parte, Herschfield señala que en un contexto de “feminismos emergentes y desintegración de la familia” surgen películas como *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho, en donde la protagonista trabaja como bailarina para mantener a su hermano menor y a su esposo, y que debe tomar una decisión con respecto a llevar una vida infeliz como mujer casada o escapar con su antiguo novio y alcanzar la felicidad (2001: 142). Lo mismo sucede con *Salón México* (1948), cinta en la que Mercedes tiene que trabajar de fichera para mantener a su hermana. No debemos olvidar que uno de los creadores de este tipo de personajes es Fernando de Fuentes con películas como *La devoradora* (1943), en donde la protagonista tiene mucho del mito surgido a partir de *Doña Bárbara*, cinta inspirada en la novela homónima del escritor venezolano Rómulo Gallegos, y cuya trama definió las características de las mujeres fatales del cine nacional.

Galindo), adaptada de la novela homónima de Benito Pérez Galdós y que expone a un personaje femenino que sale de los estándares, por su hipocresía y autoritarismo.

3.3.2. La mirada de Buñuel en el cine del alemanismo

Frente a la tendencia del cine nacional, existieron directores que representaron una mirada diferente que socavó los mitos establecidos hasta el momento, Alejandro Galindo fue uno de ellos con filmes como *Una familia de tanta* y *Doña Perfecta*. Buñuel, por su parte, creó personajes, tanto los masculinos como los femeninos, que rebasaron las expectativas de los espectadores y crearon en ellos el escándalo ante lo que observaron en la pantalla; recordemos la conmoción que generó *Los olvidados* al momento de su estreno en México. La madre de Pedro es una mujer que sale del esquema de los personajes femeninos en el cine mexicano. Es una viuda y madre de cuatro hijos, el mayor de ellos es Pedro; el marido murió hace más de cinco años en el tiempo del relato, pero tiene un bebé que no ha cumplido aún el año. La situación sobre el pasado de la mujer es confusa, ya que cuando ella habla con el director de la granja en la que internan a Pedro, menciona que nunca conoció al padre del niño y que por eso no lo quiere; se trata de una mujer que sale de los estándares del cine mexicano del contexto, de una madre que no ama a su hijo y quien, además, tiene relaciones sexuales con el amigo adolescente de éste, el Jaibo. Como vemos, la idea de la familia convencional que se había visto en el cine mexicano se rompe con este filme, junto con la imagen de la madre abnegada y sumisa. Además, la película “puede ser vista como una tragedia masculina de fraternidad y traición” (Herschfield; 2001: 147), porque no sólo rompe con el esquema de los personajes femeninos, sino también con los masculinos.

Mencionamos que otro de los temas socorridos en el cine mexicano en este contexto fue el de los barrios pobres de la ciudad de México. No obstante, la

pantalla no funcionaba como reflejo fiel de esta realidad social, sino que disfrazaba la pobreza con una serie de elementos que amortiguaban el golpe de las condiciones sociales. Monsiváis señala que durante el año de 1950, de ciento veinticuatro filmes realizados, cuarenta eran sobre barrios bajos y cabareteras, alrededor del 30 por ciento (2001: 169).

Nosotros los pobres de Ismael Rodríguez es realizada en 1947 y se estrena el 25 de marzo de 1948. El filme trata de la vida de Pepe el Toro, un carpintero que vive en una vecindad al cuidado de su madre y su sobrina, Chachita, y que está enamorado de su vecina La Chorreada. Jorge Ayala Blanco señala que resulta difícil hablar de la película y valorar objetivamente la visión de la ciudad de México, porque desde su perspectiva es un “producto populachero”, que se convirtió en la “piedra de toque del cine mexicano” (1985: 122). La cinta inicia con un mensaje del director que dice: “A todas estas gentes sencillas y buenas, cuyo único pecado es el haber nacido pobres... va mi esfuerzo. Ismael Rodríguez”; dicho mensaje se presenta en un libro que un par de niños pobres se encuentran en un bote de basura y que leen (pensando que supieran leerlo) como si se tratara de un cuento infantil. La imagen en el libro se va a una disolvencia y vemos la gente en la calle cantando, a las afueras de una pulquería, “Qué bonito es el reír, qué bonito es el vivir, ni hablar mujer...” De esta manera son presentados los personajes de la cinta. *Nosotros los pobres* inicia como si se tratara de una comedia musical y no de un drama urbano y finaliza casi de la misma manera, con Chachita sonriendo porque ahora sí ya tiene una tumba para llorarle a su madre.



***Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947)**

Los pobres de Ismael Rodríguez reciben los embates de la vida con una sonrisa en los labios. Incluso, en la segunda parte de la cinta, *Ustedes los ricos*, la familia de Pepe el Toro sonrío, a pesar de que ha sufrido las más terribles y angustiosas tragedias. Monsiváis cataloga el cine de Rodríguez como “enfebrecido, de mal gusto, lacrimógeno, divertido, visceral y sangrante” (2001: 171) y que trabajó con Pedro Infante “al filo de la navaja entre la cursilería y el carisma” (171). Sin lugar a dudas, sus cintas de drama urbano cuentan con estas características; ver a Pepe el Toro luchar por su vida en la azotea del edificio de la Comisión Federal de Electricidad, como si se tratara de un personaje de un filme de acción hollywoodense, es una confirmación a la crítica de Monsiváis. *Ustedes los ricos* finaliza, nuevamente, con la fiesta, con la reconciliación y con la moraleja de que debemos amarnos a pesar de las condiciones sociales.

En la última película de la trilogía, *Pepe el Toro*, Ismael Rodríguez castiga aún más a su personaje principal, llevándolo al límite de la tragedia y comprobando que los pobres son buenos a pesar de que el mundo los golpea de la manera más terrible.

En el sexenio de Miguel Alemán se buscaba y se adoctrinaba a través del espectáculo, como lo mencionó Monsiváis. En páginas anteriores se señaló que para el año de 1960, de los 36 millones de mexicanos que existían en la República mexicana, 20.4 vivían en pobreza extrema. Una década antes, en 1950, la población total del país era de 26.8 millones, 23.9 eran considerados como pobres y, de ellos, 16.7 vivían en la pobreza extrema¹⁵. Estos datos sustentan el argumento de Buñuel en *Los olvidados* y ofrecen una respuesta a aquellos críticos que se escandalizaron por la miseria que el director retrató en la cinta.



Cartel de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950)

¹⁵ Según la gráfica “Pobreza y desigualdad en México, 1950-2004” (Szkely; 2006:28).

Por otro lado, *Susana* también expone a un tipo de personaje femenino que sale de los estándares. En la película, encontramos esa imagen de la mujer seductora, muchas veces mostrada en la cinematografía nacional, pero que busca subrayar “la debilidad de la familia burguesa” (Herschfield; 2001: 148). Asimismo, vemos la imagen de la madre abnegada encarnada en doña Carmen, una mujer que lucha por salvar a su familia de la tragedia y arrojar fuera de su casa al “demonio”, Susana, quien ha seducido a su hijo y su esposo.

Las relaciones masculino-femenino son las que determinan las características de la familia mexicana en el cine nacional. Como señalamos, los hombres eran machos, llevaban el control de la casa, tomaban las decisiones. Las mujeres eran madres e hijas abnegadas, que guardaban la decencia y las buenas costumbres. Todo esto se fragmenta en *Susana*. Cuando doña Carmen le pide a don Guadalupe¹⁶ una explicación por haber despedido a Jesús, éste le contesta: “De modo que otra vez tengo que darte explicaciones de mis actos. Está bien, no digas más. Voy a explicarte. Quise hacer un escarmiento para que nadie aquí crea que puede desobedecerme”. Doña Carmen le dice que debió averiguar primero si ella lo había provocado o no, a lo que responde: “¿No es para tanto que en mi propia casa se falte a la decencia, a la buena crianza, al respeto que se merece una mujer?”. Sin embargo, esto es precisamente lo que hace don Guadalupe, no le falta a Susana porque ella no se siente agraviada, pero sí a su propia esposa cuando, casi al final de la cinta, él mismo la corre de la casa para quedarse con la joven. La crítica nos dice que en *Susana*, “Buñuel nos niega el placer del melodrama clásico” (Herschfield; 2001: 149). Esto es la cinta, la negación de los

¹⁶ No podemos soslayar el simbolismo del nombre de este personaje debido a que representa una ambigüedad, pues nos remite a una figura meramente femenina, la virgen de Guadalupe. No obstante, se trata de un nombre común en México, y que es otorgado tanto a hombres como a mujeres.

estereotipos del cine mexicano, de las formas del cine nacional y, especialmente, del drama familiar.

El conflicto de *Susana* no se desarrolla en la ciudad; en páginas anteriores mencionamos que el campo representaba una serie de valores que se reflejaban en los personajes, como la bondad y la pureza, mientras que la ciudad los corrompía; el filme se desarrolla en el campo, donde su propia naturaleza es la que los lleva a rebasar los límites. No olvidemos que un año antes, en 1949, Ismael Rodríguez realizó *La oveja negra*, un drama familiar cuyo argumento se acerca al de la cinta de Buñuel; en él, Cruz Treviño Martínez de la Garza es un padre de familia alcohólico y mujeriego, que mantiene un pleito constante con su hijo Silvino, quien le sugiere que tenga un mejor comportamiento por el bien de su madre. Sin embargo, el padre no cambia su estilo de vida, por el contrario, entra en conflicto con Silvino por una misma joven, Marielba. Si bien en *La oveja negra* el conflicto es llevado al límite, todos los actos tienen sus consecuencias, por lo que el padre paga el maltrato que dio a su hijo y su esposa al final de la cinta.

La oveja negra es el primero de los dos dramas rurales con los mismos personajes y la misma temática dirigidos por Rodríguez; el segundo es *No desearás a la mujer de tu hijo*, en donde, nuevamente, encontramos a Cruz Treviño pelear con su hijo Silvano por el amor de la joven Josefa, un acto por el que también recibirá su castigo.

Susana encaja en el género del drama rural realizado en años anteriores en el cine mexicano. En la película encontramos una mezcla del machismo exacerbado que mencionamos con anterioridad, encarnado en una serie de personajes masculinos que entran en conflicto por poseer a la joven protagonista, que van desmantelando su núcleo familiar y que quebrantarán sus valores y principios. En *Susana*, a diferencia de lo que sucede en *La oveja negra* y *No*

desearás a la mujer de tu hijo, los personajes masculinos no pagan sus acciones, don Guadalupe es recibido con una sonrisa por su mujer en el desayuno, a pesar de que la traicionó y engañó. Como vemos, el punto de vista de Bajtín es cierto, los sistemas ideológicos del arte se cristalizan a partir de la ideología cotidiana y, al mismo tiempo, la influyen y permanecen en constante relación. Buñuel crea un contrapunto pues busca rebasar los argumentos cinematográficos del contexto, mientras que el cine Ismael Rodríguez expone y refuerza la ideología cotidiana.

El cine mexicano contribuía a despolitizar al grueso de la población, sin que éste fuera específicamente el objetivo de directores como Ismael Rodríguez. Afortunadamente, algunos intelectuales como Luis Buñuel brindaron una “mirada ajena” a la triste realidad social y crearon obras ideológicas que provocaron un diálogo con el público y con los intelectuales de la época, según lo expuesto en las páginas anteriores; además, algunos de sus filmes rebasaron las fronteras y establecieron relaciones dialógicas con las crítica de otros países¹⁷.

El cine de los años cuarenta y cincuenta corresponden a esa tercera etapa del nacionalismo popular y de unidad nacional que señala Carlos Monsiváis (1992: 454). A partir de la década de los sesenta se agudiza el problema de lo nacional, debido a que la modernización obedece al modelo norteamericano; existe una mayor presencia de los medios masivos como sucede en los Estados Unidos.

¹⁷ Como señala Buñuel, algunos de sus filmes causaron polémica al momento de su estreno; recordemos que mencionaba que Alatraste estaba sorprendido porque con *Él* se reían más que con Cantinflas. Sin lugar a dudas, una investigación hemerográfica hubiera arrojado más luz sobre la primera impresión que sus filmes generaron en un público y de lo que la prensa del momento dijo sobre los mismos. Existe una relación dialógica entre el filme y el espectador; el público que asistió al estreno y el público de nuestros días es distinto, recibe e interpreta los filmes a partir de un punto de vista diferente porque se encuentra determinado por su contexto histórico. En este sentido, consideramos que la información contenida en la bibliografía expuesta sobre la obra de Buñuel, permite mostrar un panorama de la reacción del espectador ante las cintas y del diálogo que se estableció entre éste, la obra y el director; es decir, encontramos también la opinión del autor sobre su filme; estas fuentes nos permiten conocer, incluso, la reacción de los espectadores internacionales. Una amplia investigación periodística nos hubiera proporcionado un panorama más amplio o, mejor dicho, más definido sobre los interlocutores del contexto; sin embargo, consideramos que lo expuesto hasta el momento, a partir de la investigación bibliográfica es suficiente para estudiar las películas.

Según Monsiváis, en este periodo, que corre de 1960 a 1980, el nacionalismo se aleja poco a poco de la vida cotidiana y ya no es capaz de crear grandes movilizaciones, como había sucedido en años pasados. El movimiento estudiantil de 1968 ocasiona que la sociedad haga una “revisión crítica del pasado de México” (1992: 458).

En los años sesenta, el nacionalismo queda reducido y, en cierto modo, diluido con el “estilo americano” o el “*american way of life*”, que las élites burguesas adoptan. En este periodo se realizan filmes como *La edad de la violencia* (Julián Soler, 1964) con Cesar Costa y Julissa, y *La juventud se impone* (Julián Soler, 1964) con Enrique Guzmán, por mencionar algunas. Aún, surgen grupos que se proponen renovar el cine mexicano, que había visto el final de su Época de oro hacia finales de los cincuenta, a través del Primer Concurso de Cine Experimental en el año de 1965, en el que debutan Arturo Ripstein y Alberto Isaac, entre otros. Asimismo, se realizan cintas que retratan la vida de los jóvenes, pero con conflictos de identidad más profundos que los que se exponían en las películas de inicios de la década, como *Los Caifanes* (Juan Ibañez, 1966).

En esta década, las temáticas del cine mexicano cambian como sucede con la cinematografía del resto del mundo, en gran medida como resultado de la presencia de un nuevo género musical: el rock and roll. Éste entra en escena y se convierte en un elemento estético y en un factor determinante de la temática de los filmes, pensemos en *West side story* (Jerome Robbins, 1961) o *El graduado* (Mike Nichols, 1967). Es una época de cambios políticos, sociales y culturales a nivel internacional, reparemos, incluso, en el final de *Viridiana*, cuando ella acude al cuarto de su primo y éste escucha rock and roll.

3.4. *Los olvidados* y el cine extranjero: un diálogo con el neorrealismo italiano

Los olvidados creó polémica al momento de su estreno, no sólo en México, sino en países como Francia y España. Recordemos que en cada obra, en cada signo ideológico, se cruzan acentos de orientaciones diversas, por lo que ésta puede ser entendida por diferentes clases sociales y en distintos contextos. Además, como se mencionó, la vivencia del autor sólo puede expresarse a través del signo y en el material estético.

También tengamos en cuenta que dos sujetos, que se desenvuelven en una misma atmósfera social y que pertenecen a un mismo colectivo lingüístico, pueden reunirse en torno a una situación social concreta, donde existen normas sociales heterogéneas y variadas. En este apartado de la tesis nos interesa observar cómo *Los olvidados* y *Susana* fueron comprendidas por grupos sociales diversos. No olvidemos que el receptor pertenece a un grupo, pero que el proceso de comprensión de la obra es distinto al proceso de reconocimiento.

La obra es un texto que puede insertarse en diversos espacios y tiempos, y que su contenido puede causar impacto en distintos sujetos. *Los olvidados* se lee en varios sentidos; tomaremos en cuenta el que consideramos el más significativo de todos: es un filme de vanguardia, entendiendo por ésta, la renovación de formas y contenidos. *Los olvidados* es un filme que introduce elementos del surrealismo y del realismo, hasta cierto punto literario, y de un neorrealismo que guarda una estrecha relación con el cine italiano.

Como apuntamos en el capítulo anterior, la película dialoga con el público y la crítica, en un sentido amplio que abarca el punto de vista de otros realizadores tanto nacionales como internacionales. No obstante, la película también establece

un diálogo con otras cintas y con otras corrientes cinematográficas, que pueden corresponder o no a su momento histórico, como lo veremos en las siguientes páginas.

En *Los olvidados* se subrayan las características de estos personajes infantiles que son parias sociales, como se observa en la escena que el Jaibo le pide a Pedro que llame a Julián para que le dé una explicación por haberlo delatado a la autoridades; después del encuentro de palabras que tienen ambos jóvenes, el Jaibo golpea a Julián por la espalda con una piedra y luego con un palo, hasta asesinarlo. En esta escena existe un elemento realista que ofrece un testimonio de un contexto específico, una particularidad que es perceptible también en la escena en la que Pedro está comiéndose los huevos de la granja y estrella uno contra el vidrio de la cámara, haciendo partícipe al espectador de su situación.

El realismo es una de las características que adoptó el cine italiano y que lo llevó a formar una de las vanguardias artísticas más significativas del siglo XX, el neorrealismo. Ciertamente, la cinta de Buñuel dialoga con la cinematografía de su época y tiene ciertos tintes de este neorrealismo, particularmente de *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*), dirigida por Vittorio de Sica y filmada en 1948, dos años antes de la cinta de Buñuel. En ella, encontramos una escena que tiene una muy cercana relación con *Los olvidados*: cuando Antonio se encuentra buscando las piezas de su bicicleta robada en los puestos callejeros, su pequeño hijo, Bruno, se aleja de él para ver una campanilla que se encuentra en otro lugar, en ese momento un hombre se acerca al niño, le dice que tiene un rato observándolo y que si gusta le comprará la pieza. El niño rechaza la oferta, pero el hombre insiste cuando aparece Antonio de nuevo pidiéndole a Bruno que no se separe de él.

En *Los olvidados*, después de que Pedro huye creyendo que la policía se ha enterado del asesinato de Julián, lo vemos frente a un aparador y como espectadores no sabemos lo que se escucha, ya que la cámara está colocada dentro de la tienda y ellos están afuera. Aquí, un hombre se le acerca y le hace una oferta a Pedro, no sabemos cuál, como lectores podemos darle muchos significados, pero justo cuando Pedro está a punto de irse con este hombre, llega la policía y ambos se separan.

Observamos que los niños en *Los olvidados* y en *Ladrón de bicicletas* están desprotegidos. Antonio no se percató de que hay un hombre en la calle que busca hacerle un regalo a su hijo con una intención que el espectador desconoce y que únicamente puede suponer; tampoco se da cuenta de que Bruno casi es atropellado al cruzar una calle o del peligro que implica para el niño subirse al puente o al tranvía. Asimismo, la madre de Pedro es una mujer que no quiere a su hijo; ella misma se lo confiesa al juez cuando entra en la Granja y parece tener un ligero arrepentimiento, sólo después de recibir la reprimenda de la autoridad. En ambas películas, en un grado mayor o menor, los infantes están indefensos. Si bien debemos considerar que las circunstancias de maternidad y paternidad son distintas, en *Los olvidados* los personajes son opuestos a los que establece la sociedad y la naturaleza; la madre de Pedro desprecia a su hijo¹⁸.

¹⁸ Consuelo Meza Márquez en su texto *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas* (2000: 77), explica que en la sociedad existen un conjunto de condiciones, creencias, normas y valores que la mujer no elige, pero que toma en consideración para establecer su propia identidad. Existe una ideología genérica patriarcal que establece estereotipos sobre los comportamientos de los hombres y de las mujeres. Por ejemplo, la subordinación a las necesidades materiales, emocionales y sexuales del varón, es un deber de las mujeres, que es complementado con la maternidad como un acto biológico y fija los límites de la experiencia femenina. La maternidad es un deber femenino, la mujer debe preocuparse de la educación de los hijos, incluso en el sentido de género. Es decir, la mujer inculca la masculinidad y la femineidad en los hijos. Por otro lado, el hombre define estos roles y los refuerza, pero la responsabilidad de vigilarlos es de la madre; un atributo de la maternidad se relaciona la crianza y el cuidado que se debe poner en que el trabajo que realizan los hijos sea diferenciado, ya que a las hijas les corresponden, únicamente, las labores domésticas.



Pedro trata de defenderse porque su madre lo golpea; ella le pregunta: “¿Serías capaz?”. Él baja el banco y le dice que irá a donde ella le diga, así que su madre lo lleva con las autoridades.

Los pobres de Buñuel están muy lejos de los pobres de Vittorio de Sica, aunque la intención de ambos directores haya sido retratar su realidad. En *Ladrón de bicicletas*, los personajes viven en multifamiliares, pueden obtener dinero al empeñar sus pertenencias, comen todos los días; los más necesitados reciben caridad en las iglesias. En *Los olvidados* no existe Dios, no hay fe y no hay esperanza, ésta surge sólo a través de la confianza entre los hombres. Esta cuestión puede crear en el espectador una molestia o una inquietud, si tomamos en cuenta que México siempre ha sido un país profundamente católico; además, como se expuso, los gobiernos priistas habían promovido planes de desarrollo social que, obviamente, no llegaban a la mayor parte de la población. Este aspecto, presente en la película de De Sica, está ausente en la de Buñuel. Además, la idea del barrio, como ese conjunto de personas que conviven en un

mismo espacio y se solidarizan unos con otros, tampoco existe en *Los olvidados*, pero sí la vemos reflejada en *Ladrón de bicicletas* u otros filmes de su tiempo, como en *Nosotros los pobres*.

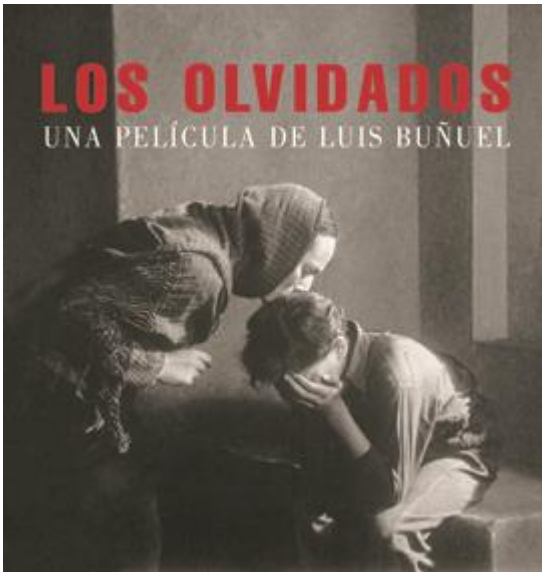


Antonio y Bruno en *Ladrón de bicicletas*

Igualmente, *Los olvidados* dialoga con *Ladrón de bicicletas* en un nivel más general que se relaciona con la jerarquía social, en donde los niños ocupan el lugar más bajo¹⁹. En la cinta de De Sica, Bruno representa a los niños pobres italianos que, aunque viven marginados, tienen la posibilidad de tener una infancia

¹⁹ En este sentido, hay otra cinta de Buñuel que establece un intercambio dialógico con *Los olvidados*. En las primeras escenas de *Ensayo de un crimen*, cuando Archibaldo de la Cruz le cuenta a la monja su deseo infantil por asesinar a su institutriz, ella le responde: “Seguro que era usted tan bueno y tan puro como todos los niños”; también, más adelante, cuando Archibaldo compra la caja de música, un vendedor le comenta a otro: “Decente y pobre es peor que granuja y rico”. Estos diálogos buscan burlarse de la respuesta que la crítica tuvo ante el filme y que, como se anotó en el capítulo anterior, la calificó de falsa.

en la inocencia. Para los niños de Buñuel no hay tal posibilidad, el juego es fumar y robar; en cambio, Bruno, asombrado, ve a su padre tratar de escapar en la bicicleta que se robó y rompe en llanto cuando tratan de lastimarlo y, en respuesta, su padre estrecha su mano cuando caminan por la calle.



Pedro y su madre en la granja

Lo único que Pedro recibe como muestra de cariño de su madre es un beso en la frente cuando éste se encuentra en la granja; sin embargo, en escenas anteriores, ella no es capaz de darle de comer, cuando Pedro le insiste en que tiene hambre. Recordemos también que el Ojitos fue abandonado por su padre y que, consecuencia de ello, debe ir a vivir con el ciego. Como vemos, la bofetada que Antonio da a su hijo en *Ladrón de bicicletas* no se compara a los golpes que la madre inflinge a Pedro en *Los olvidados* y al maltrato que le da el ciego al Ojitos. La realidad es cruel en el filme de Buñuel y fue expuesta sin disimulos a un público que no estaba acostumbrado a la violencia en la pantalla; el cuerpo Pedro termina

en un basurero. Tal vez por estas escenas, G. Sadoul le dijo a Buñuel que su película le dolía.

3.4.1. Los olvidados y la literatura: la respuesta del autor a otras formas de arte

Lo expuesto anteriormente nos lleva a preguntarnos qué obras artísticas (no sólo cinematográficas) existen con esta temática. En la literatura, quizá, la más representativa sea *Oliver Twist* (1839) de Charles Dickens (1812-1870), que relata la vida de un niño huérfano abandonado en un orfanato, Oliver, quien al salir de este lugar, llega a Londres buscando su fortuna y es engañado por Jack Dawkins (un niño huérfano igual que él) con la promesa de casa y comida, y luego es forzado por Fagin, un anciano que es un maestro de ladrones, a robar y a cometer pillerías.

En la novela de Dickens, Oliver se enfrenta al mundo de la miseria, pasa hambre, frío y golpes. Es sometido por aquellos que se supone deberían cuidar de su bienestar, y es engañado por personajes (como Dawkins), que deberían compartir su visión del mundo. Oliver es el *otro*. No forma parte de ningún grupo social, porque incluso los niños con los que roba no se identifican con él, aunque en ocasiones sienten empatía por él y buscan convencerlo de que se integre a los demás ladrones de Fagin. Tanto para los adultos como para los niños, Oliver representa a un sujeto ajeno que no encaja en su espacio social.

Los olvidados guarda una estrecha relación dialógica con la novela de Dickens. Pedro es un niño, si no huérfano, sí despreciado por su madre, de quien vive deseando cariño y cuidados. Pedro añora tanto a su madre como lo hace Oliver. Tal y como sucede con el personaje de Dickens, los amigos de Pedro

sienten tanta empatía por él como los amigos de Oliver. El Jaibo está dispuesto a mantener su amistad con el protagonista, siempre y cuando él acceda a mantener sus pillerías; no hay solidaridad por parte del Jaibo para con Pedro, si éste no se somete a sus órdenes, como cuando le pide que le entregue el billete de cincuenta pesos que le ha dado el director de la granja y lo golpea para obtenerlo. El Jaibo es una especie de Bill Sikes, un ladrón que aparece en la novela de Dickens, que ha sido educado por Fagin desde niño, y que se ha convertido en un criminal brutal. El Jaibo trata de escapar al final del relato, como lo hace Sikes, sólo que éste encuentra la muerte en manos de la policía, mientras Sikes que muere ahorcado.

En el contexto de la novela realista inglesa, no podemos olvidar las novelas del escritor estadounidense Mark Twain, *Las aventuras Tom Sawyer* (1876) y *Las aventuras Huckleberry Finn* (1884) que, aunque escritas varios años después que la mencionada de Dickens, guardan cierta relación con ella. En la primera se narran las peripecias de dos personajes, Tom Sawyer, un huérfano que vive al cuidado de su tía y quien junto a su amigo Huck Finn, hijo abandonado de un alcohólico, se enfrentan a una serie de circunstancias que los obliga a discernir entre lo correcto y lo incorrecto, y los lleva a tomar decisiones que determinarán el curso de su vida, convirtiéndolos, por lo menos en el caso de Tom Sawyer, en un sujeto de bien, ya que el juez piensa en ayudarlo para que se convierta en abogado. Por otro lado, en el caso de la segunda novela, nos encontramos con que Huck Finn se enfrenta a una serie de situaciones que lo acercan a la delincuencia; además, su padre regresa para llevárselo y maltratarlo, por lo que el niño tiene que huir en una balsa río abajo en compañía de Jim, un niño negro.

Existen otras obras inglesas que surgieron en este contexto y que se relacionan con esta temática. Pensemos en *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë

(1816-1855), que en su primera parte relata la historia de la niña, Jane, quien es abandonada en un hospicio por su tía y es maltratada por el director de la institución. A diferencia de la novela de Dickens, el personaje de Brontë cuenta con el apoyo de una de sus profesoras y de sus compañeras del hospicio, lo que le permite salir adelante, convertirse en una institutriz y superar las barreras de clase, al recibir una herencia y casarse con un hombre rico. Como vemos, el género del personaje principal determina, de alguna manera, el giro de la historia. Pero ésta es una cuestión que no sucede con otras obras literarias, pensemos en *Marianela* (1878) de Benito Pérez Galdós (1843-1920), novela que expone la vida de una niña sumergida en la miseria y que sobrevive gracias a la caridad que recibe de los otros y quien, finalmente, muere, si no de hambre, sí resultado del abandono que ha recibido, tanto físico como anímico. En otras novelas de Galdós también se ven estos niños, tal es el caso de *Miau*, en donde encontramos a Luisín, un huérfano de madre que se encuentra al cuidado de su padre, quien al final de la novela se suicida, dejando al pequeño al cuidado de sus tías.

No existe bibliografía que nos permita conocer si Buñuel, al conformar el guión de *Los olvidados*, estableció una relación con las obras literarias mencionadas, pero sí existen datos que exponen que era lector de Benito Pérez Galdós. No obstante, los niños en la película, por sus implicaciones sociales y simbólicas, son tanto personajes principales de la obra, como tema y motivo de la misma, de manera similar que en las novelas mencionadas.

Capítulo IV

Los olvidados y Susana: el signo ideológico y sus diversas orientaciones

*El oyente y el héroe son
participantes permanentes
del acontecimiento de la creación...
Bajtín/Voloshinov*

Cuando se realizó la selección del objeto de estudio para la presente investigación, encontramos que existía un estrecho lazo entre las inquietudes bajtinianas sobre la conformación de la obra artística y los filmes en sí. Por ejemplo, la idea del dialogismo estaba presente en todos ellos, a pesar de sus diferencias. Cada una de las películas de Buñuel representa un problema de estudio distinto, por ello, cada cinta fue analizada según sus características particulares. En el caso de *Los olvidados y Susana*, establecimos primeramente un panorama de la contradicción que implica el filme ideológicamente y, a partir de ello, decidimos tomar una serie de fotogramas y estudiarlos a la luz del signo ideológico bajtiniano. La selección de estas imágenes no fue al azar, sino resultado de una investigación bibliográfica y de la revisión detenida de los filmes, en un afán por no repetir lo que la crítica ha dicho hasta el momento.

4.1. *Los olvidados: una contradicción*

En capítulos anteriores mencionamos que el cine de la década de los cuarenta y los cincuenta refuerza esa ideología del Estado que fue expuesta en páginas anteriores. *Los olvidados y Susana* representan una contradicción con este tipo de cine. El filme inicia con serie de tomas de las ciudades del primer mundo como París y Londres, encontramos la pobreza de las calles de la ciudad de México y a

un grupo de niños jugando a ser adultos; la diversión consiste en beber alcohol, fumar y torear unos con otros. Aquí, México ya no es retratado como una urbe moderna, al contrario, vemos las calles empobrecidas, con niños que gritan “¡A echar el buen humo!” y encienden cigarrillos. Estos infantes tratan de desempeñar un rol social directamente opuesto al que les corresponde.

En la película se hace una denuncia social a través de los personajes. En la siguiente escena, el Jaibo camina por las calles y escapa de la policía; más adelante, alecciona a los otros niños del barrio sobre lo que es “estar en la grande” (la cárcel), donde la comida no está tan mal y donde ha aprendido nuevas formas de defenderse, aconsejándoles que si hacen lo que él les diga, a nadie le faltará dinero y les instruirá sobre lo que sucede si la policía los agarran con “el cuerpo del delito en las manos”.



Los niños de la película despojan al inválido de su dinero y lanzan su carrito calle abajo.

Lo anterior nos obliga a preguntarnos a qué se refiere Buñuel con que la solución del problema de los niños olvidados de las grandes ciudades, debe ser solucionado por las fuerzas progresivas de la sociedad, pero, ¿cuáles son éstas?¹ El Jaibo aprende en la correccional poco sobre hacer el bien y mucho sobre cómo burlar a la ley. Las fuerzas progresivas que salvarán a los niños del mañana se ven representadas en el personaje del director de la granja que le da a Pedro cincuenta pesos para que le compre unos cigarros, en un afán de que el niño se sienta respaldado. Sin embargo, nos damos cuenta de que la esperanza para estos personajes es mínima, cuando en una de las secuencias finales vemos al ciego gritar: “¡Pero mañana vamos a acabar con todos!”².

Además, en la escena en la que los niños apedrean al ciego, vemos a personajes que no guardan relación con la infancia; la inocencia no es un rasgo que los define, por el contrario, los niños exponen la maldad en su forma más cruel a través de un juego que está determinado por la violencia.

La temática de la pobreza fue recurrente en el cine mexicano de la década de los cincuenta, como se mencionó en el capítulo anterior, pero ninguna de las cintas de dicho contexto retrató a los niños abandonados con la crudeza que lo hizo Buñuel en *Los olvidados*. Un ejemplo de ello es *El papelerito*, filmada también en 1950 y dirigida por Agustín P. Delgado, en la que vemos a niños pobres que se

¹ En el año de la producción de la cinta se incrementó el número de pobres en México. Según las cifras anotadas anteriormente, en 1950, de 26.6 millones, 23.9 eran considerados pobres y 16.7 vivían en pobreza extrema; sin embargo, Miguel Alemán sólo dedicó el 5.6 por ciento del ingreso total a ayudar a este sector de la población.

² Es necesario señalar que el filme cuenta con un final alternativo que fue conocido hasta la década de los noventa. Quizá, esto refuerce la idea de que la interacción discursiva también existe entre el realizador y su contexto, esta cuestión era importante para Buñuel y tiene muchas implicaciones, puesto que Pedro supera su condición social, recupera el billete de cincuenta pesos que El Jaibo le robó y decide regresar a la granja. Este final, como sabemos, estuvo perdido durante varios años y su existencia habla de las inquietudes que el director observó en sus personajes y en la obra en general.

dedican a vender periódicos y que se encuentran con una mujer, doña Dominga, que los cuida y alimenta.

El abandono y la violencia podemos observarlos, incluso, en la escena en la que Pedro sueña que su madre le ofrece un pedazo de carne, mientras Julián, ensangrentado, se ríe recostado debajo de su cama y el Jaibo se le interpone para arrebatársela. Las interpretaciones que se han dado a este fragmento han sido varias, desde aquellas que plantean la posibilidad erótica y edípica en la que la madre se convierte en el objeto del deseo y la carne en la representación del mismo, hasta en las que el hambre es la principal necesidad del niño y en el sueño expone los deseos reprimidos. En el sonido en *off*, podemos escuchar el cacareo de las gallinas, el soplar del viento y la madre de Pedro llamándolo. Además, la música repite casi las mismas notas, como si se tratase de una espiral que sumerge al espectador en el sueño en sí, como si éste pudiera, en la vigilia, formar parte de lo onírico de la escena. Sin embargo, debemos anotar que el hecho de que en la cinta encontremos estos elementos, no convierte a *Los olvidados* en una película surrealista en su totalidad.

La secuencia del sueño puede significar, simplemente, la pobreza, la miseria y el olvido que envuelve a los personajes. En *Los olvidados*, Buñuel no busca deformar la realidad, sino que busca mostrar lo terrible de la pobreza infantil en México y en otros lugares del mundo.

Como señala Bajtín, el tema o motivo (la miseria), es indivisible, mientras que la significación puede ser múltiple. Esta situación también podemos reconocerla en la secuencia en la que el Jaibo busca a Julián para confrontarlo por haberlo acusado ante las autoridades y termina asesinándolo por la espalda. Los niños de *Los olvidados* son personajes sin valores o principios. El Jaibo no ataca a

Julián de frente, sino que lo hace por la espalda cuando éste no puede defenderse.

Como vemos, en la película se rompen los ideales humanos establecidos en el cine del contexto; algunos personajes masculinos en *Los olvidados*, como el Jaibo, tienen poca solidaridad unos con otros; se trata de un nuevo sujeto masculino urbano que se encuentra determinado por el hambre y la miseria. La intención ideológica en el filme de Buñuel puede estar sustentado en establecer una nueva forma de ver la sociedad mexicana; tal vez busca establecer nuevas formas de comunicación, en un afán por impulsar a esas fuerzas progresivas de la sociedad a ayudar a los niños olvidados de las grandes ciudades modernas; quizá, como hemos señalado, el afán del director consiste en exponer las estrategias ideológicas del Estado mexicano y establecer un diálogo con las cinematografía nacional e internacional de su contexto.

4.1.2. El signo ideológico en *Los olvidados*

En este apartado de la tesis nos surge una pregunta sustancial: ¿cómo ampliar el discurso en relación con la obra de Buñuel? La respuesta radica en la teoría que hemos considerado pertinente para acercarnos al objeto, en este caso, la filosofía bajtiniana. Debemos observar, nuevamente, que las ideas de Bajtín parten principalmente del análisis de la obra literaria y, en el caso de esta tesis, nos enfrentamos a otra forma de arte, a otro lenguaje con reglas específicas. Esto implica buscar los mecanismos que permitan estudiar el filme a partir de sus características, pero partiendo de la teoría mencionada.

Continuaremos el análisis de la cinta a través de un concepto esencial en la semiótica bajtiniana: el signo ideológico. Además, para el estudio de ambas cintas

tomaremos en cuenta, en el caso de *Los olvidados*, un fotograma que nos pareció primordial para sustentar la idea de que cualquier fenómeno social e ideológico implica la participación de un discurso interno al acercarnos a la obra de arte. En el caso de *Susana*, estudiaremos cinco fotogramas que, consideramos, reflejan un contexto social, una ideología y, al mismo tiempo, entablan un diálogo con su momento.

No obstante es importante anotar que, en ambos casos, el hecho de que hayamos elegido uno o varios fotogramas de la película no implica que se estudie una parte por el todo, por el contrario, el análisis no inicia ni finaliza con el o los fotogramas, sino que éstos nos sirven como ejemplo para sustentar nuestra investigación, debido a que el análisis, como vimos, inicia en páginas anteriores.

Se mencionó que para el filósofo ruso, en su texto *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, el signo existe en el territorio “interindividual”, entre sujetos que se encuentran organizados socialmente. En este territorio, la conciencia individual sólo se determina a partir del medio ideológico social en el que el sujeto se desarrolla. A partir de ello, comprendemos que la conciencia se construye mediante el material signico creado en el proceso de la comunicación social dentro del colectivo que está organizado y que cuenta con cierta ideología.

En *Los olvidados*, la conciencia se construye mediante los signos creados en el proceso de comunicación. La existencia del signo en el espacio “interindividual” es un problema que debemos plantearnos en el análisis de un filme, debido a que el signo es un fenómeno social y, al mismo tiempo, un fenómeno individual e interno. El receptor tiene una relación personal con la obra de arte de la misma manera que la tiene el creador. El espectador, al acercarse al filme, debe definir qué signos identifica en el mismo y de qué forma serán interpretados.

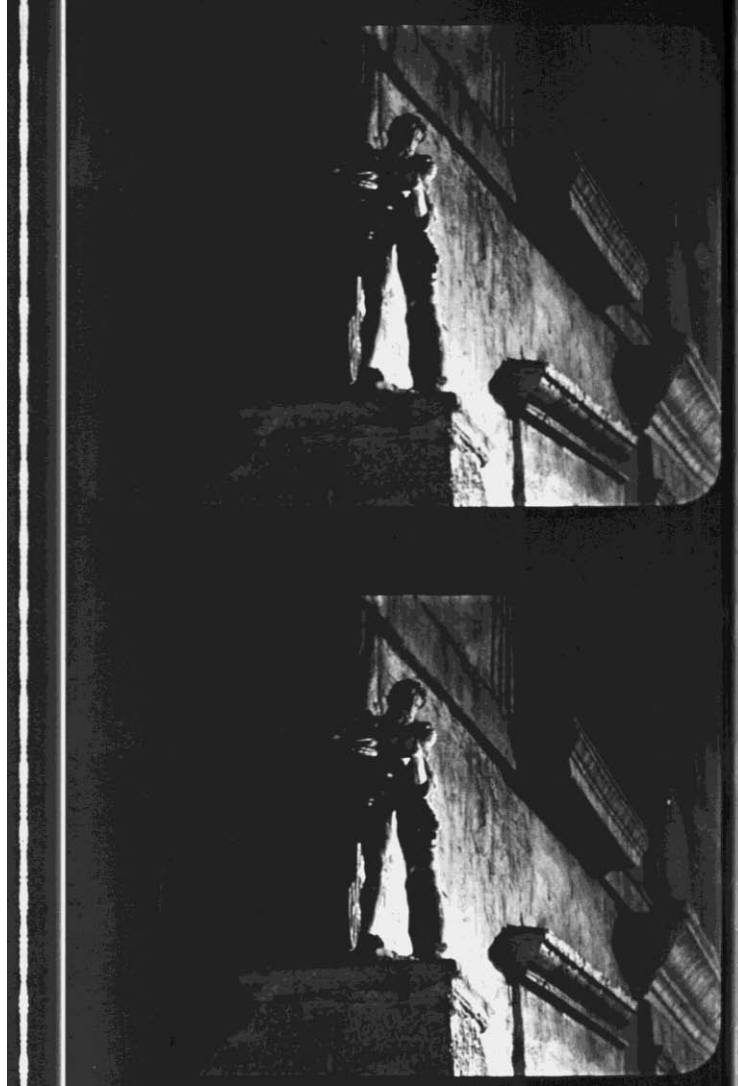
También señalamos anteriormente que es importante tomar en cuenta la especificidad del material de los signos ideológicos, porque éste explica el aspecto racional del contenido, como sucede con el sentido cognoscitivo directo en una imagen artística, como lo es una imagen fílmica. El aspecto cognoscitivo pone énfasis en un momento determinado del fenómeno social relacionado con el aspecto técnico de la obra. Todos los elementos que intervienen en la obra artística, como la composición y el estilo, se relacionan estrechamente con otros cambios sucedidos en el sistema social.

A partir de lo mencionado, realizamos el estudio de *Los olvidados* desde una perspectiva innovadora; ya lo dijimos anteriormente, el reto consiste en hacer un planteamiento de estudio, a partir de la teoría bajtiniana, que no se haya hecho sobre su cine.

El fotograma que hemos seleccionado para ampliar nuestro análisis, corresponde al inicio a la escena en la que Pedro ha escapado de su casa, después de haberle robado la carne a su madre, y se encuentra al Ojitos sentado al pie de una fuente. El Ojitos se ve entristecido, seca las lágrimas de su rostro porque su padre no ha regresado por él y lo ha abandonado en la ciudad. Decidimos retomar esta escena porque inicia con la toma de una escultura que se encuentra en la parte superior de la fuente. Dicha escultura representa a un hombre desnudo, al estilo de las esculturas clásicas griegas o las del periodo renacentista, que abraza a un niño que viste de manera similar a los personajes que encontramos en el filme. Además, el niño apunta con un dedo al cielo.

Esta toma llamó nuestra atención porque representa un extrañamiento en la escena. Es decir, ¿por qué no encontramos únicamente al Ojitos sentado al pie de la fuente?, ¿por qué el director decide iniciar la escena con la estatua y de ahí hacer un *tilt down* junto con un *zoom back* hasta llegar al Ojitos? La identificación

de la estatua no fue sencilla y es probable que otros estudiosos del cine de Luis Buñuel no se hayan dado cuenta de lo significativa que es la misma debido a que no se encontró ninguna referencia bibliográfica al respecto.



En *Los olvidados* vemos al lado izquierdo la estatua y al lado derecho a un niño, vestido como Pedro o cualquier otro, que la abraza.

En el fotograma encontramos, a mano derecha, la estatua que se encuentra en la parte superior de la fuente que, como vemos, es pequeña con relación al cuerpo humano. Se trata de un hombre desnudo. Consideramos que la estatua guarda semejanza con las representaciones clásicas del dios griego Hermes. La obra

clásica más antigua sobre este personaje lleva el nombre de *Hermes con Dionisio niño* (360-340 a.c.) y fue realizada por el escultor Praxíteles. Hijo de Zeus y de Maya, en la primera etapa de su vida Hermes roba los bueyes de Zeus, pero, en la tradición es conocido como el Heraldo de los dioses (Grimal; 1981: 261).



Hermes con Dionisio niño (Praxíteles, 360-340 a.c.)

En la tradición clásica, Hermes fue elegido por Zeus para cuidar a su hijo Dionisio. En la película, la escultura puede relacionarse con “las fuerzas progresivas” de la sociedad, encargadas de proteger a esos menores que corren el riesgo de convertirse en delincuentes; asimismo, puede relacionarse con los peligros que corrían los niños de la calle, expuestos a abusadores sexuales; esta idea también se aventura en el filme, cuando un hombre parece proponerle a Pedro algo que no queda explícito en la cinta.

En la mitología, Dionisio es hijo de Zeus y de la humana Sêmele; es conocido como un dios joven y desenfrenado, “el dios del vino y del delirio místico” (Grimal; 1981: 136). Los griegos lo adoraban como el dios de las fiestas. Podemos intuir que Buñuel sustituyó la imagen del pequeño Dionisio, por la de quien podemos reconocer como Pedro o como cualquier otro niño del filme, y que también representa a este joven desenfrenado (Grimal; 1981: 261-263). En el filme, la parte inferior de dicha escultura puede ser apreciada desde las primeras escenas, en las que se presenta al personaje del Ojitos. En ellas se puede ver que la imagen del niño, al lado izquierdo, no está presente, por lo que fue colocada por Buñuel (o el escenógrafo por orden suya) en esta toma específica.

Pero, ¿por qué introducir estos elementos? Señalamos en el marco teórico, que los signos ideológicos forman parte del proceso de comunicación social y están determinados por una época y por un grupo social específico; para que una obra forme parte de dicha época o grupo, y provoque una reacción, necesita estar relacionada con las bases de existencia material de dicho grupo. Quizás en el momento histórico de la realización de la cinta, el espectador no tuvo oportunidad de percatarse de las características de la toma; pudo haberla observado como cualquiera otra de las esculturas del centro histórico y no haberse dado cuenta de la figura del niño que Buñuel añadió a la misma. Afortunadamente, hoy en día el receptor cuenta con los adelantos tecnológicos para observar la película en detalle, podemos adelantar, regresar y mejorar la imagen para comprender el sentido de la misma, incluso podemos verla en cámara lenta.

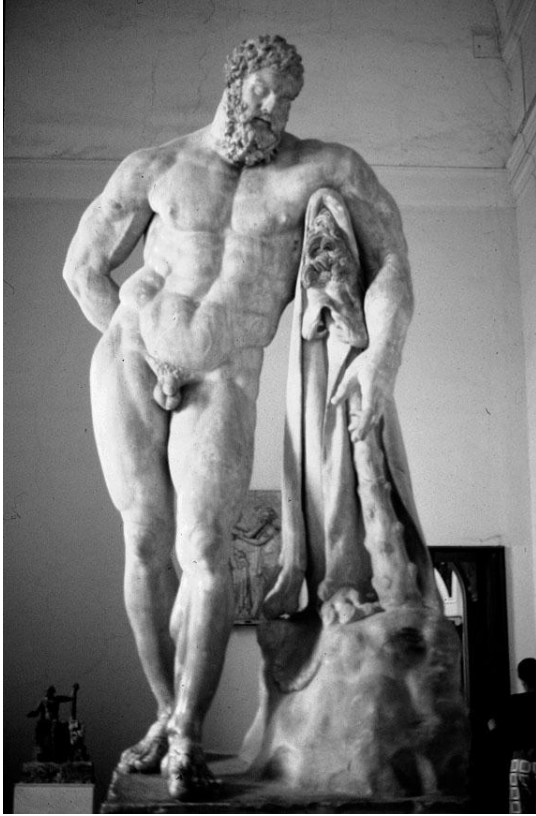
En la conformación de la toma existe una intención ideológica. El niño, a la derecha de la escultura, apunta con un dedo hacia el cielo mientras oculta su rostro en la estatua, como señalándonos que existe un dios que observa la situación y que pedirá cuentas a los adultos por las acciones que han realizado,

todas en detrimento de los infantes. Existe una escultura que completa el cuadro de *Hermes con Dionisio niño*, ya que la obra original está fragmentada y le faltan los brazos a los personajes. En ella, Hermes muestra al pequeño dios un racimo de uvas y el niño las señala con el dedo, de manera similar al fotograma. En la escena, Pedro le dice al Ojitos que tiene hambre, éste le da unas monedas y Pedro compra bolillos para los dos; no hay quién les ofrezca el alimento a estos niños.



Hermes con Dionisio niño

La imagen también guarda relación con las esculturas de Hércules o Heracles. En la mitología, éste es hijo del dios Zeus y de la reina mortal Alcmena. Hera, esposa de Zeus, al enterarse que de la infidelidad del dios, le pone a Heracles una serie de trampas y de duras pruebas desde su nacimiento, al retrasar el alumbramiento de Alcmena, y hasta su adultez, cuando le pone una serie de obstáculos en su camino a la inmortalidad (Grimal: 256). Existen pocas esculturas clásicas de Heracles, la más importante y representativa es *Hércules del Farnesio* (Lisipo en el 320 a.c.).

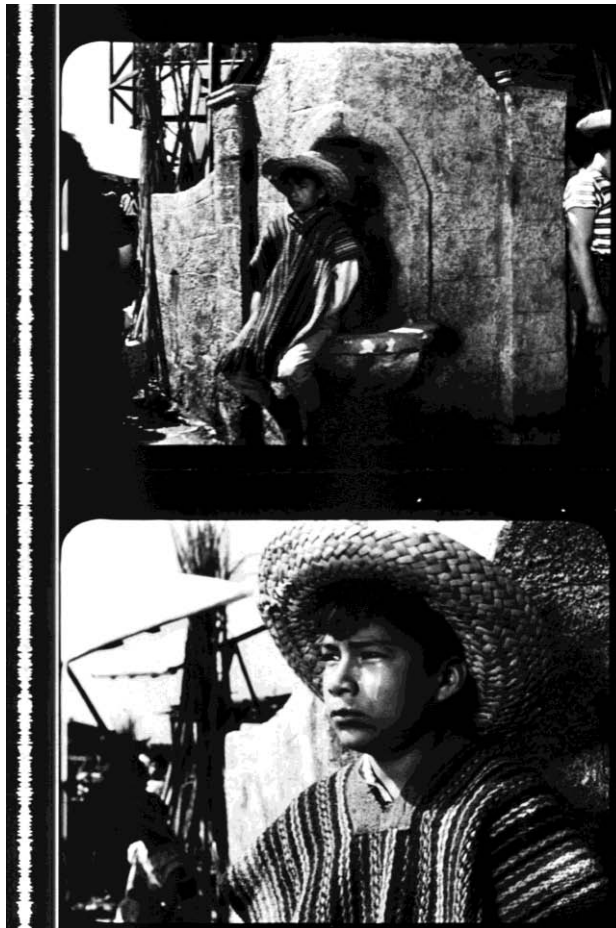


Hércules del Farnesio (Lisipo en el 320 a.c.).

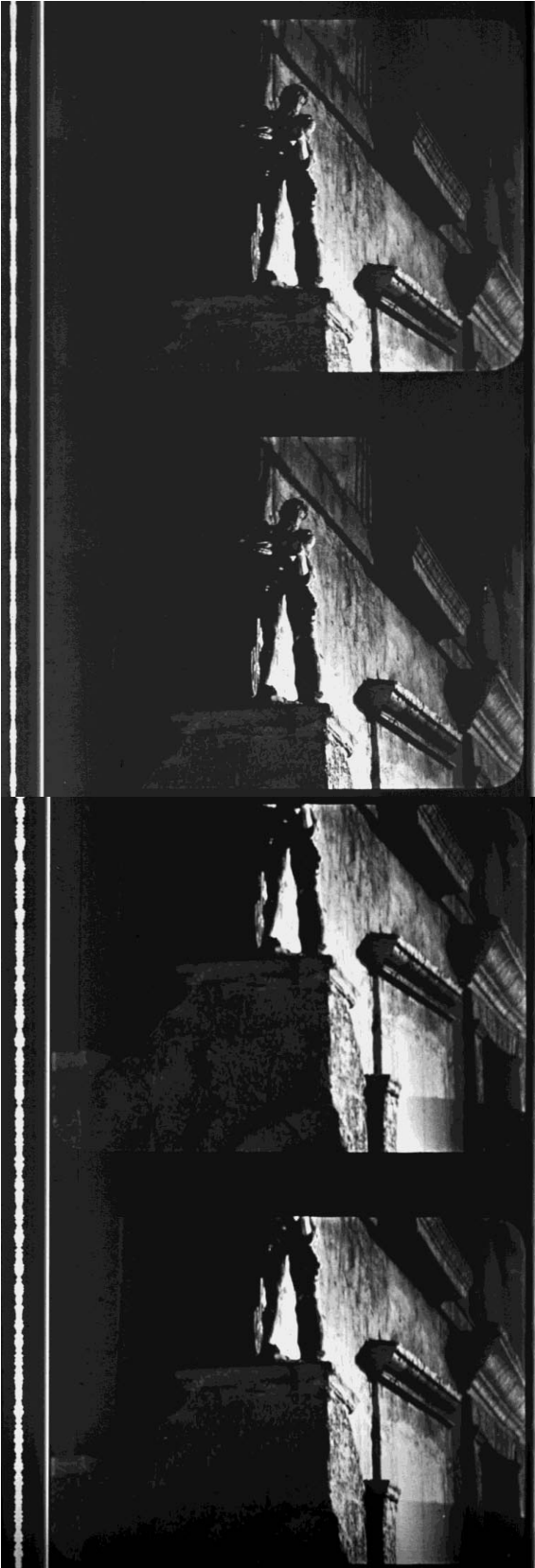
En este sentido, podemos aventurarnos a suponer que el director conocía el mito de Heracles y buscó establecer un diálogo con éste a través de la toma, expuesta en páginas anteriores. En el mito, Heracles es engañado por Hera y le provoca un ataque de locura que lo lleva a asesinar a sus propios hijos y a dos de sus sobrinos (Grimal: 256). Nuevamente, como vemos, estos elementos guardan relación con el filme. La madre de Pedro es responsable por la muerte de su hijo, sin que lo asesine con sus propias manos, ya que el amor del niño por la madre, lo lleva constantemente a realizar una serie de actos que están encaminados a recibir su aceptación. Pero si bien Heracles tiene la posibilidad de realizar una penitencia para tranquilizar la culpa, la madre de Pedro debe vivir con este sentimiento.

Existen otros elementos en el mito que pueden vincularse con el filme. Por ejemplo, el maestro de música de Heracles, Lino, lo regañaba constantemente por ser un mal estudiante, por lo que el alumno decide golpearlo en la cabeza con una lira y asesinarlo. Heracles es llevado a juicio y es absuelto al argumentar que existía el derecho de matar a un adversario en caso de legítima defensa. Sin embargo, el maestro nunca atacó a Heracles (Grimal: 256).

Recordemos que en el filme de Buñuel, el Jaibo asesina a Julián porque cree que fue él quien lo delató a las autoridades. Para el Jaibo existe una justificación en sus actos, porque no puede ignorar que su condición de hombre le exige ejercer venganza y enfrentar a Julián por denunciarlo; debe hacerlo pagar por “rajón”.



El Ojitos espera a su padre al pie de la fuente



Para Bajtín, es necesario tomar en cuenta que la palabra acompaña toda creación ideológica en general, y la comprensión de cualquier fenómeno ideológico implica la participación del discurso interno por parte del receptor. En esta escena es necesaria la participación del receptor en la interpretación del signo, a partir de su contexto y de su ideología, o simplemente de su bagaje cultural.

La vestimenta del personaje nos dice que viene del campo, que es “fuereño”, como lo denomina Pedro; el Ojitos está sólo y abandonado por su padre, quien era el encargado de cuidarlo; está en medio de la ciudad, de la miseria y el hambre. Para completar la imagen seleccionamos una serie de fotogramas (a la izquierda) que nos muestran una perspectiva más clara de la intención de Buñuel al construir la escena.

Como se mencionó, la escena



inicia con la toma fija de la estatua de cuerpo completo y desciende en un *tilt down* hasta el Ojitos al pie de la escultura, que llora por el abandono de su padre, como vemos en los siguientes fotogramas.

Lo anterior, aunado a lo que mencionamos en las páginas anteriores, es un ejemplo de lo que explica Bajtín en sus textos, que el arte es inmanentemente social y que lo estético es tan sólo una variedad de lo social. La obra artística es un condensador de valoraciones; su forma de expresión inmediata determina la selección de las palabras del creador y la percepción de dicha selección por el oyente. En el caso del cine, la forma del filme determina la selección de las imágenes por parte del director. La interpretación de la forma de la obra por parte del espectador se determina por su contexto histórico, social e ideológico.

4.2. *Susana* y su intercambio dialógico

Susana fue realizada el mismo año que *Los olvidados*, e igual que esta última, rompe con la temática de las cintas mexicanas de la década de los cuarenta y de los cincuenta³. Si bien el argumento se ajusta a lo que se proyectaba en pantalla, una familia ejemplar y amorosa, con un jefe y padre protector y proveedor; una madre, ama de casa y cariñosa; y un hijo estudioso y obediente, encontramos una protagonista malvada que jamás será redimida: Susana. El personaje es la mujer fatal que entra en el sistema familiar y ataca los valores de la ideología dominante.

La cinta guarda relación con un fragmento del Antiguo Testamento. En la segunda parte del libro de Daniel, “Visiones proféticas”, en el capítulo 13, versículos del 1-64, en el apéndice histórico de “Susana y los viejos”, se relata la historia de una hermosa mujer llamada Susana, esposa de Joaquín y que vivía en Babilonia. Ella, es perseguida por dos jueces que visitaban su casa. En la historia se explica:

Los dos viejos la veían [...] les había nacido un vivo deseo de gozarla. Porque aquellos hombres habían pervertido su corazón [...] Estaban pues, enfermos de pasión por ella [...] les daba vergüenza contarse aquella pasión que los arrastraba a

³ Es importante hacer un paréntesis para señalar que *Susana* también guarda relación dialógica con la cinematografía mundial, con cintas como *El ángel azul*, del alemán Josef Von Sternberg, filmada en 1951, en la que nos encontramos con el profesor Inmanuel Rath, un hombre autoritario y reservado, quien al enamorarse de la cantante del cabaret *El Ángel azul*, Lola Lola, se ve ahora sumiso y humillado por los encantos de la joven. En el cine mexicano encontramos un caso similar con *Sensualidad*, filmada también en 1950 y dirigida por Alberto Gout, que expone cómo Alejandro Luque, un juez respetado y honorable, se someterá a los encantos de una joven cabaretera y ex presidiaria que lo llevará a cometer una serie de delitos con tal de conservar su amor. Lo importante es reparar en si el espectador se percataba de las ironías representadas en la cinta.

poseerla. Todos los días acechaban la oportunidad de verla [...] Luego, se pusieron de acuerdo acerca de la hora en que pudieran hallarla sola. [...] los dos viejos corrieron donde estaba Susana y le dijeron: «Mira, las puertas de la huerta están cerradas; nadie nos ve y nosotros tenemos ardiente deseo de poseerte; consiente en satisfacer nuestros deseos, en ser nuestra. Si no, daremos testimonio contra ti» [...] Entonces Susana se puso a gritar en voz fuerte, y los dos viejos también se pusieron a gritar acusándola. [...] La muchedumbre les creyó por ser viejos y aun jueces del pueblo, y a Susana la condenaron a muerte. (*La Biblia*; 2002: 750-751)

La casta Susana es acusada de adulterio y condenada por los viejos. Pero en “Daniel libra a Susana de la muerte” se explica lo siguiente:

Entonces Susana exclamó en alta voz: «Dios eterno, que conoces los secretos y sabes todas las cosas futuras antes de suceder, tú sabes que éstos me han levantado un falso testimonio; ves que no he hecho nada de lo que éstos pérfidamente han maquinado contra mí.» [...] Oyó el Señor la voz de Susana, y cuando la llevaban al suplicio, excitó el espíritu santo de un muchacho llamado Daniel. (*La Biblia*; 2002: 751)

Daniel defiende a la joven y expone a los dos viejos, diciéndoles: “[...] la hermosura de esa joven te fascinó, la pasión te torció el corazón” (*La Biblia*; 2002: 750-751). En el relato bíblico, los viejos reciben el castigo que estaba destinado a Susana y ella regresa feliz al lado de su familia.

La Susana de Buñuel es observada y deseada por los personajes masculinos que parecen en la cinta. Desde su llegada a la casa, los ojos de éstos se posan en la joven medio desnuda; desde estas primeras escenas, nos damos

cuenta de que todos la desean, incluso cuando se encuentra en su habitación, es asediada por ellos. Ninguno de los personajes masculinos escapa a los encantos de la protagonista; don Guadalupe, el padre de familia, quien tiene el mayor compromiso de ser fiel a sus valores y principios, también cede ante los encantos de la joven.

El personaje de don Guadalupe bien podría asemejarse al de los viejos representados en la Biblia. Es el juez de su casa, es el proveedor y, de alguna manera, por ser el sujeto masculino, el portador de la sabiduría, cuestión que está estrechamente relacionada con el contexto en el que se realizó la cinta, el México de principios de los años cincuenta. Recordemos que los filmes que se realizaban durante estos años estaban determinados por un sistema patriarcal. Los hombres eran los proveedores y los jefes de la casa, mientras que las mujeres eran las encargadas de llevar el hogar y soportar las agresiones que llegaran al núcleo familiar⁴.

Existe una cuestión que me parece fundamental: los viejos en la Biblia temen contarse el uno al otro la pasión que sienten por Susana porque les avergüenza poseerla. En el filme, Jesús teme enunciar la pasión que siente por Susana, porque está avergonzado de ella. Si bien dice amarla y necesitarla, sabe que se está aprovechando de la posición en que la joven se encuentra al haber escapado del reformatorio, lo que se convierte en la oportunidad y el pretexto de poseerla, no en un único acto sexual, sino como su mujer, más no como su esposa, porque en el filme, él nunca le pide matrimonio. Por su parte, don Guadalupe no encuentra obstáculo en declarar sus sentimientos por Susana al

⁴ El problema va más allá de las diferencias sexuales. Rafael Montesinos menciona lo siguiente: "Los roles aplicados a los géneros plantean relaciones de índole aparentemente distintas, como es el caso del poder y la división sexual del trabajo. Ello explica, por una parte, la posición subordinada de las mujeres respecto a los hombres, y por otra, la asignación de la mujer al espacio privado de actividades productivas que no son tan valoradas como las actividades asignadas a los roles masculinos" (2005: 69).

final de la cinta, so pretexto de que la esposa la ha maltratado, golpeado y despedido, aunado a que Susana no ha demostrado ser una mujer liviana con otros delante de él. Don Guadalupe no ama a Susana, pero existe en él la pasión por la joven, desea poseerla y no lo ha logrado. En este sentido, Alberto es el único personaje dispuesto a declarar el amor que siente hacia la joven; se lo dice a su madre cuando ésta le pregunta por su hosco estado de ánimo. Pero, ¿por qué Alberto declara sus sentimientos? Consideramos que la respuesta la aporta, en parte, en el relato bíblico. Él no siente vergüenza por la pasión y el amor que le ha generado la joven; sus sentimientos son evidentes: no desea el objeto prohibido, sino declarar abiertamente sus intenciones.

La Susana del filme es muy distinta a la del relato bíblico. La primera no tiene nada de casta y de pura. Se trata de una mujer que ruega, al igual que la del libro de Daniel, por su salvación, cuando ha cometido pecado. La Susana de Buñuel es una pecadora. No obstante, no existe castigo alguno para ella, al contrario, pareciera que Dios le otorga la oportunidad de expiación, que ella desprecia en un acto de soberbia haciendo uso de su belleza y de su sexualidad.

El padre de familia, don Guadalupe, toma las decisiones sin ser juzgado por sus actos. Éste resuelve que Susana se quede en la casa, a pesar de las opiniones de su esposa, debido a que él es el jefe de la casa. Pero es una cuestión que va más allá de las diferencias sexuales y que se ve reflejado en las prácticas sociales. Cada uno de los personajes en la cinta tiene asignado un rol y se desenvuelve a partir del mismo.

4.2.1. El signo ideológico en *Susana*

Ampliaremos el análisis de *Susana* a partir de una serie de fotogramas que nos ayudarán a reforzar una idea planteada en capítulos anteriores y que se relaciona con el hecho de que el filme responde a otras películas de su contexto histórico. Para ello, es esencial señalar lo que dice Bajtín sobre cómo el enunciado se compone por un contexto extra verbal que se divide en tres momentos. El primero, es el horizonte espacial compartido por ambos hablantes. El segundo, se relaciona con el conocimiento y comprensión de una situación común. Finalmente, la valoración compartida por ambos hablantes de esta situación común.

Lo entendido y lo valorado en la obra se relaciona con el grupo al que pertenecen los hablantes, se trate de una misma familia, una clase social, etcétera. A partir del “enunciado vivo” se crean las potencialidades artísticas, “gérmenes de una futura forma y de un futuro contenido” (Voloshinov; 1997: 123). Al respecto, en “Autor y héroe en la actividad estética” (1997b), subraya que el “tiempoespacio” artístico es irreversible y de carácter arquitectónico, adquiere una tonalidad emocional y volitiva, se mantiene como una “extratemporaneidad” y se extiende al infinito de manera total o parcial. Se trata del tiempo de su transmisión, de una representación espacial externa cargada de valores. Esta idea ejemplifica en los filmes de Luis Buñuel, tanto en *Susana* como en *Los olvidados*. Su tiempo-espacio artístico adquiere una tonalidad emocional que se mantiene fuera de su contexto, de manera “extratemporánea”. Probablemente la caricatura que construye Buñuel en *Susana* no fue clara para los espectadores de su contexto. Pero hoy en día merece nuestra atención. Veamos los siguientes fotogramas.



Recordemos el filme. Susana ha tambaleado el sistema familiar; mantuvo relaciones con el hijo de la familia, Alberto. Además, inició una relación con el padre, don Guadalupe y, para colmar la situación, retó a doña Carmen y la amenazó con ocasionar que su propio marido la echara de la casa. Doña Carmen, enfurecida ante la situación, tomó un fuate y golpeó a Susana exigiéndole que saliera de la casa. Don Guadalupe intervino en defensa de la joven, quien declaró su falso amor al marido y ocasionó, efectivamente, que don Guadalupe echara a su esposa de la casa.

Susana vuelve finalmente a la cárcel, pero el falso sistema familiar permanece. Todo parece quedar como estaba antes, pero los personajes se han evidenciados entre ellos y ante al espectador. El enfrentamiento entre Susana y doña Carmen sucede en un cuarto



de trebejos que configura esa “pesadilla del demonio” de la que habla Felisa al final de la película. Observamos dos figuras femeninas que se enfrentan. A la



izquierda está *Susana* con una actitud retadora, segura de su belleza y de su sexualidad; lleva un vestido blanco que le llega a la rodilla, el cabello suelto y los hombros descubiertos.

En la contraparte, vemos a doña Carmen, quien duda en hacer uso de la fuerza para echar a la joven de la casa; la madre teme no actuar como una verdadera cristiana, una preocupación común en las madres del cine mexicano. La situación nos lleva a preguntarnos hasta qué punto doña Carmen aceptará los insultos de la joven y si tendrá el valor de echarla de la casa.

El momento expuesto es catártico, ya que la parte de doña Carmen (en contrapicada)

que funge como esposa, defiende su sexualidad de los ataques de Susana (en picada) golpeándola con el fuste. Se trata en este momento del relato, de una madre diferente en el cine mexicano, que no guarda silencio ante la destructora del hogar y que está dispuesta a defenderse con una sonrisa en los labios, pero siempre a escondidas de su esposo. De ahí que el enfrentamiento entre ambas mujeres no se da en la casa, que representa el ámbito de lo familiar por excelencia, sino en el cuarto de los trebejos, donde se suelen poner los objetos que no sirven o no se usan. Sin embargo nuestro entusiasmo por la actitud de doña Carmen termina pronto, cuando don Guadalupe entra en escena y prefiere a Susana sobre su esposa.

Entre claroscuros, la profecía de Felisa de que el diablo ha entrado en la casa se cumple. Doña Carmen deja de golpear a Susana como se lo pide su marido y acepta dejar el hogar familiar. Al terminar el conflicto, Jesús se presenta en el cuarto de Susana con la policía, que viene a arrestar a Susana para devolverla al reformatorio. Don Guadalupe sale de la habitación de la joven con la cabeza baja, no sabemos si por tristeza o por vergüenza. Antes de que la joven salga del cuarto intenta asesinar a doña Carmen con una hoz y es arrastrada por los cabellos fuera de la casa.

Susana determina todos los aspectos del filme; ella misma es el tema y el motivo. La diégesis se inicia con ella escapando de la correccional y, siendo congruentes con los personajes, la cinta debería terminar con ella siendo arrastrada por los cabellos fuera de la casa. No obstante, el desenlace de la cinta es, como lo mencionamos y como lo señaló el director, una “caricatura” de la institución del matrimonio y de la familia, para un espectador que ha comprendido la realidad del relato, a través de la hipocresía de los personajes, de su humillación y el sometimiento.



Don Guadalupe baja a desayunar y le dice a doña Carmen que sobre la cama ha dejado una carta en la que le explica todo lo que no se atreve a decirle a la cara; ella lo interrumpe y le pide a su hijo que no se siente a la mesa antes que su padre; Alberto se para con la mirada baja y besa la mano de su padre, quien pone una sonrisa en el rostro, mira a su esposa y se sienta a la mesa entusiasmado.

Encontramos, al fondo, una cruz que es, sin lugar a dudas, un signo ideológico que refuerza la noción que el director quiere transmitir en la escena: se trata de un hogar católico y las oraciones de doña Carmen fueron escuchadas. Recordemos lo que nos dice Bajtín: el pensamiento del emisor y del receptor se relacionan con sistemas ideológicos en los que intervienen distintos discursos y realidades.

En este sentido, tanto director como espectador participan del sistema ideológico. Pero Buñuel deja al espectador la libertad de compartir de su punto de vista sobre el final de caricatura o de adherirse al esquema a través de la idea de que todo ha vuelto a la normalidad.

Pero, ¿por qué Buñuel califica de “caricatura” el final de la cinta? En el estilo polémico, el autor coloca al héroe y al oyente en un mismo nivel. Por otro lado, en la sátira, el creador toma en cuenta al oyente como un sujeto cercano al personaje ridiculizado y no al autor como quien ridiculiza al personaje. Pero, el personaje ridiculizado en el filme no es Susana, quien sale jalada por los cabellos, sino doña Carmen, quien ha sido humillada por su esposo y que, además, pone la otra mejilla y acepta su ofensa con una sonrisa en los labios. Finalmente, quienes determinaron el destino de la madre fueron Dios y el hombre.



La policía llega por Susana al final de la película para llevarla de vuelta al Reformatorio

Es fundamental observar que doña Carmen sólo le perdona la ofensa a su esposo. La esposa está dispuesta a pelear con Susana hasta sus últimas consecuencias

debido a que concibe que este acto le permitirá defender su matrimonio. No obstante, después de que Susana sale de la casa, doña Carmen se percata de que la presencia de la joven le permitió reivindicarse como madre y como esposa, además de que le dio la oportunidad reforzar su rol social; doña Carmen es tan buena madre y esposa, que está dispuesta a olvidar las humillaciones que ha recibido; ella es el personaje triunfante en el filme.



Don Guadalupe y Susana

Doña Carmen ha recibido la mayor de las ofensas cuando su esposo hace evidente su deseo por Susana y sus intenciones de que se quede con él en la hacienda y que doña Carmen sea quien abandone el hogar. La familia está fracturada, el sistema familiar ha sido tambaleado; recordemos que la madre encuentra a su marido besando a su amante en su propia casa. En otras de cintas mexicanas con esta temática, la esposa se entera de alguna manera del engaño de su pareja, pero no tiene que toparse con la situación cara a cara. *Susana* rompe el esquema, rebasa los límites del melodrama ranchero y del drama familiar, no sólo en contenido sino en la forma de su realización. Buñuel expone una serie de escenas que no se veían en el cine mexicano, con la madre tratando de defender su hogar y honor de manera feroz y fallar en el intento.



La película cierra con una imagen de la familia sonriendo en la ventana, don Guadalupe suspira y dice: “Parece que todo fue un sueño”. A lo que Felisa responde: “El sueño era otro señor, una pesadilla del demonio. Esta es la pura verdad de Dios”. *Susana* es una cinta con un fuerte contenido católico, lo que percibimos desde el inicio de la misma cuando la protagonista le pide a Dios que la trate como a cualquiera otra de sus criaturas y, más adelante, cuando Felisa advierte que el diablo anda suelto, y vemos a Susana asomarse por la ventana.

Los fotogramas exponen lo que señala Bajtín, respecto a que todo enunciado es sólo un momento de la comunicación discursiva continua, de un proceso generativo de un

colectivo social. Esto es el final de *Susana*, un proceso de comunicación discursiva que va más allá de su momento histórico.

CAPÍTULO V

El personaje en la obra. *Él, Ensayo de un crimen y La ilusión viaja en tranvía*

*Nuestra postura frente al espejo
es siempre un poco falsa...
Bajtín*

*Él, quizá es la película donde más he puesto yo.
Hay algo de mí en el protagonista.
Buñuel*

En este capítulo estudiaremos cómo se conforma el personaje de la obra artística. Para ello, recurriremos al texto de M. Bajtín titulado “Autor y personaje en la actividad estética” (2005a), contenido en *Estética de la creación verbal*, debido a que éste nos permitirá comprender cómo se estructura el héroe en el acto de creación estética. Al respecto, no debemos perder de vista que este texto, al igual que otros que hemos mencionado del filósofo ruso, surge del análisis de la obra literaria y tiene como finalidad estudiar cómo el autor, la obra y el héroe forman parte de una totalidad estética.

5.1. La construcción del personaje en el acto de creación estética

En “Autor y personaje en la actividad estética” (2005a) se establece que el personaje vive cognoscitiva y éticamente. El creador de la obra sabe más de lo que sabemos con relación al personaje y al mundo que lo rodea, incluso, de lo que el personaje sabe de sí mismo. Sin embargo, el autor es por sí mismo una unidad

conclusiva independiente, tanto como lo es el personaje; ambos, creador y personaje, representan una unidad.

Para que un creador forme al personaje de su obra, debe establecer una distancia con relación al mismo; crear una serie de elementos que le serán inaccesibles en su totalidad, como su apariencia y su actitud, lo que le permite justificarlo dentro del relato, según anota Bajtín. Como lectores podemos encontrar en la obra la descripción de la apariencia física de un personaje, pero estos elementos sólo pueden conformarse según cada lector. Al crear un personaje, el autor debe establecer una “amorosa autoeliminación de sí mismo”, dejar de ser él, en la medida en la que su personaje se erige.

Bajtín explica que en el acto de creación estética también podemos toparnos con personajes autobiográficos, sin que ello signifique forzosamente que se trata de una biografía en sí, en la que el personaje haya sido creado de forma tal que sea una copia de la vida del creador. Cuando esta situación se presenta en una obra, al lector le resulta difícil ubicar el punto de vista del personaje fuera de la perspectiva del autor. Según apunta nuestro filósofo, esto significaría una desviación del creador con relación a la configuración del personaje.

Cuando el artista conforma al personaje debe convertirse en otro y mirar el mundo con ojos de otro; sólo de esta manera es que los seres humanos comprenden cómo son observados. De esto se deriva el hecho de que la conciencia tenga un lugar preponderante en el acto creativo, debido a que la misma está determinada por la valoración del otro. El punto de apoyo en el que se sostiene el autor del acto creativo está fuera de él mismo.

Cuando el creador pierde este punto valorativo, en el que no sustenta la conformación del personaje en el punto de vista del otro, sucede, primeramente, que el héroe se apropia del autor, su orientación emocional y volitiva no puede

comprenderse sin la visión del héroe y viceversa. Por ello, Bajtín propone buscar y encontrar en el personaje una visión del mundo que pertenezca sólo al héroe, que la postura de éste no se pierda con respecto a la de su creador, sólo así podemos llegar a comprenderlo. El mundo del personaje sólo podemos conocerlo gracias a él mismo, tenemos que vivirlo a partir de él mismo, de sus diálogos, su apariencia y su comportamiento en el mundo de la obra.

Por otro lado, también existen obras en las que el personaje y su vida son estéticamente autosuficientes, como sucede con las novelas de Dostoievski. En este caso: “La actitud del autor hacia su personaje se complica y matiza mediante las definiciones ético-cognoscitivas de la totalidad del personaje que están fusionadas indisolublemente” (Bajtín; 2005a: 27). Sin embargo, cuando existe un “autor-personaje”, no hay lugar para un acontecer estético, debido a que dicho acontecer supone la existencia de dos conciencias distintas que “no coinciden” porque, cuando lo hacen, termina el acontecer estético y comienza el ético, en la medida en que en el acontecer ético vemos reflejadas las preocupaciones del autor por el mundo que lo rodea, como también sucede con algunos filmes de Buñuel. Sin embargo, aunque en las cintas de Buñuel encontremos sus preocupaciones éticas ante las desigualdades sociales, como en el caso de *Los olvidados*, las obras y los personajes no se concluyen con su punto de vista, como se mencionó en páginas anteriores, sino que mantienen el diálogo con diversos espectadores y contextos.

Es necesario explicar que, como sujetos, siempre sabemos algo del otro que éste no percibe desde su lugar, lo que marca una diferencia de horizontes. La visión del mundo del sujeto existe siempre con relación a otra persona; vivimos desde lo que significa el *yo-para-mí* y desde el *otro-para-mí*. En el acto de creación estética, el creador debe ver y sentir a ese otro, ver su mundo, colocarse

en él y completar su horizonte; es sólo a partir de este momento que se inicia la actividad estética, sólo cuando existe un regreso al lugar de origen a partir de la visión del otro.

La conformación física del personaje surge también a partir de la visión del otro; es decir, nuestra apariencia no forma parte de nuestra visión del mundo, sino que surge en “fragmentos dispares” que son traducidos por el lenguaje interno, pero siempre representan nuestro pensamiento del cuerpo en el mundo exterior. No nos vemos a nosotros mismos, sino que vemos una imagen internamente, siempre situándonos en comparación con otros. Lo mismo sucede con el personaje que, generalmente, se expresa internamente, “se vive por dentro”, y se sitúa siempre en comparación con otros personajes.

Partiendo de lo anterior, conformar la apariencia externa del héroe es uno de los primeros problemas del creador, implica que la percepción artística sea sustituida por una ilusión, en donde la auto-percepción unirá la expresividad externa con la vivencia interna. La imagen del personaje se crea desde el *yo para el otro*, a partir de la reacción valorativa del otro hacia mi persona.

En el caso del cine, gran parte de la configuración del personaje surge gracias a la interpretación del actor; no obstante, no debemos perder de vista que éste se encuentra bajo la dirección del autor de la obra y, además, que en ocasiones el filme surge de un texto primario como una obra literaria. Este es el caso de las cintas de Buñuel que estuvieron basadas en un texto literario, como *Él*, que está inspirada en la novela homónima de Mercedes Pinto, lo que nos lleva a preguntarnos ¿cómo podemos observar esa reacción valorativa del otro en el acto de creación estética del director? La respuesta no es sencilla, pero consideramos que el punto de vista del director con relación a la creación del protagonista del filme, Francisco Galván, puede darnos la explicación que

buscamos. Buñuel mencionó con respecto a Arturo de Córdova y su interpretación del protagonista: “Le parecía mal eso de levantarse en la noche para ir al cuarto de criado [...] temía que lo tomaran por homosexual” (1996: 141), Buñuel le dijo que no veía nada de malo en la escena debido a que era congruente con el personaje, a lo que De Córdova accedió después de la explicación del director. Este hecho, entre otros similares que existen en sus anécdotas sobre la realización de los filmes¹, permite conocer una etapa de la conformación de un personaje, Francisco Galván, en la obra cinematográfica.

Por otro lado, Bajtín explica que el espejo es un caso especial de la visión del exterior del individuo; su reflejo no es un momento de nuestra visión, sino sólo un reflejo de la apariencia: Nuestra postura frente al espejo es siempre un poco falsa puesto que no poseemos un enfoque de nosotros mismos desde el exterior, en este caso también hemos de vivenciar a otro” (2005a: 37). Se trata de la suma de varias expresiones, que incluyen la postura volitiva y emocional real en el contexto de nuestra vida; también representa la expresión de nuestra actitud hacia la valoración posible del otro, que resulta ser ficticia o de satisfacción.

La apariencia no debe de observarse separada del acto de creación estética, ya que como seres humanos necesitamos ser vistos por el otro, lo que implica que nos desenvolvemos como sujetos exteriores ante el mundo que nos rodea, sólo las vivencias íntimas son personales, individuales.

Por lo tanto, las acciones de los seres humanos sólo transcurren con relación a los otros. Lo externo amplifica la esfera de la influencia física. No obstante, Lo externo pierde importancia cuando surge la realización de una acción y, cuando esto sucede no importan las características físicas del personaje, ya que

¹ En el Capítulo III de la presente tesis se dieron a conocer varias anécdotas de Buñuel relacionadas con la realización de sus filmes, que explican cómo el director conformó los mismos y que, además, refuerzan la idea de que, en ocasiones, la interpretación de la obra por parte de la crítica va más allá de lo que el autor quiso decir.

en una obra podemos encontrar un asesino bien parecido, pero finalmente es un asesino.

El cuerpo tiene un valor importante en la conformación del personaje porque existe una diferencia entre la vivencia del cuerpo y el reconocimiento externo que se obtiene del otro. De hecho, el cuerpo sólo obtiene un “valor plástico en el exterior”. Experimentamos físicamente, corporalmente, necesidades emotivas y anímicas como el amor, que sólo pueden ser satisfechas gracias al otro. El cuerpo no es autosuficiente, siempre necesita del otro.

El cuerpo del personaje, interior y exterior, cobra valor estético sólo gracias a la reacción valorativa del otro. Desde esta perspectiva, las expresiones del cuerpo son un fenómeno estético en la medida en que nos pueden llevar a sentir empatía por el personaje y nos permiten acceder a una vivencia compartida. Nuestro autor explica que el conocimiento estético consiste en esto, precisamente, en la vivencia compartida de un estado interior; el objeto estético es expresivo como tal, es la expresión exterior del estado interior.

Por otro lado, la totalidad temporal del héroe se encuentra relacionada con un problema interior del sujeto, en donde el alma, como algo dado, se conforma como una totalidad de la vida interior del personaje; el problema del alma es ético. Se trata de una cuestión que sólo está relacionada con el *yo-para-mí*. No obstante, el alma existe con relación a los valores del cuerpo externo; es decir, sólo a partir de la relación que mantenemos con el otro, aunque ésta no se desprenda del cuerpo interno: “Esta totalidad estéticamente significativa de la vida interior de un hombre, ésta es su alma, cobra una forma positiva y se concluye únicamente dentro de la categoría del otro” (Bajtín; 2005a: 116). Los límites temporales de la vida tienen significado siempre con relación al otro. Es así que el alma representa

la vida interior. En este sentido, la muerte representa el único fenómeno que sucede en el interior y en el exterior del personaje.

A partir de lo señalado en los párrafos anteriores, comprendemos que el punto de vista del creador no sólo ordena los momentos espaciales y temporales del personaje, sino también el significado que el mismo tiene en la obra, lo que no implica que este último sea cerrado. Para Bajtín, la forma de la obra no sólo es temporal y espacial, también es semántica. Las totalidades espacial, temporal y semántica no existen por separado, sino que conforman la totalidad estética de la obra.

5.1.1. La construcción del personaje en *Él*

Una vez que hemos explicado la teoría que dará lugar al análisis del filme en este apartado de nuestra tesis, es pertinente que entremos en materia. *Él* relata el encuentro y el matrimonio entre Francisco y Gloria. La pareja se conoce en la misa del lavatorio de pies²; mientras Francisco funge como ministro y ayuda al sacerdote de la iglesia en su tarea, observa los pies de los asistentes y entre ellos destacan los de Gloria, por lo que queda prendado de la joven. Así, busca encontrarla nuevamente en la iglesia y conversar con ella, pero Gloria lo rechaza. Francisco la sigue y se da cuenta de que es la novia de uno de sus mejores amigos, Raúl Condé. Para acercarse a la joven, Francisco invita a la pareja a cenar a su casa y en un paseo por el jardín, aprovecha la oportunidad y la besa;

² En el libro de San Juan 13.1-19 (2002), se menciona que, antes de comenzar la última cena, Jesús lavó los pies de los doce apóstoles, por tal motivo, la iglesia católica celebra la ceremonia del lavatorio de pies en una misa que se realiza el jueves santo, en la que el sacerdote lava y besa los pies de doce hombres.

ella rompe su compromiso con Raúl para casarse con él. Así, desde la luna de miel, Gloria se percata de que Francisco es un hombre celoso, violento y obsesivo.

El filme de Luis Buñuel tampoco cuenta con una narración lineal, como sucede con la novela de Pinto que, como señalamos en el capítulo tercero, presenta una serie de analepsis. El filme inicia con el encuentro de Francisco y Gloria, pero al poco tiempo de principiada la narración, observamos el reencuentro de Raúl y la joven en las calles de la ciudad de México, un hecho que da lugar a una serie de *flash backs* en los que ella le explica la vida que ha llevado con su marido, a partir de la noche de bodas y hasta el momento en el que se cruzó con Raúl. De esta manera, el relato retoma su temporalidad y observamos cómo se desarrollan los sucesos a partir de ese momento, en el que Francisco ve a su esposa, a través de la ventana, arribar a su casa acompañada de su antiguo novio, Raúl.

Nos interesa resaltar el hecho de que *Él* fue una de las cintas favoritas de Buñuel. Si bien el filme surge de un texto previo, el director imprimió en la cinta una serie de elementos que la conforman como una obra independiente a la novela. De hecho, Buñuel declaró que la película contenía: “algunos detalles verdaderos que había tomado de la observación cotidiana; en la escena del lavatorio de pies en la iglesia, el paranoico descubre inmediatamente a su víctima [...] Me pregunto si esta intuición descansará sobre alguna realidad” (Buñuel; 1982: 198). Tomemos en cuenta que el director percibe algo de ese otro que imprime en el personaje principal de *Él*, Francisco Galván, un paranoico y obsesivo; Buñuel mencionaba: “Los paranoicos son como los poetas. Nacen así. Además, interpretan siempre la realidad en el sentido de su obsesión, a la cual se adapta todo” (1982: 198). Su concepción de Francisco Galván surge no sólo a partir de la novela, sino de su visión del otro.

En páginas anteriores, mencionamos la conformación física del personaje surge también a partir de la visión del otro, es decir, nuestra apariencia no forma parte de nuestra visión del mundo, sino que surge en fragmentos dispares que son traducidos por el lenguaje interno. El personaje en la obra existe gracias a la visión que el otro tiene de sí mismo; ese otro son los personajes que ocupan un lugar en el relato. Francisco Galván determina el clímax a lo largo del filme. Se trata de un protagonista que en todo momento se desenvuelve con relación a los otros y a lo que pueden pensar y percibir sobre él. Francisco guarda las apariencias, acalla las quejas de Gloria y la amenaza con hacerle daño por contar a los demás los secretos de su matrimonio. En su paranoia, cree que aquellos que están a su alrededor se burlan de él.

La locura de Francisco se desata a partir de su matrimonio con Gloria, como si el hecho de mostrarse ante ella tal cual es, significara revelar sus secretos; su apariencia, física y anímica, se tambalea ante la valoración de un nuevo otro, de una mirada ajena; de un otro que es su esposa y, en consecuencia, sus amigos.

Francisco tiene una imagen de sí mismo que ha construido gracias a los que los demás piensan de él; su amigo el padre Velasco, sus sirvientes, su abogado, lo ven como un hombre recto, apegado a las leyes de Dios; él se ve a sí mismo de esta forma, confía en lo que los demás observan en él. No obstante, Gloria ve una nueva imagen de Francisco, que éste no comprende y rechaza.

Partiendo de lo dicho, pareciera que Francisco Galván se conforma a sí mismo gracias a la mirada del otro, como un hombre santo y un elegido por Dios; es un hombre justo, honesto, caritativo, puro, amoroso y alegre. Incluso, cuando está decidido a conquistar a Gloria, tiene su cena de despedida con doce invitados a la mesa, como lo hizo Jesús en La última cena. Francisco Galván se despedirá

del mundo inocente y limpio que ha conocido hasta el momento, para convertirse en un hombre que ha caído en el pecado, traicionando a su mejor amigo y perdiendo su pureza física al tener relaciones sexuales con su futura esposa, Gloria.



Francisco y Gloria en la Catedral

Francisco se despide de los otros, tanto física como emotiva y volitivamente, en la cena que realiza en su casa. Su cambio de vida implica empezar a vivir con el cuerpo y dejar de vivir a partir de las necesidades del alma. Recordemos que el padre Velasco le dice a Gloria que Francisco era un hombre puro que no conoció mujer hasta que llegó ella.

Hablar del cuerpo implica reparar en un problema ético-religioso y estético. Según lo apunta Bajtín, a partir del surgimiento del cristianismo, el cuerpo tuvo una importancia preponderante en los ritos, como en la consagración, donde representa una vivencia colectiva del cuerpo de Cristo, quien es la encarnación de Dios en la tierra³.

³ En el cristianismo, el cuerpo tiene una importancia preponderante, no sólo en la eucaristía, sino en los distintos ritos de la Iglesia católica, principalmente aquellos ligados con la Semana Santa, como el miércoles de ceniza o el lavatorio de pies. Asimismo, en la liturgia misma, el cuerpo tiene una función primordial, pensemos que durante la misa se les solicita a los asistentes que



Gloria consuela a Francisco en *Él*

En *Él*, el cuerpo es fundamental en la conformación del personaje. Francisco observa el lavatorio de pies con cierta insatisfacción en el rostro, pero al llegar a los pies de Gloria esboza una pequeña sonrisa. La mirada, las manos, los pies, el cuerpo tiene una estrecha relación con la configuración del personaje, ya que determina sus estados de ánimo. Recordemos la escena en la que él y Gloria se sientan a cenar, después de la fiesta de cumpleaños de ella y Francisco se agacha a recoger la servilleta del piso y observa los pies de Gloria; siendo un hombre fetichista, su enojo se transforma en alegría y le dice a su esposa, “Gloria, qué linda luces esta noche”. El fetichismo del personaje surge a partir de la observación de una parte del cuerpo que impacta en su estado de ánimo, pero inicia, en el relato, en un acto litúrgico cristiano en la iglesia, cuando ve los pies de Gloria por primera vez.

permanezcan sentados, de rodillas o de pie, según lo requiera el ritual. También existen postraciones o inclinaciones, besos litúrgicos, procesiones, en fin. También las manos tienen un lugar fundamental en el desarrollo de la liturgia, ya que se hace oración con las manos; por ejemplo, extender y levantar las manos al rezar se considera que es una expresión de los sentimientos del alma que busca y espera el auxilio de lo alto, es un gesto natural que acompaña a la oración en todos los pueblos, incluso en el judío (Eisenhofer; 1963: 68). Los cristianos hacen oración con las manos y también se dan golpes de pecho.



Francisco se descompone física y anímicamente cada vez que las cosas salen de su control, cuando su imagen está siendo cuestionada o puesta a prueba por otro personaje en el relato, como cuando cree que Ricardo (el conocido de Gloria que se encuentran en Guanajuato) los observa a él y a su esposa. También, más tarde, cuando ve perdido el caso de sus propiedades, una resolución que debía sustentarse sólo en la justicia y en el hecho de que él es un hombre justo. Incluso cuando piensa que Gloria lo ha engañado y que Raúl “lo sabe todo”.

Finalmente, en el desenlace de la cinta, en su estado de paranoia cree que todos, los otros, saben que su mujer lo engañó y se burlan de él. Francisco Galván se desmantela. Su apariencia física está determinada por la visión del otro. También anímicamente todo termina cuando la

visión que los otros tienen de él queda fragmentada por lo que Gloria pueda llegar a exponer de quién es realmente como persona. Pareciera que Francisco Galván tiene todas las virtudes y carece de todos los defectos. La mirada de los otros es

la que conforma al personaje y lo delimita. No obstante, recordemos que, según Bajtín, el alma existe con relación a los valores del cuerpo externo y sólo a partir de la relación que mantenemos con el otro.



A partir de lo anterior, podemos aventurarnos a decir que en la toma en la que Francisco prepara hilo, una navaja, aguja y sogas, y se dirige al cuarto de Gloria, desea coserle la boca para que no hable más de lo que es él, para que no exponga sus intimidades ante los otros. Algunos críticos cinematográficos, como José de la Colina y Tomás Pérez Turrent (1996: 140) han expresado al respecto de esta escena, que Francisco quiere coserle el sexo a Gloria, a lo que Buñuel respondió: “Sí, sí. Eso es algo que han visto todos los críticos”; cuando se le pregunta por la navaja de afeitar en la toma, el director agrega: “Puede ser para cortar el hilo, después de haber cosido el sexo [...] No sé. Allá él. Yo no le hubiera cortado el clítoris. Coserla,

eso sí (140). Como vemos, el director no determina la totalidad de su héroe ya que declara que ni él mismo sabe lo que Francisco pretende hacerle a su esposa.

Sin embargo, la apreciación de los críticos sobre el hecho de que el protagonista desea coserle el sexo a su esposa parece un poco errada, en la medida en la que Gloria ya le ha dicho en escenas anteriores que sí es una perdida y que viene de verse con su amante, una cuestión a la que Francisco reacciona entristecido (entra a llorar al cuarto de Pablo), pero ante la que no toma represalias inmediatas.



Por otro lado, la idea de que el alma existe con relación a los valores del cuerpo externo se relaciona con el hecho de que reconocemos el bien y el mal, lo malo y bueno siempre con relación al otro de manera externa. Es decir, un grupo social específico determinará los valores que predominarán en un individuo de dicho grupo. Un ejemplo que nos viene bien, ya que estamos realizando el estudio de *Él*, es la concepción que tienen los católicos de la confesión, como el acto a través del cual los fieles pueden liberarse del pecado y purificar su alma. Los pecados son los actos que van en contra de los fundamentos y los valores cristianos, principalmente aquellos relacionados con el no cumplimiento de los diez mandamientos o cuando el sujeto incurre en alguno de los siete pecados capitales.

En este sentido, Francisco se ve a sí mismo como un hombre que no tiene defectos y, en consecuencia, no tiene pecados. Él acude con el padre Velasco, no para confesarse, sino para “abrir su alma” en un afán de encontrar consuelo a las traiciones que ha recibido por parte su mujer. Pero esta imagen de sí mismo, la crea el personaje gracias a todos los otros que se encuentran a su alrededor, incluyendo la madre de Gloria. Es curioso que el único que no comparte el punto de vista de los demás sea Raúl, para quien la traición recibida por Francisco le permite ver sus debilidades y defectos.

Como hemos visto, si bien encontramos que entre el personaje de *Él* y su director existe una estrecha relación, Francisco Galván no se encuentra determinado por Buñuel. Se trata de un personaje que se desenvuelve de manera independiente en su espacio y en su tiempo, siempre con relación a los otros personajes que conforman el relato. El propio Buñuel expresó que existían cosas de Francisco Galván de las que él mismo, como creador, desconocía. En *Él* existe un acto creación estética dialógico, en el que el autor permite a su personaje existir y desenvolverse en su propio espacio.

5.2. La confesión del héroe y la polémica oculta

*Dos voces es un mínimo de vida,
un mínimo del ser...
Bajtín*

La confesión puede conformar al héroe dentro de la novela. Esta idea lleva a Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2005b), a estudiar la manera en que éste elemento puede ser representado en la obra. Primeramente, observa que el artista plasma su individualidad en la creación y cuando esto sucede, este acto tiende a reflejarse directamente en el objeto, en este caso, el personaje, de tal

manera que los actos que éste realiza en la historia se rigen por un punto de vista moral y ético, que encuentran su reflejo en un “rendimiento de cuentas”.

Según apunta el filósofo, el arrepentimiento creativamente moral surge en la confesión, “como una actitud pura del yo con respecto a uno mismo”. La confesión implica pedir el favor de los hombres y en ella existe una posible postura valorativa del otro. Se trata, en este caso, de una “confesión rendimiento de cuentas”, como la denomina Bajtín; de un acto de la “no-conciencia” del personaje que actúa sobre uno mismo, “que obligan a concluir consigo mismo y estar en paz”. Puede tratarse de un personaje que necesite el perdón del otro o la expiación de sus pecados, a través de un favor que llegue de más allá. Es así que el momento netamente confesional del género es un rendimiento de cuentas puro, hacia “uno mismo” en la soledad absoluta (Bajtín; 2005b: 128). Aunque también existe la “confesión en la otredad”, como sucede en las novelas de Dostoievski; se trata de una confesión practicada en presencia de un hombre, que el caso del autor ruso, se trata de un sujeto que es despreciable para el héroe.

La confesión representa la lucha interna con al externa, la lucha del hombre con el hombre, y del hombre con Dios. La manera en la que la confesión sea reflejada en la obra es lo que brinda el efecto estético dentro de la misma. Es fundamental anotar que la confesión en la diégesis no implica que se trate de una confesión del autor, sino del personaje. Cuando en la obra existe una confesión del creador, el contenido tiende más a ser una biografía y a una confesión pura por parte del autor dará lugar a que se pierda la finalidad artística en sí. El punto de vista del autor no debe coincidir con la totalidad artística del héroe.

Como vemos, la obra debe ser comprendida como acontecimiento meramente artístico, como resultado de una totalidad estética en la que el héroe y el autor son el acontecer de la obra. En el acto estético, el personaje surge en un

nuevo plano valorativo del mundo. El autor, en un acto ético al conformar la obra, debe permanecer en la frontera del mundo por él creado para conformar a un nuevo sujeto, el personaje, en un nuevo contexto valorativo.

En *Problemas de la poética de Dostoievski* (2005b), el filósofo refuerza algunas de las ideas mencionadas al inicio de este capítulo; establece que la autoconciencia del personaje está plenamente dialogizada, su existencia se orienta al exterior y se dirige hacia un tercero, se dirige hacia sí mismo y hacia el otro. Dostoievski es un autor que considera las profundidades del alma humana en la construcción de sus personajes debido a que, para crear al héroe, no hace un análisis parcial del mismo sino que crea a través de la comunicación con el otro.

En las obras de Dostoievski encontramos la visión artística del autor en la que el diálogo es la finalidad en sí. Por lo general, en sus novelas existe un diálogo inconcluso que invita a la discusión y el que se presenta una “confesión escapatoria”. Bajtín explica:

En las novelas de Dostoievski todo se reduce al dialogo, en la contraposición dialógica. Dos voces es un mínimo de vida, un mínimo del ser [...] El esquema principal del diálogo de Dostoievski es extremadamente sencillo: es la contraposición del hombre al hombre en tanto contraposición del yo al otro” (2005b: 268).

En los personajes de Dostoievski, el diálogo interior permite la existencia de otras voces en la voz del protagonista; existe una relación entre la palabra ajena y la palabra secreta e interior del personaje, en donde también aparece la imagen del otro. Un ejemplo de ello es lo que sucede con Iván, personaje de *Los hermanos Karamazov*, quien dialoga con el diablo, que en todo momento representa el punto de vista de otro: “Dostoievski no conoce los objetos petrificados, muertos, conclusos, afónicos, que hubiesen dicho ya su última palabra” (2005b: 370).

Dostoievski permite que sus personajes se desenvuelvan como sujetos autónomos dentro de la obra.

El dialogo confesional es de suma importancia en las novelas de Dostoievski, ya que en ellas el papel del otro se destaca de manera constante. Además, considera necesario que el lector, en un acto ético, abandone los hábitos monologales y se familiarice con la “nueva esfera artística creada por Dostoievski” (2005b: 378).

La importancia de la polémica interna como formadora de estilo en la literatura se encuentra en la narración en primera persona. En este caso, la réplica de cualquier diálogo profundo es semejante a la polémica oculta, en donde podemos percibir un diálogo de dos, en el que las réplicas del segundo interlocutor se omiten, de tal manera que el sentido no se altera. A pesar de que encontramos el diálogo de uno solo de los personajes, existe una conversación con otro que puede o no estar presente.

A partir de lo mencionado, comprendemos que la estilística debe basarse en la “translingüística” para estudiar la comunicación dialógica de las voces de una colectividad social en otra, de un contexto en otro. Todos percibimos la voz del otro, descubrimos palabras entre palabras y tenemos una forma de reaccionar ante ellas, ya sea en el discurso literario o en otras formas de arte, como sucede en el cine. Nos acercamos a las percepciones artísticas como en la vivencia cotidiana.

Según apunta Bajtín, Dostoievski no comprendía por qué los críticos estaban acostumbrados a ver en toda la obra la cara del autor; el filósofo explica que el autor, simplemente, refleja en las palabras de sus personajes narradores el “polemismo” encubierto del autor: “cada vivencia, cada pensamiento del héroe son internamente dialógicos, polémicamente matizados, resistente o, por el contrario,

abiertos a la influencia ajena, y en todo caso no se concentran simplemente en su objeto sino que se orientan siempre al otro hombre” (2005b: 53-54). Aunque en la obra encontramos a un único personaje en lo que nos parecería un monólogo, se trata de un estilo discursivo en donde éste crea enunciados confesionales compenetrados en la palabra ajena. La lucha interna de Raskolnikov es también ideológica; cada personaje llega a ser personificación de la solución a su propio problema, pero las soluciones no concuerdan y adquieren un papel definido en su discurso interno.

La memoria es un factor determinante en la actitud de un personaje dentro de una obra. Bajtín explica: “Recuerdan de su pasado sólo aquello que no deja de ser para ellos el presente y que se vive por ellos como tal; un pecado no expiado, un crimen, un agravio sin perdonar” (2005b: 84). De manera similar a lo que sucede con los personajes de Dostoievski, que son víctimas de su discurso, en la película de Buñuel, *Ensayo de un crimen*, la actitud del héroe se encuentra determinada por la actitud al otro, como lo veremos en las siguientes páginas.

5.2.1. La confesión como rendimiento de cuentas y la polémica oculta en *Ensayo de un crimen*

La repetición y la exageración buscan la reacción del interlocutor en la obra de arte. Este aspecto existe tanto en *Él* como en *Ensayo de un crimen*. En el caso primero, las obsesiones de Francisco van en aumento y son cada vez más constantes; en el segundo, los ensayos de Archibaldo por cometer un asesinato son cada vez mejor planeados y mejor preparados; en ambos casos, el espectador reacciona ante las obsesiones de los personajes.

Es necesario que apuntemos brevemente el argumento de *Ensayo de un crimen*. En la primera toma de la cinta, pasan hojas de un libro con fotografías de la Revolución mexicana e inicia la narración del protagonista explicando cuál era la situación del país y que su familia tenía una posición acomodada. En la siguiente escena, la institutriz llama al niño Archibaldo para que venga a cenar. La mamá saca la caja de música y le pide a la institutriz le narre a su hijo el cuento de dicha caja. El padre le dice a la madre que no habrá función debido a la lucha armada. Por su parte, la institutriz le cuenta al niño que la cajita de música fue de un rey que cuando deseaba la muerte de un enemigo, sólo tenía que abrir la caja musical para que su deseo se cumpliera; mientras ella cuenta el relato, fuera de la casa se escucha la revuelta; la institutriz se acerca a la ventana y muere por causa de un disparo.

En la siguiente escena, Archibaldo es paciente de un hospital y le está contando la historia de la institutriz y la caja a la enfermera; le dice que el cuento lo impresionó y que estaba convencido de que él la había asesinado. La enfermera no cree el relato del protagonista, pero él saca una navaja de afeitar, cierra la puerta del cuarto y le dice a la monja que morir para ella tiene que ser un deleite, puesto que significa la bienaventuranza eterna; la monja corre por el pasillo del hospital y cae por el hueco del elevador.

En la siguiente secuencia, Archibaldo le cuenta al juez que él fue el asesino de la monja, de Patricia, una mujer que conoció y que tiempo después se suicida, y de su esposa, Carlota, quien fue asesinada por su ex amante el día de la boda. El protagonista relata al juez cómo él planeó el asesinato de estas tres mujeres, además del de Lavinia, una joven que conoce en una tienda de antigüedades y, cómo su deseo por asesinar, resurgió al reencontrarse con la cajita musical que alguna vez perteneció a su madre.

En una obra, los personajes son, en ocasiones, víctimas de su discurso. Lo mismo sucede con la película de Buñuel, en la que observamos que la actitud del héroe hacía sí mismo se encuentra determinada por la actitud al otro: “El héroe exige tiránicamente del otro un reconocimiento y una afirmación de su propia persona” (2005b: 53-54). En *Ensayo de un crimen* vemos que la afirmación del protagonista siempre es polémica y está en diálogo oculto con el otro, cuyo tema es él mismo. Archibaldo de la Cruz entabla una discusión consigo mismo, diciendo: “Soy un asesino, yo soy el responsable de sus muertes”. En su discurso es posible percibir al otro, anticipándose a él mismo y, también, siendo expresada por él mismo. Bajtín señala que en la autoconciencia del personaje penetra la opinión ajena sobre su persona, le interesa obtener algún favor del otro; en el caso de Archibaldo, el favor es el castigo o el perdón. En su conciencia y su discurso existen dos puntos de vista, dos evaluaciones sobre sí mismo y sobre el mundo que lo rodea. Podemos decir que Buñuel también obliga a sus personajes a reconocerse a sí mismos en otro hombre: sus palabras, su orientación, todo en ellos se vive a través del otro.

Recordemos que el personaje va narrando sus contactos con la muerte y lo que él considera sus crímenes a distintos personajes. La polémica oculta del personaje está presente no sólo en la voz en *off*, sino en las diferentes acciones que realiza, que siempre existen con relación a otro, que podemos identificar como la ley de los hombres.

De la Cruz sabe que sus deseos por cometer un crimen van en contra de la ley y esto lo obliga a confesarse; sus palabras se convierten en una especie de “escapatoria” (como diría Bajtín con relación a los personajes de Dostoievski); la confesión es la última palabra que Archibaldo ofrece de sí mismo ante la evaluación de la sociedad, es así que le dice al juez: “También esta vez una

intervención extraña hizo que no pudiera llevar a cabo mis propósitos. [...] Cuando recibí su llamado ya tenía decidido entregarme a la justicia [...] ¿Qué resuelve hacer de mis crímenes? [...] A todas esas mujeres las maté yo. Soy un criminal”. A lo que el juez responde: “¿Cuáles crímenes?, no se le puede condenar por desear la muerte de alguien [...] El pensamiento no delinque amigo mío”. En esta confesión existe una escapatoria a sus sentimientos; no obstante, en este acto vuelve difusas las autodefiniciones del personaje. La opinión provocada por el otro será la que lo acepte y lo justifique; para Archibaldo, la decisión del juez lo libera al aceptarlo como un miembro recto de la sociedad y como parte de la misma, un hecho que definirá sus acciones a partir de ese momento.

El protagonista de la novela de Usigli se encuentra contrariado, lo atormenta su conciencia y en este conflicto existe un grado extremo de dialogización interna que se relaciona con todo lo que vive, piensa y habla. De la Cruz está confundido por sus deseos de cometer un crimen; este deseo determina su desarrollo anímico, recordemos que pasa un tiempo en un hospital psiquiátrico, después del asesinato de su esposa el día de la boda, una muerte que también él deseó pero que no concretó. Su lucha es tanto anímica como ideológica; se debate entre sus deseos de ser, por un lado, un criminal y por el otro, un hombre recto.

Todo comienza con la cajita musical y la institutriz que recibe un disparo en la cabeza, después de que Archibaldo deseara su muerte. La imagen en la película muestra a la joven tirada en el piso con las piernas descubiertas, mientras el niño la ve con una sonrisa en el rostro.

Cada vez que Archibaldo siente el deseo de asesinar, regresa a su infancia a través de la música de la caja de su madre. El aspecto íntimo de los personajes de Buñuel está regido por una contraparte que los hace dudar de sus actos; en

ellos, la sociedad es una presencia constante. En este sentido, no debemos olvidar que la memoria es un factor determinante en la actitud de un personaje dentro de una obra; en este caso, el recuerdo de su infancia representa, como sucede en los héroes que estudia Bajtín, un pecado no expiado, un crimen, un agravio sin perdonar (2005b: 84). Estos tres elementos son los que revive Archibaldo al encontrarse con la caja de música; en su memoria se renueva el recuerdo infantil y el deseo de causar la muerte a su institutriz; un hecho que se convierte en un pecado no expiado y que lo lleva a desear cometer un nuevo crimen; se trata siempre de un agravio en contra de la sociedad. Asimismo, el recuerdo se entrecruza con un nuevo sentimiento: la culpa; ésta no sólo se sostiene en el deseo de asesinar a la monja, sino en el hecho de que en este personaje no se justifica el asesinato porque se trata de una mujer pura, a diferencia de las otras que aparecen en el filme.

Por otro lado, Lavinia representa el deseo sexual y el deseo de asesinar; en la escena en la que Archibaldo mete el maniquí de la joven en el horno, satisface simbólicamente su deseo por matarla, un acto que no pudo realizar con ninguna otra de sus potenciales víctimas.

Archibaldo se detiene a ver el maniquí de Lavinia incendiándose en el horno, como si se tratara del cuerpo de la joven, pero es extraído de sus pensamientos porque escucha que tocan a la puerta de su casa, se trata de Carlota y su madre, que vienen a darle la buena noticia de que ella está dispuesta a aceptar su propuesta de



matrimonio. La respuesta de Carlota hace feliz a Archibaldo porque, como él se lo había mencionado, ella es la única que puede salvarlo. Recordemos la primera escena en la que Archibaldo conversa con Carlota y le dice: “Estoy convencido de que no soy un hombre como otro cualquiera. Conozco mis aspiraciones y me dan miedo. ¿Me cree usted? A veces quisiera ardientemente ser un gran santo; otras veces, veo con certeza que puedo ser un gran criminal”. Este diálogo es fundamental en el relato, ya que sucede poco después de que Archibaldo compra la cajita de música en la tienda de antigüedades y justo después de ese hecho, se ha dado cuenta de que sus deseos reprimidos han resurgido. El protagonista considera a Carlota, que se le presenta como una joven devota y pura, es la única que podrá reprimir sus deseos criminales.



Lo expresado nos lleva a reflexionar en el tipo de mujeres que inspiran los deseos criminales en Archibaldo a partir de que se encuentra con la caja de música. Se trata, justamente, de mujeres por las que siente deseos sexuales; por ejemplo, Patricia y Lavinia le parecen atractivas físicamente. Al respecto, Buñuel señaló: “La música de la cajita excita a Archibaldo porque está ligada a un recuerdo infantil de erotismo y muerte, a aquella ocasión en la que vio caer muerta a su institutriz con los muslos ensangrentados” (De la Colina, Pérez; 1996: 168). Pero el personaje no es indiferente ante esta situación, por el contrario, está consciente del deseo sexual que le provocan estas mujeres y, al mismo tiempo, del deseo criminal que le despiertan. Después de conocer a Lavinia en la tienda de antigüedades, Archibaldo llega a su casa y hace sonar la cajita musical, la toma pasa a una disolvencia en la que lo vemos rasurándose, se mira en el espejo y la sangre en su dedo nos lleva a un *flashback* en el que se hace presente el recuerdo de la institutriz muerta, mientras la música de la caja permanece.

En la siguiente secuencia Archibaldo va por la calle, una mujer lo saluda (Patricia) y le pregunta que si no se acuerda de ella, empujándolo en tono de juego; él se disculpa diciéndole que no la recuerda y ella le dice que por la noche será la reapertura de la casa de juego del “gordo” y que le dará gusto verlo por allá; justo antes de subirse a su coche, Patricia le pregunta en un tono vulgar, “¿Le gustan mis piernas?” y después lanza una carcajada estrepitosa. Cuando la mujer se va, Archibaldo escucha la música de la cajita y se da cuenta de sus deseos. Por ello, cuando entra a hablar con Carlota, le dice que ve con certeza que puede llegar a ser un criminal.

En contra parte, Carlota representa para Archibaldo su ambición por convertirse en “un gran santo”; la joven representa su salvación a través de su pureza. Pero Archibaldo se da cuenta de que su deseo por ser un buen hombre

también se ve frustrado, al enterarse de que Carlota tiene como amante a un hombre casado y que no existe en ella la pureza que él había imaginado. Esto representa para el protagonista una nueva frustración que lo lleva a planear la muerte de su futura esposa durante la noche de bodas, mientras ella reza un *Dios te salve*, de rodillas sobre la cama, pero este acto se ve, nuevamente, frustrado cuando el ex amante entra en la acción y le dispara a la joven justo después de su boda con Archibaldo.

Lo anterior nos lleva a reflexionar: ¿qué es lo que lleva a Archibaldo a confesar sus intenciones criminales? ¿es realmente el afán de hacer saber al otro, a la sociedad, que no ha actuado de manera correcta? o ¿existe en Archibaldo de la Cruz un deseo más íntimo y oscuro que lo lleva a declarar lo meticuloso de sus planes para deshacerse de estas mujeres, en un afán por ser reconocido por ello? Si la razón de su confesión estuviera sustentada en la última opción, el personaje se enfrentaría ante una última frustración que, igual que en el primer caso, tal vez sería suficiente para abandonar sus planes, como sucede al final del filme. Aunque, debemos reflexionar en que el hecho de que Archibaldo arroje la cajita en el lago, no es garantía de que haya dejado de ser un “criminal en potencia”, ya que la película finaliza con la música de la cajita como el *soundtrack* del filme, mientras Archibaldo y Lavinia se van caminando tomados por el brazo.

5.3. El personaje y el espectador en el carnaval

*Los espectadores no asisten al carnaval,
sino que lo viven,
ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo.
Bajtín*

Hemos decidido realizar el estudio de *La ilusión viaja en tranvía* tomando como teoría de análisis el texto de Mijaíl Bajtín *La cultura popular en la Edad Media y el*

Renacimiento. En la “Introducción. Planteamiento del problema” de este texto, el filósofo establece que la risa popular y sus formas son uno de los campos menos estudiados de la creación popular, ya que suelen ser relacionados comúnmente con el folklor y se omite, casi por completo, la cultura específica de la plaza pública. Además, los estudios existentes hasta su momento no consideran el humor del pueblo como un objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folklórico o literario. La naturaleza específica de la risa popular “aparece totalmente deformada porque se le aplican ideas y nociones que le son ajenas pues pertenecen verdaderamente al dominio de la cultura y la estética burguesas contemporáneas” (Bajtín; 2003: 9). Por ello, el filósofo pretende establecer que la literatura de Rabelais es popular, tiene un carácter no oficial, sin dogmatismo, sin autoridad ni formalidad unilateral.

Para aclarar esta cuestión, Bajtín considera necesario emprender un estudio de las fuentes populares de Rabelais; para ello se propone plantear los problemas de la cultura cómica popular en la Edad Media y el Renacimiento, en un afán por definir sus rasgos originales, a partir de las fiestas públicas carnavalescas. En esta diversidad de formas del festejo público existen tres categorías principales: la primera de ellas son las “formas y rituales del espectáculo”, que implican los festejos carnavalescos, las obras públicas representadas en las plazas públicas, entre otros. La segunda categoría, “obras cómicas verbales (incluso parodias)”, que pueden ser de naturaleza oral o escrita y encontrarse en latín o en una lengua vulgar. La última, son las “diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero” (2003:10), que incluye insultos, juramentos, lenguas populares, etcétera.

De estas tres categorías, nos interesa acercarnos a la primera de ellas, a las formas del espectáculo que incluyen los festejos carnavalescos. Estos ritos y

representaciones estaban organizados a la manera cómica y eran marcadamente diferentes a las ceremonias oficiales, debido a que ofrecían una visión no oficial del mundo y del hombre, eran externas a la Iglesia y al Estado. Asimismo, representaban la oportunidad de acceder a “un segundo mundo y una segunda vida” (2003: 11). Se trataba de cultos cómicos que convertían a las divinidades en objetos de burla o blasfemia y existían de forma paralela a los ritos serios; también son festejos “decididamente exteriores a la Iglesia y la religión”; sus características los excusa del dogmatismo religioso y eclesiástico.

El carnaval no es un espectáculo teatral y no pertenece al dominio del arte; está situado en la frontera del arte y la vida. Por estas razones, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores y también ignora la escena teatral. Los espectadores viven el carnaval, ya que no asisten a él como si se tratara de una representación teatral, “los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente” y, lo que refuerza este factor, es el hecho de que no existe ninguna frontera espacial.

Un elemento fundamental del carnaval es la risa como una característica de su vida festiva. La fiesta representa un descanso del trabajo y del mundo oficial. A diferencia de los festejos oficiales, que tenían el objetivo de “sancionar y fortificar el régimen vigente” durante la Edad Media, el carnaval representaba una liberación transitoria y “la abolición de la relaciones jerárquicas” (2003: 15), de las reglas y los tabúes. En la representación, los actores se movían de manera libre y familiar entre los asistentes al festejo y rebasaban las barreras de su condición social, su fortuna, empleo, edad y situación familiar (15). La disolución de las jerarquías en el carnaval permitía la elaboración de formas especiales de comunicación (del lenguaje y de los ademanes), que rompían la barrera entre los individuos y los liberaba de las reglas de conducta y de etiqueta.

El humor carnavalesco es festivo, “la risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo” (2003: 17); la risa es general y es universal. El mundo que rodea a los que participan es percibido desde una perspectiva jocosa y da lugar a una risa ambivalente, “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (17). La risa en el carnaval tiene el objetivo de mofarse de los mismos burladores. Contrariamente, la risa satírica de la era moderna emplea un humor negativo, una cuestión que no sucede con la del carnaval. Bajtín considera importante discutir el problema de la risa popular debido a que los estudios actuales la modernizan “groseramente”, la interpretan en el espíritu de la literatura cómica moderna, ya sea como humor satírico negativo o como una risa dedicada únicamente a divertir, “ligera y desprovista de profundidad y fuerza” (2003: 18), sin que su carácter ambivalente sea percibido por el receptor.

Al explicar la tercera categoría de las formas del festejo público, las formas y tipos de vocabulario familiar y grosero, nuestro autor apunta que las groserías blasfematorias estaban dirigidas a las divinidades y constituían un elemento fundamental en los cultos cómicos más antiguos. Las blasfemias representaban ambivalencias, “desagradaban y mortificaban a la vez que regeneraban y renovaban”. Existían imágenes que se relacionaban con el inicio de la vida material y corporal, como el cuerpo, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, incluyendo la sexual.

Asimismo, una de las formas de la comicidad medieval consistía en traspasar las ceremonias y los ritos elevados, al plano material y corporal; como ejemplo, Bajtín apunta que en *Don Quijote* se encuentra la degradación de la ideología y las ceremonias caballerescas.

Lo que sucede en el realismo grotesco tiene mucha relación con lo que se ha señalado hasta el momento; sus formas tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. La risa popular emanada de las formas del realismo grotesco está ligada a lo corporal; esta risa degrada y materializa. La degradación de lo sublime no tiene un carácter formal y relativo dentro del realismo grotesco, lo mismo sucede en la parodia medieval; ambas formas se sustentan en significaciones absolutas. Aunque es importante anotar que Bajtín considera que el término “degradar” tiene una significación ambivalente debido a que implica, por un lado, entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, como el vientre y los órganos genitales, y también con actos como el coito, el embarazo o el alumbramiento. De esta manera “la degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo: es ambivalente, es a la vez afirmación y negación” (2003: 25). Por lo tanto, el filósofo concibe el término de manera distinta a como ha sido observado comúnmente, como una manera de rebajar o de disminuir la dignidad de una persona.

Por otro lado, en el texto encontramos una cuestión sustancial en nuestra investigación, que se relaciona con la tarea del historiador y del teórico del arte y que consiste en “recomponer el canon de lo grotesco” y restablecer su sentido auténtico: “el canon grotesco debe ser interpretado dentro de su propio sistema” (2003: 33). Es inadmisibles interpretarlo desde el punto de vista de las reglas modernas y estudiarlo desde una perspectiva que se aparta de estas reglas. Por ello, hemos considerado sustancial retomar la esencia del carnaval para realizar este estudio.

5.3.1. El carnaval en *La ilusión viaja en tranvía*

La ilusión viaja en tranvía cuenta con un elemento que guarda una estrecha relación con lo que hemos mencionado hasta el momento sobre el carnaval: una puesta en escena de un relato bíblico, una pastorela. Éste es, precisamente, uno de los aspectos que nos interesa estudiar del filme debido a que en el encontramos varios de los elementos que definen el carnaval.

La pastorela es representada en la vecindad; Juan y el Tarrajas interpretan a los tres personajes principales de la puesta en escena: Dios, y el Demonio y Adán, respectivamente.

Recordemos el argumento del filme hasta la representación. Juan y el Tarrajas repararon el tranvía 133 el día 18 de diciembre, que tenía programado un tiempo de reparación de ocho días y saldría a circulación, justamente, el 24 de diciembre; el jefe de tráfico les dice que el tranvía será enviado al depósito chatarra y reemplazado por una nueva unidad. Decepcionados porque su trabajo no fue tomado en cuenta, Juan y el Tarrajas salen a tomarse unas cervezas y deciden no llevar al 133 al depósito, por lo que llegan ebrios al festejo en la vecindad. Al entrar, Lupita, hermana del Tarrajas, y el Profesor, les piden que se apuren a vestirse para la pastorela ya que son primeros actores. Mientras se baila un danzón en la vecindad, el vigilante de los talleres del tranvía llega al festejo pidiéndole a Mechitas un ponche con “piquete”; ella le pregunta que si dejará el depósito solo y él responde: “La herramienta está cerrada bajo llave, ¿qué otra cosa se pueden robar? Ni modo que se lleven un tranvía”. A continuación, da inicio la pastorela.

Expondremos la representación de la pastorela escena por escena. Un ángel (interpretado por el Tarrajas), baja colgando de un lazo, bebe una cerveza, hace gárgaras y escupe en el suelo mientras se ríe a carcajadas. Ve una paloma

volando detrás de él (que representa al espíritu santo), saca una escopeta y comienza a dispararle. Se escucha una voz que le dice, “¡Detente Luzbel, detente!”, es Dios (interpretado por Juan) que agrega, “De ángeles y serafines soy el capitán celeste. Gabriel y Miguel *valéos*⁴. Que te sirva esto de escarmiento. Den de baja ese esperpento y cámbienle lo arreos”. Los ángeles le quitan la ropa a Luzbel y lo bajan al infierno.

Desconocemos si Buñuel encontró estos diálogos en la pastorela que le sirvió de inspiración o si realizó una adaptación de la misma que fuera más adecuada al relato que quería representar. No obstante, en esta primera escena están presentes varios aspectos del carnaval. Como vemos, se combinan elementos de la modernidad para darle al relato bíblico un espíritu jocoso: Luzbel bebe cerveza y después le dispara al espíritu santo con un una escopeta.



En este fragmento el mundo es representado desde una perspectiva jocosa que puede dar lugar a una risa ambivalente, como lo es la de Luzbel; retomando lo dicho por Bajtín, se trata de una risa alegre y llena de alborozo, pero burlona y sarcástica al mismo tiempo.

⁴ La palabra “valéos” no existe en ningún diccionario de la lengua española; como ésta hay otras palabras dentro de los diálogos de la pastorela. Puede relacionarse con la valentía que Dios le exige a los arcángeles para expulsar a Luzbel del cielo.

En la siguiente escena, el Diablo, antes Luzbel, amenaza a Dios y a los ángeles diciéndoles: “Pues ya que del firmamento me echan del mundo católico, serán desde este momento mi propósito diabólico. Me pondré yo la *jetómica*⁵, para espantar con la túnica. ¡Bajen plagas, paren lluvias! ¡No *haiga* trigo, *maiz* ni alubias!⁶ ¡Enférmense al por mayor y a morirse de calor!”. Dios, que se mece en un columpio y lleva un globo terráqueo en la mano, responde: “No me agries malo Satán”, le lanza un rayo y lo regresa al infierno mientras los arcángeles lo pican con trinchas y lanzas.

Con respecto al fragmento anterior, es importante señalar que Buñuel declaró en la entrevista a De la Colina y Turrent (1996: 156-157), que en el filme no existía “desenfado” ante la representación de Dios en la pastorela, que los personajes no tenían la intención de mofarse o burlarse del relato bíblico, sino que se trata únicamente de actores aficionados, inexpertos e ingenuos, que quieren hacer una obra digna, “pero les sale graciosa por inocente”. Para el director, la única manera en la que estos personajes pueden hacer bajar a Dios a la tierra es por medio de un columpio. Sin embargo, más allá de lo que pueda señalar el director, percibimos que sí existe dicho desenfado en los diálogos y en la manera en la que se estructura la representación; existen situaciones jocosas y elementos que son reiterativos de la fiesta, como lo veremos en los siguientes párrafos.

⁵ La palabra “jetómica” no existe en ningún diccionario de la lengua española. Puede guardar relación con las sílabas tónicas, que son las que se pronuncian más fuerte o más agudo que las del resto de la palabra. La oración del diálogo es: “Me pondré la jetómica para espantar con la túnica”, lo que quizás implique que lo único que espanta de la palabra túnica es su sílaba tónica (tú). En este sentido, no debemos olvidar que las túnicas tenían un significado en la vida de Buñuel porque, aunque se hubiera educado con Jesuitas, en *Mi último suspiro* relata que se llegó a disfrazar con un hábito o túnica, en un sentido irreverente y jocosos. Asimismo, la palabra *jetómica* puede relacionarse con jeta, que significa cara o rostro; de esta manera, Luzbel daría a entender que tomará su papel y se convertirá en el demonio. Sin embargo, Francisco Pamplona en su estudio, “Imágenes e imaginaciones del mal. Apuntes sobre la cultura después de Hiroshima” (2008), señala que esta parte del diálogo hace referencia a la máscara del diablo (jetómica), relacionada directamente con la Guerra Fría y con la amenaza de la bomba atómica, ya que el Tarrajas muestra una bomba de caricatura (30).

⁶ Las dos palabras son pronunciadas así por los actores en la pastorela.

En la siguiente escena, Adán (representado por el Tarrajas) persigue a Eva (interpretada por Lupita) por el Edén. Ella viste un traje de baño y él con pieles de animales. Eva le muestra a Adán los frutos del árbol prohibido y él sacude la cabeza en señal de negación, por lo que ella lo besa en la mejilla y le señala el fruto, insistiéndole; él se niega nuevamente, señala al cielo y sale de la escena. Detrás del árbol, el diablo (el Tarrajas) toca una campanilla y sale con un letrero que dice “serpiente” colgado al pecho; mira a Eva y le señala el fruto,



lo toma del árbol y lo muerde. Después, camina hacia Eva y le ofrece el fruto, ella lo sigue y ambos se esconden detrás de un arbusto. Adán entra en la escena y ve que el arbusto se mueve; él se agacha y se mete detrás del arbusto con Eva. Dios entra en la escena y dice “Sal Adán, ¿on tas?”⁷, Adán responde, “Aquí tata, aquí nomás”. Dios vuelve a preguntar, “¿Qué haces que no te *deviso*?”, y responde, “Estoy en un compromiso”; Dios le pregunta qué hace, a lo que Adán responde, “*Repichándome* una breva”⁸. Dios les exige que acudan a su presencia y les

⁷ El diálogo es pronunciado de esta manera en el filme.

⁸ El diálogo es pronunciado de esta manera en el filme. La palabra “repichándome” o “repichar” o “pichar” no parece en ningún diccionario de la lengua española. No obstante, la palabra “picha”

pregunta, “¿Quién fue el *encampanador*?”⁹, y Eva señala a la serpiente (nuevamente el Tarrajas). Dios los corre del paraíso y los condena a vivir su pecado original. Adán le da a Eva una hoja que ella se coloca de adorno en el cabello y él la corrige señalándole que es para que se cubra en el sexo; ambos salen del paraíso. Dios le pide a Miguel que expulse al demonio, quien se defiende diciendo, “Párate mujer valiente porque yo te desafié”, Miguel lo expulsa diciendo “Aquí estoy de cuerpo presente y listo a dejarte frío” y lo atraviesa con la espada. Se cierra el telón y el público de la vecindad aplaude entusiasmado.

Como vemos, en la representación de la pastorela existe una disolución de las jerarquías, a partir de la elaboración de formas especiales de comunicación, en este caso, se trata del lenguaje y de los ademanes; escuchamos a Dios decir “ontas” y “deviso”; asimismo, el demonio le dice “mujer” a Miguel. Estos elementos rompen la barrera entre los individuos. Además, el hecho de que Eva se ponga la hoja que le entrega Adán en el cabello, como si fuese un adorno, también crea una forma particular de comunicación con el público y lo libera de las leyes de conducta y de la etiqueta.

La escena anterior nos lleva a reflexionar en varios aspectos del carnaval. Como vemos, los burladores (los actores) se ríen de sí mismos. Recordemos que *La risa popular en la Edad Media y el Renacimiento*, se menciona que la risa en el

significa “pene”, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Si consideramos lo que se ha expuesto en páginas anteriores, la risa popular del realismo grotesco está ligada a lo corporal; se trata de una risa que degrada. Pero, no debemos olvidar que el término “degradar” tiene una significación ambivalente, implica entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, como los órganos genitales, y también con actos como el coito, el embarazo o el alumbramiento, por lo que tiene un valor tanto positivo como negativo. Podemos aventurarnos a decir que en el relato implica el fin de la vida eterna de Adán y Eva en el paraíso, pero en la ignorancia, y el inicio de su vida mortal en la tierra en la que ahora son poseedores del conocimiento.

⁹ El diálogo es pronunciado de esta manera en el filme. La palabra “encampanador” no existe en ningún diccionario de la lengua española. Sin embargo, podemos advertir que se refiere a “encandilar”, que significa deslumbrar a una persona con apariencias o engaños, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, y se relaciona precisamente con las acciones que realiza el diablo.

carnaval tiene el objetivo de mofarse de los mismos burladores. Esto sucede cuando vemos a Eva ponerse la hoja como adorno en el cabello, sin percatarse de que ha sido expulsada del paraíso y ahora tiene que cubrir su desnudez.



Eva y Adán siendo expulsados del paraíso

Además, mientras se desarrolla la pastorela, el público participa activamente en lo que está sucediendo, como si los espectadores formaran parte de la representación. Si bien encontramos un escenario, pareciera no existir una frontera espacial entre los asistentes y los actores, esta idea es reforzada por el hecho de que vemos a Lupita como Eva en la pastorela y más adelante la vemos como parte del público. Sin embargo, pareciera que la joven no forma parte de los actores que tendrán un papel en la obra, esto es subrayado en el relato a partir de varios elementos, el primero de ellos lo encontramos cuando el Profesor le pide a las actrices que acudan a vestirse y Lupita no está entre ellas; el segundo elemento, lo encontramos en que Eva lleva el cabello más largo que Lupita.

Finalmente, cuando el profesor está buscando a Juan y al Tarrajas porque debe de reiniciar la pastorela, Lupita no está entre los actores sino entre el público.

En esta secuencia, tanto los actores como el público no cuentan con una frontera espacial; Lupita es parte del público y de la representación. Asimismo, como se describió en los párrafos anteriores, Tarrajas interpreta a dos personajes en una misma escena, los dos ocupan el mismo espacio al mismo tiempo, lo que está siendo presenciado por el público que asiste a la representación. En este sentido, Buñuel hace uso de los elementos del cine para crear la risa en el espectador cinematográfico a través de la imagen. Los asistentes a la pastorela, los inquilinos de la vecindad, no podrían ver a un mismo actor representando dos papeles en una misma escena en el mismo momento. De esta manera, el escenario también desaparece.



Recordemos que Bajtín explica que el carnaval ignora las distinciones entre los actores y los espectadores, incluso ignora la escena teatral. En el filme, los espectadores viven el carnaval, viven la representación no como si se tratara de

una representación teatral, sino que intervienen en el regocijo y lo experimentan vivamente. Pero los espectadores del filme también viven la puesta en escena, al verse confrontados por un acto que es imposible en cualquier representación (un actor interpretando a dos personajes al mismo tiempo sin salir de la escena), lo que también nos lleva a participar, como espectadores del festejo de la pastorela.

Por otro lado, “El cuento”, como denomina el narrador en el filme, es motivado por una liberación transitoria y por la necesidad que existe en Juan y el Tarrajas de abolir las relaciones jerárquicas. Recordemos que a ambos personajes se les impone la decisión de sacar de circulación el 133, a pesar del esfuerzo que han realizado para repararlo; ambos toman la decisión de ir al depósito y extraer el carro, aprovechando que Braulio, el vigilante, está en la posada de la vecindad; pero ellos toman esta decisión en el espíritu de la fiesta, en un afán por suprimir las reglas.

Un elemento fundamental que debe tomarse en cuenta, es el hecho de que el relato del filme se desarrolla justamente durante la navidad. Las saturnales eran una serie de festejos dedicados al dios Saturno, que corrían del 17 al 23 de diciembre y que, con el paso de los años y con el surgimiento del cristianismo, se ajustaron al nacimiento de Jesús y se transformaron en los festejos navideños. El relato del filme sucede precisamente en estas fechas, en los festejos de la Navidad; en la vecindad se celebra una posada. Este elemento refuerza el objetivo del carnaval creado por Buñuel.

La ilusión viaja en tranvía disuelve las jerarquías sociales a través de formas especiales de comunicación que están más claramente expuestas en la secuencias de la primera salida del tranvía. Recordemos: cuando el 133 está en la calle, salen los asistentes de la fiesta y Juan y el Tarrajas les dan “aventón”.

Los pasajeros abordan y Juan les explica que se trata de un servicio piloto por lo que no les cobrarán el pasaje. Llevan primero a doña Mechitas al rastro, quien va cocinando en el tranvía y les da a todos una “patadita” en una taza. Los músicos empiezan a tocar y el Tarrajas baila con Lupe. Como vemos, el espíritu de la fiesta continúa. Dejan a doña Mechitas en el rastro y se acerca mucha gente corriendo para subirse al tranvía. Los pasajeros cuelgan sus carnes en el pasamanos. Sube don Prudencio, el carnicero y, detrás de él, un hombre de traje y sombrero de copa, de quien todos se ríen por su apariencia. Además, unas mujeres le regalan a Lupita vísceras y sesos en señal de agradecimiento. Más adelante, el tranvía recoge a dos mujeres que llevan cargando al santo Señor de la Columna. Lo destapan y una le dice a la otra que a ver si la imagen del santo les infunde el temor de Dios. Lupe les pregunta a dónde lo



llevan y una de ellas responde que les hizo el milagro “de salvar a esta niña que malparió”, y las otras mujeres les dan dinero. El carnicero, don Prudencio, les dice que ya ha visto antes a esas mujeres y que siempre andan pidiendo dinero con el santito, por lo que las pasajeras, enojadas, lo llaman “panzón hereje”. Llegan a su destino y todos se bajan.

En estas escenas se rompe la barrera social que existe entre los individuos y los libera de las leyes de conducta y de etiqueta. En este fragmento, cada personaje puede convertirse en un símbolo de una determinada orientación ideológica; se conforman como una parodia de dicha orientación.



A partir de lo mencionado, podemos simplemente suponer que Buñuel había leído a Rabelais y que comprendía el lenguaje carnavalesco en muchas de sus formas. Aunque, también pudo acceder a algunos elementos del carnaval, gracias a otros autores mencionados por Bajtín en su estudio, como Erasmo, Shakespeare, Cervantes o Lope de Vega.



Consideramos que *La ilusión viaja en tranvía* es el filme de Buñuel carnavalesco por excelencia, a pesar de que existen estudios que apuntan a *Viridiana* como ejemplo del carnaval bajtiniano, como el Héctor J. Freire¹⁰, quien considera el filme como una forma cómico-grotesca moderna, no tan festiva como las existentes en la Edad Media y el Renacimiento.

Más allá de lo mencionado hasta el momento, debemos reiterar que *La ilusión viaja en tranvía* en su totalidad puede ser considerado como el carnaval, si partimos de la idea de que se mofa, no sólo de los festejos oficiales de las fiestas navideñas y del *Antiguo testamento*, si no del Estado en sí, como lo vemos en la escena en la

que, después de la pastorela, el profesor le dice al vigilante: “La inflación es causa y a la vez efecto de que la moneda que circula sea mayor que todas las mercancías en venta y haya un aumento ininterrumpido de los precios [...] Y como al trabajador le siguen pagando lo mismo mucho tiempo, resulta una disminución efectiva en los salarios”. Para el Profesor, la inflación motiva la miseria del pueblo

¹⁰ Texto completo: Héctor J. Freire (2004). “Al rescate de la fiesta”. En *Revista Topia. Psicoanálisis, sociedad y cultura*. Argentina. [en línea] <http://www.topia.com.ar/articulos/al-rescate-de-la-fiesta>. Consultado el 28 de febrero del 2011.

y permite un mayor enriquecimiento de los industriales y los comerciales. Pero este diálogo, si bien es pronunciado en un sentido serio, también sucede en el espíritu de la fiesta y del festejo.

Bajtín señala (2005b) que los géneros cómico-serios tienen como rasgo principal establecer una nueva actitud hacia la realidad; su punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad es la actualidad más viva y a menudo directamente cotidiana. En el filme vemos esa actualidad viva y cotidiana a través de los personajes que se desenvuelven en ella.

En *Problemas de la poética del Dostoievski* (2005b), Bajtín explica que la palabra polemizada está difundida en el habla cotidiana y en el discurso literario. En el habla cotidiana recibimos ataques indirectos del otro, percibimos la palabra ajena y tenemos una forma de reaccionar ante ella. Pero, en el discurso artístico, la polémica es fundamental debido a que en toda palabra se reflejan ciertas objeciones que son percibidas por un destinatario.

En el caso del cine, comprendemos que la imagen sustituye a esa palabra y lo que se desarrolla en la escena tiende a crear polémica. Los personajes se desarrollan dependiendo del espacio del que provienen, como el rastro o la vecindad, pero dentro del tranvía las fronteras espaciales también se rompen; todos comparten un mismo espacio en un mismo nivel, por lo que subrayamos que no se pierde su contenido ideológico.

La importancia de la novela polifónica radica en la heterogeneidad lingüística que conserva sus características discursivas. Sin embargo, las relaciones dialógicas no se analizan desde una perspectiva lingüística, sino que son objeto de lo que el filósofo denomina la translingüística. Tampoco pueden separarse del dominio de la palabra y de la lengua. Las relaciones dialógicas son posiciones de distintos sujetos que se expresan a través de las palabras; dos

ideas distintas expresadas por un mismo sujeto con una sola visión del mundo, es un caso en el que no encontraríamos dialogismo; pero si estas mismas ideas son expresadas por sujetos diferentes, se reforzaría la importancia del otro en el diálogo.

Es así que Bajtín comprende que las relaciones dialógicas son posibles en cinco principales aspectos. El primero, entre dos enunciados y en una palabra aislada, si en ella se cruzan dialógicamente dos voces. En segundo lugar, son posibles entre estilos lingüísticos y dialectos sociales con ciertas posiciones de sentido. Tercero, con respecto al propio enunciado de uno. Cuarto, posibles entre fenómenos interpretables. Finalmente, entre imágenes de otras artes (como sucede en el cine). En este sentido, los fenómenos artísticos discursivos son de índole translingüística, como es el caso de la parodia, el relato oral y el diálogo. Es así que la estilización presupone el conjunto de procedimientos estilísticos como última instancia de sentido.

Por otro lado, en la parodia encontramos una situación distinta. En ella, el autor acude a la palabra ajena, pero con una orientación que va en sentido opuesto a ella; la segunda entra en hostilidad con el autor y le obliga a servir a propósitos opuestos: *La ilusión viaja en tranvía* es también una parodia. Las voces sociales de este género se componen, en ocasiones, de hostilidad y, asimismo, el discurso en la misma puede ser variado; se puede parodiar socialmente un estilo ajeno, una forma de ver o de pensar, otras formas verbales, en fin. La parodia puede servir a distintos propósitos.

CAPÍTULO VI

Viridiana. Del carnaval al acto ético

*... porque la vida en su totalidad
puede ser analizada como
una especie de acto ético complejo.*
Mijaíl M. Bajtín

En el capítulo anterior se estudió el texto de Mijaíl Bajtín *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, que nos sirvió de soporte teórico para realizar el análisis de *La ilusión viaja en tranvía*. Al final del capítulo, se anotó que otra de las cintas de Buñuel que presenta características carnavalescas es *Viridiana*. Sin embargo, este no es el único aspecto que estudiaremos de esta película debido a que su protagonista vive un conflicto que merece nuestra atención: sus acciones tienen una connotación moral que determinarán el curso de la trama. Por ello, para estudiar el filme en este sentido, hemos decidido consultar otro texto del filósofo ruso: “Hacia una filosofía del acto ético”.

6.1. El acto ético y el acto cognoscitivo

El texto de M. M. Bajtín que nos ocupa ahora, “Hacia una filosofía del acto ético”¹, es uno de los más complicados para su comprensión y análisis, en gran medida

¹ En la mayor parte de las ediciones de los textos de Mijaíl Bajtín, el apellido de autor aparece acentuado: Bajtín. No obstante, en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros ensayos*, es anotado sin acento: Bajtin. Para mantener la homogeneidad en la presente tesis,

por lo fragmentario del mismo y porque es una obra que no se publicó durante la vida del autor. Como lo señala Tatiana Bubnova, en su “Prefacio de la traductora”, el texto presenta una dificultad de traducción, por lo confuso que pueden resultar algunas partes del documento.

“Hacia una filosofía del acto ético” (1997a) es un trabajo que se relaciona con otros de ensayos del filósofo, como el de “Autor y héroe en la actividad estética”, por medio de la idea de que es posible “utilizar los diferentes modelos discursivos como máscara” (XIX). Es decir, un modelo discursivo puede darnos a conocer algo que va más allá de lo que leemos. Asimismo, “Hacia una filosofía...” guarda correspondencia con otras de sus obras como, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, porque “contiene preocupaciones afines expresadas naturalmente de modo distinto: la crisis de la palabra como crisis del acto, la cancelación de la responsabilidad” (Bubnova: XVIII).

En el texto, el autor explica que toda actividad relacionada con las ciencias naturales o la filosofía establece una separación entre una acción (contenido-sentido de un acto) y la realidad histórica de su existencia (vivencia); estas actividades forman parte de un acontecimiento del ser, pero no penetran en el contenido semántico del mismo. Es decir, existen dos “mundos” que se oponen, el de cultura y el de la vida². Para que estos dos elementos (el del sentido y el del ser) se encuentren en el acto estético, deben encontrar un “plano unitario, adquiriendo así la unidad de la responsabilidad bilateral tanto en su contenido

hemos decido escribir el apellido con acento, sin embargo, este texto aparecerá tal como fue publicado en la bibliografía de esta investigación.

² Bajtín comprende que estos mundos, el de la cultura y el de la vida, el único en el creamos y contemplamos es en el de la vida, por lo tanto, el mundo de la cultura es en el que “este acto realmente transcurre y se cumple por única vez”. No existe un plano unitario en el que estos dos mundos se “determinen recíprocamente en su relación con una y única unidad” (1997a: 8). Esta unidad sólo existe en la medida en la que el ser produce y en donde lo teórico y lo estético forman únicamente un aspecto de lo que se produce.

(responsabilidad especializada) como en su ser (responsabilidad moral)” (1997a: 8), de tal manera que ambas conformen un momento estético.

El pensamiento es un acto ético, responsable e individual, que abarca el momento teórico de un juicio; forma parte del acto ético, aunque no en toda su expresión, ya que el sujeto no se encuentra a sí mismo en “un juicio de validez universal” (1997a: 9). El juicio está dado en una conciencia individual de un sujeto que pertenece a un momento histórico determinado. Sin embargo, este “deber ser” no tiene forzosamente una relación con la verdad, sólo obtiene esta característica en el acto de conocimiento y dentro de su propio contexto. Más que hablar de veracidad, puede hablarse de un acto responsable e interior del sujeto, en donde puede existir un reconocimiento de la veracidad. Por lo tanto, según lo apunta el filósofo, los postulados teóricos del “deber ser” adquieren significado sólo en la unidad estética (1997a: 11).

El deber ser es, entonces, resultado de la conciencia individual; “no existen normas morales determinadas válidas por sí mismas” (12), sino que existe el sujeto moral con determinada estructura.

Una actividad responsable penetra en un juicio sólo a través de la razón. En este sentido, un acto “trascendente” sólo existe con relación con la actividad histórica e individual del acto ético de un sujeto: “este sujeto histórico tuvo que plasmarse, en cada ocasión concreta, en cierto hombre real, actual y pensante, para comulgar desde su mundo inmanente del ser concebido como objeto de su conocimiento” (1997a: 13). Según apunta nuestro autor, el acto de cognición parece desarrollarse de manera espontánea, a través de un acto de abstracción que cuenta con una “legislación autónoma”; esto significa que nos encontramos en este acto como seres individuales pero responsables social e históricamente. Por lo tanto, el mundo teórico es una abstracción, en la medida en la que el término es

definido como el pensamiento que prescinde de la realidad exterior o como el pensamiento que no tiene una correspondencia exacta con la realidad o la verdad³.

El acto de cognición hace cumplir la “significación intemporal con el acontecimiento del ser”, pero siempre a partir de una acción responsable que puede tener un carácter emocional y volitivo. Asimismo, dicha acción forma parte de un pensamiento participativo que “transcurre precisamente dentro de la arquitectónica del ser en cuanto acontecer” (1997a: 18). En este sentido, Bajtín hace una referencia a Platón, lo que implica, según apunta Tatiana Bubnova, que el autor busca establecer que lo que del hombre se espera es una lección activa, un “acto ético”, que lo lleve a huir de lo falso y buscar lo verdadero.

El acto cognoscitivo, como acto ético, forma parte de la responsabilidad individual de un sujeto; su contenido semántico existe en el interior de un acto ético. Dicho acto ético es un acontecimiento del ser; “es y se lleva cabo irrevocablemente, a través de mí y a través de los otros [...] se vive, se afirma de un modo emocional y volitivo, y en esta vivencia-afirmación integral, la cognición no representa más que un momento” (1997a: 20). Los elementos teóricos y estéticos se fusionan en las concepciones del mundo de un sujeto. La visión estética no representa un acto ético del contemplador, sino simplemente el reflejo de un acto individual cognoscitivo, que puede contener una orientación moral.

³ La verdad, según expone el filósofo, existe de manera “absoluta y eterna”, y se encuentra reflejada en el acto de cognición. Por lo tanto, los postulados teóricos existen y son verdaderos, tengamos conocimiento de ellos o no; el ejemplo que nos pone el autor es que las leyes de Newton son válidas, hubiesen o no sido descubiertas por el científico.

6.1.1. La empatía y el objeto estético

Existe empatía con el objeto que contemplamos, esto forma parte de la contemplación estética. El paso siguiente para conocer el objeto es la objetivación, es decir, tratar de encontrar la empatía fuera de uno mismo. Bajtín subraya que no sigue cronológicamente la objetivación a la empatía, aunque estos elementos son inseparables cuando el sujeto se aproxima al objeto estético.

La empatía es un acto abstracto e individual, que presupone la coincidencia con el otro y el “reconocimiento de mi propia singularidad”. La objetivación implica “inevitablemente la pérdida de la singularidad del ser” (1997a: 23), una concepción del “ser posible” real.

Por otro lado, la empatía “pura” es imposible porque implica perderse en el otro y dejar de ser un sujeto singular. Al respecto, el filósofo apunta que cuando el sujeto deja de ser por sí mismo para ser en el otro a través de la obra, pierde su existencia (1997a: 24), y en ello no existe un acto ético responsable; significaría encontrarse a sí mismo en el objeto de contemplación estética y rechazar la actividad propia del ser estético. Para Bajtín, “la visión estética es una visión justificada si no trasgrede sus fronteras” (25). Sólo a partir del acto ético responsable e interior del sujeto es posible encontrar una unidad con el producto estético, “comprender un objeto quiere decir comprender mi ser respecto a él” (26). El ser estético vive donde viven los otros. El filósofo recurre como ejemplo, al papel que desarrolla el actor, quien, en un acto ético responsable, se convierte en el personaje; su razón estética responsable es como participante de la obra, y en ello existe su acto ético.

Sólo desde el interior del “acto ético real, único, global y unitario en su responsabilidad, es posible enfocar el ser único y singular en su realidad concreta; sólo hacia este enfoque puede orientarse la primera filosofía” (1997a: 36). El acto ético se orienta hacia el ser individual, tanto con relación al contenido semántico como en lo perteneciente a lo singular. En lo interior, el acto ético también se relaciona con un contexto concreto, “y con él relaciona también *su sentido* así como *su hecho*” (36). El acto ético es resultado, por un lado, de la significación semántica, “de la significación fáctica en toda su historicidad e individualidad concreta”; por otro lado, es resultado de un contexto unitario, en el cual sólo es posible encontrar el significado teórico, en el que el momento histórico, el emocional y el volitivo se conjugan en una solución global, y donde el punto de vista abstracto no se empobrece. El acto ético cuenta con un principio común que engloba estos elementos en su responsabilidad.

Por otro lado, el objeto estético se vive en el pensamiento, pero se convierte en un acontecer “del ser y del deber ser, del ser y del valor”. De esta manera, las categorías abstractas adquieren una unidad concreta en un acontecimiento singular. La palabra y la entonación, le otorgan al objeto la característica de acontecer viviente, debido a que el sujeto establece una relación “interesada y activa” con el objeto y designa su presencia.

El contenido es abstracto respecto a su valor real, pero significativo en sí mismo y en su existencia histórica; es pensado afectiva y activamente en un tono emocional y volitivo, ya que este tono abarca el contenido semántico del pensamiento y lo relaciona con el acontecimiento singular del ser.

Los valores culturales son válidos y permiten que la conciencia se adecúe a ellos y los afirme para sí, lo que es una característica de la cognición: “la conciencia viviente se hace conciencia cultural, mientras la conciencia cultural se

plasma en la conciencia viva” (1997a: 42). Partiendo de esta idea, el tono emocional y volitivo adquiere unidad sólo en la cultura; se relaciona con el acontecimiento singular del ser que nos abarca; se adquiere no en el contexto de la cultura, “sino que la cultura en su totalidad se integra en el contexto global y singular de la vida” (43). Es decir, el valor universal del objeto estético es significativo afectivamente sólo en un contexto individual.

Partiendo de lo anterior, es necesario subrayar la idea de que la verdad es lo que en ella se encuentre, que sea repetible y permanente, y no aquello que el racionalismo ha considerado como la verdad universal. Se trata de encontrar una unidad permanente en la responsabilidad, “un auténtico hecho de reconocimiento”, único, irrepetible, emocional, volitivo y, por supuesto, individual, como si se tratara de una ley permanente del acto ético.

El ser individual en el acto ético, el “yo también soy”, en plenitud emocional y volitiva, es único e irrepetible para el otro. Lo que un sujeto realiza de manera individual, no puede ser realizado por otro sujeto. Bajtín nos dice que la singularidad del ser es obligatoria y forma parte del deber ser “más singular y concreto del acto ético”. El sujeto se sitúa en el ser pasivamente y participa de él activamente. Por lo tanto, el deber ser es posible también en el reconocimiento del hecho existencial de una responsabilidad singular e interior. En este sentido, el contenido y el sentido se convierten en realidades sólo en el reconocimiento de una realidad interior.

Existe un contexto de valores que son importantes para toda la humanidad histórica, con los cuales el sujeto establece una relación emocional y volitiva, al grado de afirmar que éstos son realmente valiosos para él. No obstante, el sujeto no debe perder su individualidad: “No existe el hombre en general, existo yo, existe otro concreto y determinado (la humanidad social), el pasado y el futuro de

las personas reales (de la humanidad histórica real)” (1997a: 54). No todos los seres humanos somos iguales, aunque compartimos un mundo de cognición que nos determina de manera general. No existen valores que sean idénticos, ya que estos están condicionados por un contenido abstracto que parte de cada sujeto en particular. El acto afectivo, el acto-pensamiento y el acto-sentimiento forman parte de un contenido concreto e individual y son partícipes reales de una totalidad infinita.

Bajtín (1997a) explica que representar algo convierte la responsabilidad personal en especializada, “un reconocimiento o afirmación a la totalidad a la que he de representar es mi acto personalmente responsable” (59). El sujeto permanece sólo como un responsable especializado “en un contexto dado y singular (sea éste lo que fuere), el momento de la realidad en él aparece justamente como una orientación en el ser real y singular en su totalidad” (60).

La visión estética y los aspectos relacionados con el mundo del arte son cercanos al acto ético. El centro de esta visión estética es el hombre, “todo cobra un significado, un sentido y valor, en tanto que humano”. Todo el sentido se construye en torno al ser humano como centro, por lo que los objetos son representados tanto con valores positivos y negativos. Un personaje puede ser bueno o malo, “pero mi atención interesada está fijada en él, y es en torno a él en cuanto malo, siendo sin embargo el único centro axiológico” (1997a: 68). Los personajes de un relato funcionan en el sentido del bien y el mal y se construyen a partir de esta dinámica, en uno, en otro o en ambos sentidos.

6.1.3. El autor en la configuración de la obra: del acto ético al acto estético

Por otro lado, un ensayo más que nos interesa observar es “Autor y héroe en la actividad estética” (1997b). En él, Bajtín señala que el “tiempo-espacio” artístico es irreversible y de carácter arquitectónico, que adquiere una tonalidad emocional y volitiva que se mantiene una “extratemporaneidad”, que se extiende al infinito de manera total o parcial. Se trata del tiempo de su transmisión, de una representación espacial externa cargada de valores. No se trata de “una duración matemáticamente determinada de una vida humana”, de la eternidad que adquirirá el sentido valorativo con relación a la vida de un sujeto determinado. Esta idea puede ser ejemplificada por medio de los filmes de Luis Buñuel porque su tiempo-espacio artístico adquiere una tonalidad emocional que se mantiene fuera de su contexto, de manera “extratemporanea”.

El autor y el lector son sujetos estéticos, “en cuanto creadores de la forma”, que mantienen una relación de “extraposición temporal, espacial y semántica” con respecto a la visión artística. Entre ambos sujetos existe una empatía estética que surge a partir de la obra. Los diversos contextos en lo que la obra puede ser observada, se convierten en un solo contexto estético y formal. Personaje y obra tienen una relación de correspondencia con el autor y el lector.

Los momentos que pertenecen a la totalidad de la obra, ya sean implícitos o explícitos, se convierten en valores que se encarnan en el héroe, en el ser humano en sí, ya que se relacionan con el acontecer humano.

Se trata, al hablar de la obra, del autor y del lector, de mundos culturales distintos, que se unen a través de una relación de empatía. Pero, ¿cómo aparecen enmarcados en *Viridiana* los temas del amor y la muerte? Esto le da el carácter de totalidad al acontecer de la obra.

Es fundamental tener en cuenta que el personaje y la obra tienen un futuro semántico, independientemente de lo que el autor haya plasmado de sus vivencias en la obra. Sin lugar a dudas, el autor se relaciona con los acontecimientos expresados en la obra, con sus personajes, pero tiene una reacción estética frente al objeto que está creando.

En “Autor y héroe en la actividad estética” se explica que, en la literatura, principalmente en la lírica y la epopeya, la reacción de autor condiciona la selección de las palabras, la entonación emocional, cognoscitiva, ética y temática del personaje, que es valorado por el autor desde el punto de vista artístico y ético-cognoscitivo, “lo cual redundando en una forma de conclusión puramente estética” (1997b: 99). La reacción emocional y volitiva del autor con respecto a la obra se expresa en la propia elección del tema y del argumento, en la selección de las palabras y en la estructuración de las imágenes. En el drama, por ejemplo, “las imágenes expresan no sólo la reacción del héroe, sino la reacción abarcadora del autor, su orientación con respecto al todo y a las partes” (1997b: 100). Esto nos lleva a pensar en cómo selecciona el artista, en este caso Buñuel, las imágenes para su expresión y qué objetivo tienen éstas en el relato. Los objetos estéticos (personajes) que rodean a Viridiana, reflejan la reacción de la protagonista y del autor hacia el todo (la obra) y sus partes. Bajtín expresa que la totalidad del héroe puede tener un carácter puramente ético, pensemos en santidad, amor, razón de ser persona, etcétera. En este sentido, el autor tiene una posición puramente existencial (1997b: 101).

Comprendemos al héroe de una obra de arte terminada, finalizada, a partir de que establecemos una referencia inmediata al hombre en general. Los héroes son objetos concretos de una visión estética, siempre observados desde el punto de vista humano, que es el del autor, a través de una mirada estética.

Bajtín (1997b) explica que es posible encontrar obras artísticas que carecen de héroe, como sucede con la música o con la pintura, en el último caso, pensemos en una naturaleza muerta o en un paisaje. No obstante, señala que cada percepción estética del objeto está determinada por la imagen del hombre en los sentidos que hemos mencionado. No existe obra artística sin visión estética del creador hacia el mundo. De cualquier forma, considera que el análisis de la obra debe partir del héroe y no del tema, porque, en caso contrario, podemos perder el principio de plasmación del tema del hombre en cuanto a héroe potencial, podemos perder el centro de la visión artística y “suplantar su arquitectónica concreta con un planteamiento prosaico” (104). Buñuel realiza sus filmes pensando en sus héroes, *Viridiana* es uno de los casos más claros.

6.1. El carnaval en *Viridiana*: el objeto estético a través del acto ético

Tenemos que señalar, como lo hicimos en capítulos anteriores, que nuestra interpretación y análisis del filme surge de una hipótesis. Se ha establecido que la imagen significa, que su contenido no es cerrado ni finito y que tiene un sentido ideológico que está determinado por nuestra perspectiva como espectadores pertenecientes a una esfera social. En el caso de *Viridiana*, consideramos que lo que autor quiso poner a discusión fueron los actos morales y éticos que realizan los personajes, principalmente Viridiana.

Iniciaremos por anotar el argumento de la película. Viridiana es una novicia que vive en un convento y a quien la madre superiora le pide que vaya a visitar a su tío Jaime. Al llegar a la casa, la joven es recibida por don Jaime; pasa algunos

días en su casa y el tío le pide que se quede y que no regrese al convento. Ante la negativa de Viridiana, don Jaime le dice que quiere pedirle un favor; la noche previa antes de irse, la joven se viste con el vestido y el ajuar de novia de su difunta tía y accede a cenar con don Jaime, en un afán de cumplir con el favor que él le solicitó. El tío, al verla, le pide que no se vaya; la sirvienta Ramona le explica que don Jaime quiere casarse con ella, pero es muy bueno para pedírselo. Viridiana se niega y, al ver su reacción, don Jaime la droga con la ayuda de Ramona y ambos la llevan inconsciente a su habitación. Ahí, a solas con la joven, el tío la acuesta en la cama, le desabotona el vestido, la besa y sale rápidamente de la habitación; Rita, la hija de Ramona, observa desde la ventana y le dice a su madre que don Jaime besaba a la señorita.

Al día siguiente, el tío le dice a Viridiana que abusó de ella mientras estaba inconsciente; al enterarse, ella llora y pide irse lo antes posible; don Jaime le explica que le mintió y se disculpa por sus acciones, pero la joven sale de la casa. Don Jaime se ahorca en el jardín, con la cuerda de saltar que él le había regalado a Rita, la hija de la sirvienta, por lo que la policía busca a Viridiana y la escolta a la casa, donde ella ve al tío colgado.

La joven decide no regresar al convento. La madre superiora le hace una visita para saber cómo está y le pide que vuelva; Viridiana se niega, diciéndole que ella sola seguirá el camino que Dios le trace; la monja le dice que en sus palabras hay soberbia y se despide.

Más adelante, Jorge, el hijo que don Jaime no reconoció en vida, mira la casa que el padre les dejó a él y a Viridiana como herencia. La joven entra al jardín con un grupo de mendigos, a quienes había recogido en la iglesia⁴; Jorge se

⁴ En el evangelio según San Mateo, capítulos del 1-28, Jesús le dice a sus apóstoles: "Cuidado con hacer vuestras buenas obras a la vista de los hombres con el fin de que os vean. De otra manera no recibiréis el premio de vuestro Padre. Cuando des limosna, no lo anuncies con la

encuentra con ella en el jardín y se presentan. Después, ella les dice a los mendigos cómo se acomodarán para vivir.

Pasan los días en la hacienda y Jorge hace una serie de arreglos, mientras Viridiana sigue con su labor caritativa. Un día, ambos tienen que dejar la casa para ir al notario, junto con Ramona que debe llevar a su hija Rita al dentista, por lo que los mendigos se quedarán solos en la hacienda.

Aprovechando la ausencia de los patrones, los mendigos se meten a la casa principal. Por la noche, realizan una fiesta en el comedor, beben vino, cantan y bailan el *Aleluya*. El ciego, enfurecido, empieza a dar de bastonazos en la mesa y rompe las copas y otros objetos que están sobre la misma. Rosario le dice a las otras mujeres que se vayan al pueblo antes de que los vean ahí, pero al salir, se dan cuenta de que los patrones han llegado y corren. Jorge y Viridiana entran a la casa y son atacados por dos de los mendigos, uno de ellos golpea a Jorge y el otro lanza a Viridiana a la cama para abusar de ella. Mientras tanto, Ramona sube al auto para buscar a la policía. Jorge está amarrado y Viridiana se ha desmayado, por lo que Jorge le dice al leproso que mate al otro y le dará dinero, éste lo hace y llega la policía.

Al día siguiente, Viridiana toma un té y Jorge le pregunta que si ya se siente mejor; ella no le responde y sólo lo mira. Por la noche, ella se arregla en su habitación, se suelta el cabello, se desabrocha algunos botones y busca a Jorge

trompeta, como hacen los tramposos en las sinagogas o en las calles [...] Os aseguro que ya con eso quedan premiados" (994). Viridiana desea ganar el reino de Dios incurriendo en el pecado de la vanidad. Las recomendaciones de Jesús sobre no hacer alarde de las obras de caridad, están acompañadas por la advertencia de que no será posible recibir el favor del Padre. Buñuel tal vez se inspiró en este evangelio para conformar al personaje, ya que Viridiana no sigue ninguno de los consejos del Señor; es decir, no hace su oración con honestidad y en privado, sino en el jardín de la hacienda, rodeada por los mendigos, a plena luz del día y a la vista de todos los que viven ahí. En su afán por hacer penitencia, sintiéndose responsable de la muerte del tío, realiza un acto de caridad; sin embargo, el evangelio reza: "Pero cuando tú des limosna, que no sepa tu mano izquierda lo que hace la derecha, para que tu limosna se haga en secreto; y tu Padre, quien mira lo secreto, te recompensará" (994).

en su cuarto; él está con Ramona, abre la puerta y le pregunta a la joven que si tiene algo que decirle; Viridiana guarda silencio y entra en la habitación, sorprendida por ver ahí a Ramona. Jorge la sienta y le dice que sabía que su prima Viridiana jugaría con él al Tute.

Estudiaremos la escena de la cena de los mendigos, cuando éstos aprovechan la ausencia de los patrones para entrar a la casa y celebrar una fiesta en el comedor. Recordemos lo que sucede en el filme: los mendigos ponen manteles largos, beben y comen haciendo uso de la cristalería de la casa; incluso crean un ambiente de festejo, tocando la guitarra, bailando y haciendo sonar en la tornamesa el *Aleluya* de Händel; además, se ponen la ropa de los patrones (el ajuar de novia de la tía de Viridiana), haciendo burla de la vestimenta.

En esta secuencia encontramos muchos de los elementos del carnaval. Es decir, los personajes se mofan de las normas y de las jerarquías, así como de las deidades eclesiásticas. Cuando están todos reunidos en la mesa, Enedina les toma un retrato con una “máquina” que le regalaron sus padres, así que los mendigos se colocan en la mesa tal y como se encuentran los personajes en *La última cena* de Leonardo Da Vinci, y al centro se encuentra el ciego. Justo cuando Enedina les dice, “¡Todos quietos!” se escucha cantar al gallo, mientras la cámara hace un *zoom in* a la cara del ciego, que tiene una copa de vino frente a él. Enedina se levanta el vestido y toma el retrato⁵.

⁵ Luis Buñuel declaró (De la Colina, Pérez; 1996) que en la España de su tiempo, era una broma común tomar un retrato cuando una mujer se levantaba la falda.

Los mendigos olvidan su posición de clase y entran a la casa a disfrutar de sus comodidades. Pero no sólo eso, se mofan de los dueños de la hacienda al ponerse el ajuar de novia de la tía y al bailar el *Aleluya*; en esta situación no puede existir un sentido serio. Además, esto es subrayado por las tomas que elige el director para enunciar la situación, en las que una serie de *close ups* a las partes de cuerpo de los mendigos, como la cara y los pies, acentúan lo grotesco, como lo vemos los fotogramas.

Tengamos presente que el carnaval se celebraba en las fechas relacionadas con los festejos religiosos, como la navidad o las pascuas. Esto no sucede en la película, los asistentes no se reúnen en



torno a un festejo religioso, pero sí en torno a un personaje que los ha congregado con el afán de hacer bien en el nombre de Dios y como lo haría Jesús (Viridiana no toma el camino que Dios le traza, sino que toma la obra de Dios en sus manos). En el caso del realismo grotesco, como se mencionó en el capítulo anterior, se tiende a degradar, a corporizar y a vulgarizar. La risa popular, emanada de las formas del realismo grotesco, está ligada a lo corporal y es una risa que degrada y materializa, que es justo lo que hacen los mendigos en la película.



Después de que Enedina toma el retrato, algunos de los personajes bailan el *Aleluya*; de hecho, la pieza es el *soundtrack* de la cinta. Este elemento recuerda la irreverencia hacia lo religioso que existe entre los participantes del festejo. El *Aleluya* es el canto de alegría que entonan los católicos y que demuestra el júbilo a Dios; generalmente es interpretado durante la pascua. En la escena, aunque los mendigos bailan la pieza con júbilo y con alegría, no lo hacen en un festejo religioso; el leproso viste el velo y el corsé de novia en tono de mofa; entre los personajes que toman parte en la danza está Refugio, una mujer embarazada, quien lleva las medias a los tobillos, como lo muestra un

close up a sus pies, y que nos recuerda a la hija de Ramona, Rita, que salta la cuerda mientras la mira don Jaime.

Tal vez este elemento forma parte del relato, en un afán por hacerle saber al espectador que uno de los signos que define la inocencia de la niña, Rita; las calcetas al tobillo, pero no determina las características del personaje. Refugio es una mujer embarazada que bebe, baila y golpea a las hijas pequeñas de Enedina; no es un personaje inocente, por el contrario, es cruel, quizás resultado de su ignorancia.



Existe otro elemento de la escena que no debemos olvidar; cuando Enedina toma el retrato a los mendigos, como mencionamos, se escucha cantar el gallo. En el evangelio de Juan (2002: 1096-1097), capítulos 10, versículos 15-27, se explica cómo Simón Pedro negó a Jesús tres veces antes del canto del gallo.

En *Viridiana*, este elemento sonoro, aunado a la composición de la secuencia, subrayan la burla y la risa de los participantes, entre los que se incluye al espectador de la película. Al respecto, podemos aventurar la hipótesis de que se trata de la negación misma de Jesús y de la mofa del relato bíblico, ya que el ciego está colocado al centro de la mesa, tomando el lugar de Jesús en la última cena.

Al terminar la secuencia, cuando los patrones regresan a la casa y los mendigos huyen por haber desobedecido las órdenes de Viridiana, el ciego sale de la estancia y vemos el velo de novia (de la tía de Viridiana) en un *close up*, pisoteado por el ciego, que refuerza la idea de que la fiesta del carnaval es una forma de rebasar las barreras sociales. La toma inicia con el velo entre los pies del ciego y se abre en un *zoom back* y un *dolly back*, mientras el ciego agradece a las almas caritativas que le dieron asilo a un pobre ciego indefenso.



Los mendigos posan para el retrato que les toma Enedina

Asimismo, al entrar Jorge en la casa, la fiesta se termina, a partir de la toma en la que él quita el disco del *Aleluya* de la tornamesa. En ese momento, uno de los mendigos lo amenaza con un cuchillo y el leproso lo golpea en la cabeza con una botella; Viridiana ingresa en la habitación y uno de ellos trata de violarla. Mientras ella pide ayuda, el leproso le dice, “No le va pasar nada señorita, si todos somos gente de bien”, en un tono de burla, que recuerda las palabras que Viridiana les había pronunciado a ellos cuando los invitó a su casa.

Lo anterior, también refuerza la idea de que en *Viridiana*, el espectador también entra en contacto con la risa satírica de la era moderna, que emplea un humor negativo, que se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, “lo que

destruye la integridad del aspecto cómico del mundo” (Bajtín; 2003: 17). La cena de los mendigos, por ejemplo, deja de ser un festejo y se convierte en un hecho grotesco, respaldado por una serie de imágenes grotescas. El viejo que está encargado de poner el orden, es el primero en embriagarse y perder el control de la situación. Además, lo grotesco se ve reflejado cuando Refugio, embarazada, toma una pequeña niña que llora por debajo de los brazos y la sacude gritándole que se calle, por lo que la madre, Enedina, se acerca y pelea a golpes con Refugio; todo esto se da en el espíritu de la fiesta.

Por otro lado, en la película también se ejemplifican los elementos que Bajtín enumera con relación al realismo grotesco. Recapitulemos brevemente en esta idea, principalmente, en la significación que tiene el concepto “degradar” en el texto bajtiniano, que lo define con una significación ambivalente en la que se “cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento, es afirmación y negación” (2003). La protagonista del relato, Viridiana, es degradada cuando despierta en su habitación en casa de don Jaime y éste le dice que la drogó y abusó de ella, en un afán de obligarla a quedarse en la casa a su lado y ser su esposa. Viridiana no sólo es degradada, sino que ella se siente humillada cuando el tío le confiesa que en realidad todo lo que le dijo fue una mentira, que no le ha faltado y que lo dijo en un afán por convencerla de no regresar al convento. Después de esto, el tío se suicida y en su testamento deja parte de la propiedad a Viridiana y a su hijo Jorge. Este último acto de don Jaime, la obliga a permanecer en la casa y a no regresar al convento.

Además, cuando el mendigo intenta violarla, Viridiana trata de defenderse jalando la cuerda que el hombre lleva anudada a la cintura, como lo vemos en el *close up*, y que se trata de la misma cuerda con la que el tío se ahorcó; tal vez,

este símbolo representa la degradación y humillación que recibió Viridiana de don Jaime y que la sigue vinculando a él.



La muerte de don Jaime le permite que Viridiana acceder al elemento regenerador, representado en la secuencia final; la joven, suelta su cabello y acude al cuarto de su primo, desprendiéndose de sus miedos y complejos. Recordemos que Bajtín señala que el principio regenerador de la degradación en la literatura está presente en las imágenes de los molinos de viento que aparecen como gigantes en Don Quijote, así como en los albergues que parecen castillos o en las prostitutas que son damas de la nobleza. En el caso de *Viridiana*, consideramos el principio regenerador estriba en que la protagonista

cambia su visión del mundo y pierde la distancia física que había establecido entre ella y los hombres, en este caso, su primo, lo que también es reforzado en la sonrisa que esboza Viridiana cuando él le pregunta que si ya se le pasó el susto. Asimismo, Bajtín señala que la imagen grotesca caracteriza un fenómeno que se encuentra en un proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y el nacimiento, del crecimiento y la evolución. Viridiana experimenta un nuevo comienzo y el fin de la metamorfosis.



Hay una idea fundamental en “Hacia una filosofía del acto ético” (1997a) que nos ayuda a comprender mejor el filme: en la arquitectónica de nuestra visión hacia el objeto estético existe un centro valorativo del mundo. Explica: “Si yo contemplo el cuadro de la perdición y de una vergüenza pública, totalmente justificada de un hombre amado por mí [...] el cuadro será totalmente diferente a aquel que presenciaria en el caso en que el condenado fuese para mí valorativamente indiferente” (68). ¿Qué fue lo que contempló el público que asistió a la proyección de *Viridiana*? En la película vemos reflejado este cuadro de perdición y de



y de vergüenza pública en una serie de personajes que parecieran ser indiferentes a los otros y a sí mismos, y que parecen no crear empatía en el espectador.

Pareciera que en el grupo de los mendigos están reflejados los peores defectos de la humanidad. Se trata de seres egoístas, ladrones y mentirosos, que ni siquiera son capaces de solidarizarse los unos con los otros. La visión del autor ante la configuración de estos personajes es realista; sus detalles dentro de la obra permiten al espectador acceder a su “arquitectónica” y calificarlos en función de sus acciones.

Los espectadores que vieron el filme durante su estreno encontraron en él otros rasgos valorativos distintos a los de que observó Buñuel (la película fue prohibida en España) lo que demuestra que existen diversos centros concretos (individuales) de la visión hacia el objeto estético. Recordemos que un mismo

objeto estético (en su contenido semántico), al ser contemplado por diversas personas, tiene lugares distintos y se presenta de manera diferente (Bajtín; 1997a). Al acercarnos a un acontecimiento estético, la posición espacial es “uno de los momentos de la postura emocional y volitiva del participante de tal acontecer” (1997a: 69).

Un juicio de valor acerca de una cosa o persona puede tener diversas entonaciones que remiten a la realidad. La visión estética de un sujeto conoce las diferencias que existen en el mundo que se contempla, a través de una serie de “principios de selección”, que se subordinan al ser humano como centro valorativo supremo.⁶ Hay que reparar en este “momento estético del acontecer universal de lo humano”, al que se aproxima el sujeto estético a través de los personajes de *Viridiana*; la cinta forma parte de un momento “valorativamente establecido”. En los filmes de Buñuel (y en el cine en general) ¿qué representan los momentos del acontecer (contexto) universal? Es decir, ¿podemos entender de manera universal las oposiciones riqueza/pobreza, luz/oscuridad, día/noche? En la película estas oposiciones están presentes, pero el significado semántico puede variar según cada sujeto ya que, como mencionamos, las significaciones pueden ser infinitas.

Buñuel actuó responsablemente al configurar el objeto estético, en su contenido y en su forma. Recordemos que Bajtín anota que la autonomía de la verdad participa responsablemente del acontecer del ser y se encuentra reflejada en el acto responsable de cognición. Buñuel realiza este acto responsable.

⁶ En el estudio de filósofo al poema de Pushkin se nos explica que los dos contextos de los participantes se encuentran atravesados por la unidad del contexto valorativo de la humanidad mortal, a través del interior del contexto de los protagonistas: “un cielo eternamente azul, ante el contexto de la vida de cada ser mortal” (1997a: 75).

Partiendo de lo mencionado en los apartados anteriores, consideramos pertinente observar los elementos concretos de la arquitectónica que existen en la cinta, en lo que representan, lo que valoran, lo que abarcan y en qué acontecer concurren. En *Viridiana* existe un tono emocional y volitivo que gira en torno de la protagonista. Las acciones que ella realiza, representan, desde su perspectiva, un acto ético. Para ella, su verdad es “absoluta y eterna” y no está dispuesta a discutirla con algún otro personaje, ni siquiera con la madre superiora que la acusa de soberbia. Su razón y su juicio le dicen que está realizando un acto de piedad y de bondad con los mendigos que ha recogido en su casa y que este acto tendrá un resultado afortunado.

Buñuel conforma a los personajes de *Viridiana* como sujetos históricos, reales y concretos; se trata de seres que se convierten en un objeto estético, a partir de lo que fue sólo un momento de la vivencia del autor, pero que se erigen como seres independientes. Viridiana tiene preocupaciones, más que éticas, morales, ya que no encuentra impedimento en tomar la labor de Dios en sus manos, en un acto de soberbia. Como mencionamos, el acto ético se lleva a cabo a través de un sujeto y a través de los otros que están a su alrededor. Viridiana actúa en este sentido, los otros, los mendigos, son los que le permitirán concretar su labor piadosa y su acto ético. Sin embargo, en este afán, la protagonista pasa sobre los otros personajes que tienen lugar en la acción, como la madre superiora, su primo Jorge o los otros empleados de la casa, que no comprenden su labor misericordiosa y no están de acuerdo con ella. Viridiana enfrenta a la madre superiora con una falsa humildad y parece importar poco que los empleados pierdan su trabajo ante la presencia de los mendigos.

Los mendigos refuerzan la visión del mundo de Viridiana; ellos le dicen constantemente que es muy buena y muy bonita, incluso la comparan con la

virgen María. Sin embargo, estos personajes no cuentan con valores morales o éticos, como se mencionó en la primera parte de este capítulo. Por el contrario, se convierten sujetos que resultan grotescos al espectador, no sólo debido a su naturaleza física, sino también resultado del énfasis que se pone en sus acciones y sus características.

Tengamos en cuenta que Bajtín señala que existe una empatía con el objeto que contemplamos, pero la misma es un acto abstracto e individual. En este sentido, la empatía “pura” significaría la coincidencia con el otro y el “reconocimiento de mi propia singularidad” (1997a: 23). Este tipo de empatía es imposible, porque implica perderse en el otro, dejar de ser un sujeto singular y en ello no existe un acto ético responsable.

No olvidemos que, como expone Bajtín, existe un contexto de valores que son importantes para toda la humanidad histórica, con los que el sujeto establece una relación emocional y volitiva, al grado de afirmar que éstos son realmente valiosos para él. Algunos valores son los representados en *Viridiana*, como la piedad, la misericordia, la bondad, la castidad y la caridad; hablamos de valores cristianos fundamentales que conforman el relato y que se encarnan en la protagonista.

En contraparte, en el filme se exponen otros valores que parecen tener un sentido negativo, como la libertad y el progreso, representada por Jorge, el primo de Viridiana, quien se muestra como un hombre con ideas abiertas, al que le parece difícil concebir la manera de vivir en el campo por lo cerrado de su gente; Jorge busca impulsar una serie de reformas para hacer producir la hacienda. Esto le permite al espectador reparar en la idea de que no existe el hombre en general, sino sujetos concretos y determinados (1997a: 54). Los valores que delimitan la personalidad del primo no son compartidos por Viridiana, lo que confirma la idea

de que no todos los seres humanos somos iguales, aunque vivamos en un mismo contexto histórico.

Buñuel es un artista que busca establecer un contacto con el receptor, que tiene algo que decir y lo hace por medio de un objeto estético: el filme. Sus obras pueden comprenderse en distintos contextos y establecer un diálogo con sus receptores, como sucede con *Los olvidados*. El sentido de sus filmes crece, lo que nos refuerza la idea bajtiniana de que existe una manera productiva de entender el arte. Los filmes de Buñuel son un enunciado que da respuesta a otro anterior; el director responde a una esfera social a través de sus cintas.

Representar un hecho social o un sujeto o una idea, a través de un objeto estético, se convierte en un acto responsable por parte del autor. Buñuel fue un director que siempre se pronunció ante del sistema a través de sus filmes, lo hizo con *Los olvidados* o *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932), en las que denuncia las fuertes diferencias de clase que existían en México y España. En *Viridiana* se evidencia la naturaleza humana, a través de todos los personajes que tienen lugar en el relato. El acto estético es un proceder el acto ético que transcurre en un mundo singular, unitario y concreto, que es la obra artística.

CONCLUSIONES

Las teorías de Mijaíl M. Bajtín se desprenden directamente del estudio de la obra literaria. En la presente investigación, buscamos crear un puente entre sus trabajos y el discurso cinematográfico. La tarea no fue sencilla, por el contrario, implicó explicar y estudiar varios aspectos que podrían no parecer sustanciales para el lector de la tesis, como la biografía de Luis Buñuel o el panorama del contexto histórico pero, sin ellos, este trabajo adolecería de huecos teóricos y contextuales.

Esta investigación se dividió en seis capítulos. El primero de ellos lo titulamos, “Los estudios del lenguaje y la semiótica cinematográfica”, y fue desarrollado en un afán por mostrar al lector, de manera general, el contenido de este tipo de investigaciones. En él, decidimos iniciar con las teorías que se desprenden del estudio del cine mudo, pero sin recurrir a los teóricos que son mencionados de manera recurrente en los trabajos sobre el séptimo arte, como Hugo Münsterberg. Por ello, acudimos al punto de vista de los formalistas rusos, ya que éstos son, generalmente, olvidados por los textos que hacen un recuento de las teorías cinematográficas. Además, acercarnos a los formalistas, permitió establecer el contexto en el que Mijaíl Bajtín desarrolló sus teorías.

Por lo tanto, se hizo necesario anotar lo dicho con relación al lenguaje cinematográfico y a la semiótica del cine, en un afán por demostrar, como quedó asentado en el cuerpo de la tesis, que estas teorías y teóricos, olvidaron el punto de vista de Bajtín con relación al estudio del lenguaje y de las artes en general, al realizar sus aproximaciones al cine. Si bien en este capítulo anotamos que Robert Stam es uno de los teóricos contemporáneos que se han preocupado por retomar

el pensamiento bajtiniano para el análisis del filme, consideramos que el objetivo de investigación de una tesis doctoral consiste en renovar y ampliar las teorías existentes, por lo que no nos detuvimos ni nos concentramos en las propuestas de Stam, sino que simplemente mencionamos su aportación al tema.

El primer capítulo permitió subrayar la importancia de las teorías bajtinianas, no sólo en el estudio de la obra literaria, sino en el análisis de las formas de comunicación. En el Capítulo II, titulado “Cine, lenguaje e ideología”, establecimos que el pensamiento de Bajtín es fundamental para aproximarnos al estudio del cine, a partir de su idea de conceptos como el texto y la obra de arte. Esto contribuyó a ampliar la perspectiva sobre el estudio de la obra de arte, partiendo de la premisa de que el objeto estético no es cerrado ni finito, por el contrario, que la ideología de cada sujeto y de su grupo social, determinarán lo que la obra expresa.

Lo anterior significó que estábamos obligados a explicar qué es lo que se entiende por ideología. Para ello, recurrimos al punto de vista de Terry Eagleton y al de Louis Althusser, en un afán por subrayar que el hecho de que la obra posea un contenido fuertemente ideológico, no significa que éste sea cerrado; al contrario, el objeto estético, al entrar en contacto con el receptor y su ideología, da lugar a nuevas formas de diálogo.

Sin embargo, en este capítulo era necesario resolver un problema fundamental: ¿cómo realizar el estudio de una película por medio de los postulados de la teoría bajtiniana? Es decir, si Bajtín desarrolló su pensamiento a partir de la literatura, ¿cómo analizar los filmes de Buñuel? Para responder estas preguntas, fue necesario exponer el punto de vista de dos teóricos del cine sobre el análisis del filme en general: Raymond Bellour y Robert Stam. Escogimos a estos dos autores porque su punto de vista sobre el estudio de una película es

opuesto, en el sentido que Bellour privilegia la presencia de la imagen (fotogramas) en su análisis, mientras que Stam considera que es posible estudiar la cinta recurriendo a la palabra. A partir del planteamiento de estos dos autores, consideramos que se puede analizar el filme a partir del punto medio, en el que se pueda recurrir tanto a los fotogramas como a la palabra, para explicar aquello que nos parece importante. De esta manera realizamos parte de nuestra investigación.

Nuestra inquietud en todo momento fue la siguiente: ¿cómo desarrollar un método para el análisis de las películas, si cada una de ellas presenta particularidades distintas? La respuesta no fue sencilla debido a que implicaba realizar el estudio de las cintas, de tal manera que fuera posible renovar el discurso con la crítica a través de la teoría bajtiniana. Esto implicó, hacer una revisión detallada de cada una de ellas, como lo recomienda Bellour; desde su perspectiva, esto es lo que define la categoría de “análisis del filme”. No obstante, creímos importante ir más allá de lo establecido por Bellour, y no dejar nuestro trabajo en una simple comprobación de los fotogramas, y profundizar en lo que las categorías bajtinianas podían aportar a nuestra interpretación del filme.

La tarea era doble; significaba pasar de las categorías bajtinianas, creadas a partir del análisis literario, al cine, y ocuparlas para conformar una metodología. Iniciamos la tesis con *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, simplemente porque éste iba a servir de sustento teórico para estudiar *Los olvidados* y *Susana* y, cronológicamente, son las primeras películas de nuestro corpus.

Cuando vemos *Los olvidados*, no podemos evitar pensar en sus implicaciones sociales y, en consecuencia, ideológicas. La crítica nos ha dicho que se trata de un filme cuyo tema principal es la pobreza, lo importante es conocer y estudiar: ¿cómo se expone este tema en la pantalla? En el capítulo IV mencionamos que, según Bajtín, el tema de una obra es uno, mientras las

significaciones pueden ser infinitas. Por ello, para analizar el filme, elegimos los fotogramas en los que el Ojitos se encuentra al pie de la fuente, porque nunca habían sido estudiados y porque representan un punto de vista ideológicamente diferente a lo que la crítica había dicho sobre la película hasta el momento.

Bajtín establece que la ideología está presente en la obra. Por ello, en el Capítulo III, “El autor y su contexto en la configuración de la obra”, consideramos esencial conocer la vida del autor. Esta cuestión implicó anotar qué es lo que determina al autor del filme. Para ello, recurrimos únicamente al punto de vista de François Truffaut, para establecer, simplemente, cómo se genera este término y cómo el cine de Buñuel se inserta en el denominado cine de autor. No obstante, observamos que era necesario anotar que el hecho de que en la obra prevalezca la perspectiva del creador, no significa que ésta tenga un sentido cerrado.

Para explicar lo anotado, nos acercamos nuevamente al punto de vista de Bajtín/Voloshinov, porque nos aclara, precisamente, que los investigadores de las artes y de las ciencias sociales han incurrido en el error de observar que las vivencias del autor son la obra. Esta idea fue fundamental para nuestra investigación, en la medida en la que nos permitió superar el enfoque de estudio que existía sobre las películas de Buñuel. Como lo señala el filósofo en otras investigaciones, el autor, la obra y el personaje forman parte de la una totalidad estética, no podemos determinar la obra por una de sus partes, sino que debemos observarla como una totalidad.

Por ello, para comprender mejor el filme, para realizar un análisis de *Los olvidados*, fue necesario que nos acercáramos a la vida del director y al contexto en el que realizó sus cintas, para estudiar si, efectivamente, la obra generó un diálogo con su contexto; si la mirada ajena del autor permitió configurarla y si,

ciertamente, la obra mantuvo un diálogo con otras formas de arte en su tiempo y en la actualidad.

En este sentido, observamos que tanto *Los olvidados* como *Susana* respondieron a otros filmes y establecieron un diálogo con la cinematografía, con un momento histórico y con sujetos específicos, como Ismael Rodríguez y otros directores internacionales como Georges Sadoul. Además, *Los olvidados* fue más allá, y estableció una relación dialógica con otras formas de arte como la literatura y la escultura, así como con contextos que parecieran no estar presentes en el filme, pero que delimitan gran parte de su discurso.

Asimismo, conocer un panorama de la vida de Luis Buñuel, nos dejó acceder a los aspectos que le permitieron al autor conformar la obra y los personajes. En este apartado, el reto consistió en establecer una biografía que, sin ser monográfica, nos diera una visión general de los problemas a los que se enfrentó al realizar los filmes que estudiamos en la tesis.

Lo anterior nos permitió configurar nuestro método de análisis. En el Capítulo IV, "*Los olvidados* y *Susana*: el signo ideológico y sus diversas orientaciones", estudiamos estos filmes de Buñuel, a partir del contenido y del material de la obra artística, la película, pero tomando la teoría bajtiniana como base para el análisis. Para ello, retomamos, en el caso de *Los olvidados*, un fotograma que nos pareció esencial para comprender la cinta y del que no existen otros trabajos de investigación. Cabe anotar que, como se aclaró en el cuerpo de la tesis, el hecho de que trabajemos a partir de secuencia específica de fotogramas que dura sólo unos segundos, no significa que observemos sólo un fragmento de la obra para su estudio. Al contrario, el análisis del fotograma nos permitió reforzar la teoría bajtiniana que establece que la obra, el personaje y el autor forman parte de una totalidad estética, y que cada uno de los elementos

contenidos en la misma, puede dar lugar a interpretaciones diversas, según el contexto y la ideología del receptor.

En el caso de *Susana*, accedimos primeramente a la relación dialógica que la obra mantiene con un texto bíblico, lo que refuerza la idea de que existe un contenido ideológico en la obra que, a su vez, se relaciona con el autor. Asimismo, observamos que el filme es una respuesta a otros enunciados de su contexto y que, también, puede ser interpretado desde una nueva perspectiva según el contexto del espectador.

En *Los olvidados* y en *Susana*, Buñuel escogió protagonistas que no pudieran superar sus limitaciones sociales, de clase, económicas y de género. En el caso de *Los olvidados*, se trata de niños que se encuentran determinados por su entorno y por su posición social; nada puede hacer un niño para defenderse de los ataques de su propio medio (la miseria), en un contexto en el que los adultos tienen el poder. Los pobres de la cinta de Buñuel reflejan la ideología de un grupo social que, por una parte, se sabe olvidada por el Estado, las leyes y la sociedad, y por otra busca vivir conforme a las normas establecidas, sin olvidar su lugar social. Se trata de un grupo que intenta explicarse lo que sucede con el mundo que lo rodea. Pensemos que Pedro comprende la diferencia entre lo que está dentro de la ley y de las normas y lo que no está, y ha decidido conducirse dentro de la legalidad en un afán por retribuirle al director de la escuela el gesto de confianza que éste ha tenido. Pero también, en la primera parte de la cinta, está consciente de su posición y accede participar en las pillerías del Jaibo (como la de golpear al ciego o robarle al inválido), con tal de asegurar su lugar en su grupo social (los niños del barrio). Sin embargo, Pedro no triunfa en su afán, debido a que siempre está limitado y determinado por el mismo grupo al que pertenece.

Susana también refleja la realidad de un grupo social a través de una familia mexicana que vive en el campo; encontramos la ideología de un colectivo que se rige por las costumbres del contexto. Es decir, la conducta de los personajes se desarrolla a partir de ciertos valores aceptados como correctos. El padre, la madre y el hijo se conducen según su lugar social, y aquí podemos señalar como tema de estudio, las características que definen lo masculino y lo femenino en el filme, principalmente por medio del espacio en el que los personajes se desarrollan, lo que implica la visión del mundo de este colectivo.

A partir de lo visto hasta el momento, surgieron nuevas inquietudes relacionadas con la configuración del personaje dentro de la obra, lo que nos llevó a ampliar nuestro marco teórico sobre las teorías bajtinianas. Por ello, en el Capítulo V, “El personaje en la obra. *Él, Ensayo de un crimen* y *La ilusión viaja en tranvía*”, recurrimos a varios ensayos del filósofo, “Hacia una filosofía del acto ético”, “Autor y personaje en la actividad estética” y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*; estos textos nos permitieron comprender que para estudiar la obra artística y para conocer a su héroe, el receptor debe observarla como parte de una totalidad estética. El personaje es un sujeto que, si bien está determinado por el creador, se desenvuelve como un ser independiente en el espacio de la obra, como sucede con Francisco Galván, el protagonista de *Él*, y con Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen*.

En dicho capítulo se analiza la construcción del personaje en *Él*, a la luz de un ensayo fundamental de Bajtín, “Autor y personaje en la actividad estética”, debido a que nos parece esencial observar al autor y a su héroe de manera independiente en la configuración de la obra. Asimismo, esta cuestión nos permite acceder a dos categorías fundamentales que están presentes en el protagonista de *Ensayo de un crimen*, éstas son la “polémica oculta” y la “confesión como

rendimiento de cuentas”. Una vez que comprendemos cómo se conforma el personaje en el acto de creación estética, es posible conocer cómo se establece el vínculo con el espectador, por ello, en la última parte de este capítulo se estudia el carnaval en *La ilusión viaja en tranvía*.

Tal vez el lector se pregunte: ¿por qué un eje conceptual tan importante en la tesis como el signo ideológico parece no estar presente en el análisis de los otros filmes? Consideramos que en los Capítulos II y III quedó establecido lo que es el signo ideológico desde el punto bajtiniano, y que éste está presente en toda obra. Existe ideología en cada uno de los filmes subsecuentes de Buñuel, también en los que analizamos en esta tesis: *Él*, *Ensayo de un crimen*, *La ilusión viaja en tranvía* y *Viridiana*, aunque, en cada caso específico, nuestras categorías de análisis sean distintas. Por ejemplo, la polémica oculta que establece un personaje como Archibaldo de la Cruz, tiene una fuerte carga social y, en consecuencia, ideológica; es decir, ¿qué significa ser un buen ciudadano y por qué Archibaldo siente que no lo es? Sin lugar a dudas, su visión del bien y el mal se define por lo que está determinado socialmente en su contexto.

Asimismo, lo expuesto permitió acercarse a los filmes del director español desde una perspectiva innovadora que va más allá de cuestionarnos lo que Buñuel quiso decir o no en sus filmes debido a que, como lo vimos en el cuerpo de la tesis, esta es la línea de estudio que han seguido gran parte de los críticos de su obra. La aportación de este capítulo consiste en estudiar la obra más allá de la perspectiva del autor, a partir de lo que el personaje nos puede decir sobre sí mismo y sobre su relación con los otros personajes en el texto.

Por otro lado, en el tercer apartado de este capítulo, “El personaje y el espectador en el carnaval”, se estudió la escena de la pastorela en *La ilusión viaja en tranvía*, gracias al aporte de la teoría bajtiniana con relación a las fiestas

navideñas y el carnaval. Incluso, la interpretación del filme fue más allá de nuestras expectativas, permitiéndonos observarlo desde una perspectiva en la que éste se configura, en su totalidad, como un ejemplo del carnaval bajtiniano.

Finalmente, “*Viridiana: del carnaval al acto ético*”, es el sexto y último capítulo de la tesis y, asimismo, uno de los más complicados porque, nuevamente, tuvimos que ampliar nuestro marco teórico sobre las teorías bajtinianas. El filme presenta varias vertientes de estudio, pero nos parecía fundamental comprender, por un lado, si en el acto de creación estética de Buñuel existía un acto ético; por el otro, necesitábamos definir si este acto se reflejaba a través de sus personajes o del argumento general de la cinta. El resultado de la inclusión de dicha teoría permitió aportar una perspectiva innovadora al estudio de *Viridiana*, en la que a partir de lo carnalesco y lo grotesco del filme, pudimos acceder al acto ético y moral emprendido por la protagonista del relato. También, una contribución fundamental de este apartado consistió en conocer que, en la configuración del filme existe un acto ético por parte de Luis Buñuel, que encuentra su reflejo en sus personajes.

Como vemos, este trabajo de investigación no fue sencillo. Por el contrario, significó ampliar constantemente el marco teórico porque los filmes de Buñuel planteaban nuevos retos. Todavía queda mucho que decir con respecto al tema, tal vez sea necesario ampliar esta investigación en un estudio posdoctoral, pero esperamos que *Perspectivas teóricas bajtinianas en el análisis del discurso cinematográfico. Seis filmes de Luis Buñuel* contribuya significativamente a los estudios del cine y amplíe las perspectivas del lector con relación a la obra de Mijaíl M. Bajtín.

ANEXO 1¹

Filmografía de Luis Buñuel como director

1. *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1928)
2. *L'âge d'or* (*La edad de oro*, 1930)
3. *Las Hurdes* (*Tierra sin pan*, 1932)
4. *Gran Casino* (1946)
5. *El gran calavera* (1949)
6. *Los olvidados* (1950)
7. *Susana* (*Carne y demonio*, 1950)
8. *Subida al cielo* (1951)
9. *Una mujer sin amor* (1951)
10. *La hija del engaño* (1951)
11. *Robinson Crusoe* (*Adventures of Robinson Crusoe*, 1952)
12. *El bruto* (1952)
13. *Él* (1952)
14. *La ilusión viaja en tranvía* (1953)
15. *Abismos de pasión* (1953)
16. *El río y la muerte* (1954)
17. *Ensayo de un crimen* (1955)
18. *Cela s'appelle l'aurore* (*Eso se llama la aurora*, 1955)
19. *La mort en ce jardin* (*La muerte en este jardín*, 1956)

¹ Los Anexos 1 y 2 fueron realizados, principalmente, a partir de la información contenida en el texto de Emilio García Riera (1992), *Historia documental del cine mexicano*; sin embargo, también se tomó en cuenta la información contenida en la autobiografía de Luis Buñuel (1982), *Mi último suspiro*, y del texto de José de la Colina y Tomás Pérez Turrent (1996), *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*, ya que el director declaró que algunos miembros del reparto no fueron considerados, en ocasiones, en los créditos de sus filmes, como sucede Juan Larrea y Max Aub en la conformación del guión de *Los olvidados*.

20. *Nazarín* (1958)
21. *Los ambiciosos* (*La fièvre monte à El Pao*, 1959)
22. *La joven* (*The Young One*, 1960)
23. *Viridiana* (1961)
24. *El ángel exterminador* (1962)
25. *Simón del desierto* (1964)
26. *Le journal d'une femme de chambre* (*El diario de una recamarera*, 1964)
27. *Belle de jour* (*Bella de día*, 1966)
28. *La voie lactée* (*La vía láctea*, 1969)
29. *Tristana* (1970)
30. *Le charme discret de la bourgeoisie* (*El discreto encanto de la burguesía*, 1972)
31. *Le fantôme de la liberté* (*El fantasma de la libertad*, 1974)
32. *Cet obscur objet du désir* (*Ese oscuro objeto del deseo*, 1977)

ANEXO 2

Breve ficha fílmica de las películas de Luis Buñuel que conformaron el objeto de estudio.

Los Olvidados (1950)

Dirección: Luis Buñuel
Casa productora: Ultramar Films
Duración: 80 minutos
Producción: Óscar Dacingers y Jaime Menasce
Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Juan Larrea, Max Aub y Pedro de Urdimalas
Fotografía: Gabriel Figueroa
Operador de cámara: Ignacio Romero
Escenografía: Edward Fitzgerald
Música: Rodolfo Halffter
Edición: Carlos Savage y Luis Buñuel

Reparto:

Pedro	- Alfonso Mejía
Jaibo	- Roberto Cobo
Madre de Pedro	- Stella Inda
Don Carmelo (Ciego)	- Rafael Inclán
Meche	- Alma Delia Fuentes
Mario Ramírez	- Ojitos
Director de la granja	- Francisco Jambrina
Cacarizo	- Efraín Arauz
Julián	- Javier Amezcua
Padre de Julián	- Jesús García Navarro
Pelón	- Jorge Pérez
Abuelo de Meche	- Juan Villegas
Juez	- Héctor López Portillo
Narrador (voz en <i>off</i>)	- Ernesto Alonso

Susana (Carne y demonio) (1950)

Dirección: Luis Buñuel
Casa productora: Cinematográfica Internacional
Duración: 82 minutos
Producción: Sergio Kogan y Manuel Reachí
Guión: Luis Buñuel, Jaime Salvador, Manuel Reachí y Rodolfo Usigli
Fotografía: José Ortiz Ramos
Escenografía: Gunther Gerszo

Edición: Luis Buñuel y Jorge Bustos
Música: Raúl Lavista

Reparto:

Don Guadalupe - Fernando Soler
Susana - Rosita Quintana
Doña Guadalupe - Matilde Palau
Jesús - Víctor Mendoza
Felisa - María Gentil Arcos
Alberto - Luis López Somoza

Él (1952)

Dirección: Luis Buñuel
Casa productora: Ultramar Films
Duración: 91 minutos
Producción: Óscar Dancigers
Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza, sobre la novela homónima de Mercedes Pinto
Fotografía: Gabriel Figueroa
Escenografía: Edward Fitzgerald
Edición: Carlos Savage y Luis Buñuel
Música: Luis Hernández Bretón

Reparto:

Francisco Galván - Arturo de Córdova
Gloria - Delia Garcés
Raúl Conde - Luis Beristáin
Padre Velasco - Carlos Martínez Baeza
Esperanza Peralta - Aurora Conde
Ricardo - Rafael Banquells
Pablo - Manuel Dondé

La ilusión viaja en tranvía (1953)

Dirección: Luis Buñuel
Casa Productora: Clasa Films Mundiales
Duración: 90 minutos
Producción: Armando Orive Alba, Juan Ramón Aguirre, Fidel Pizarro, Mauricio de la Serna
Guión: Mauricio de la Serna, José Revueltas, Luis Alcoriza, y Juan de la Cabada
Fotografía: Raúl Martínez Solares
Escenografía: Edward Fitzgerald
Edición: Luis Buñuel y Jorge Bustos

Música: Luis Hernández Bretón

Reparto:

Lupita	- Lilia Prado
Juan Caireles	- Carlos Navarro
Tarrajás	- Fernando Soto "Mantequilla"
Papá Pinillos	- Agustín Isunza
Braulio	- Guillermo Bravo Sosa
Don Manuel	- Miguel Manzano
Profesor	- José Pidal
Doña Meche	- Paz Villegas
Jefe de Tránsito	- José Chávez Trowe
Don Julio	- Manuel Noriega
Don Arcadio	- Roberto Meyer

Ensayo de un crimen (1955)

Dirección: Luis Buñuel

Casa Productora: Alianza Cinematográfica

Duración: 89 minutos

Producción: Alfonso Patiño Gómez, Roberto Figueroa

Guión: Luis Buñuel y Eduardo Ugarte, sobre la novela homónima de Rodolfo Usigli

Fotografía: Agustín Jiménez

Escenografía: Jesús Bracho

Edición: Luis Buñuel y Jorge Bustos

Música: Jorge Pérez H.

Reparto:

Archibaldo de la Cruz	- Ernesto Alonso
Lavinia	-Miroslava
Patricia Terrazas	- Rita Macedo
Carlota Cervantes	- Ariadne Welter
Alejandro Rivas	- Rodolfo Landa
Señora Cervantes	- Andrea Palma
Willy Corduram	- José María Linares Rivas
Madre de Archibaldo	- Eva Calvo
Archibaldo niño	- Rafael Banquells Jr.
Hermana Trinidad	- Chabela Durán
Juez	- Armando Velasco
Institutriz	- Leonor Llausás
Padre de Archibaldo	- Enrique Díaz Indiano
Anticuario	- Antonio Bravo
Gordo Azuara	- Eduardo Alcaraz

Viridiana (1961)

Dirección: Luis Buñuel

Casa Productora: UNINCI Films 59 y Gustavo Alatríste

Duración: 90 minutos

Producción: Gustavo Alatríste y Pedro Portabella

Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro

Fotografía: José Fernández Aguayo

Escenografía: Francisco Canet

Edición: Pedro del Rey y Luis Buñuel

Música: Selección de Luis Buñuel con obras de Mozart, el Mesías de Händel y la novena sinfonía de Beethoven, seleccionadas por Gustavo Pittaluga

Reparto

Viridiana	- Silvia Pinal
Jorge	- Francisco Rabal
Don Jaime	- Fernando Rey
Ramona	- Margarita Lozano
Rita	- Teresa Rabal
Lucía	- Victoria Zinny
Don Amalio	- José Calvó
Enedina	- Lola Gaos
El poca	- Luis Heredia
José El Leproso	- Juan García Tienda
Don Zequiél	- Joaquín Roa
El cojo	- José Manuel Martín
El pelón	- Sergio Mendizábal

BIBLIOGRAFÍA

Albèra, François (comp.). (1998). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Tr. de José Ángel Alcalde. Barcelona: Paidós Comunicación.

Althusser, Louis. (1976). *La filosofía como arma de la Revolución*. Tr. de Óscar de Barco, Enrique Román y Óscar Molina. México. Cuadernos pasado y presente.

Aran, Pampa O. y Silvia Barei. (1997). *Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Argentina. Universidad Nacional de Córdoba.

Aranda, J. Francisco. (1975). *Luis Buñuel: Biografía crítica*. Barcelona. Lumen.

Araújo, Nara y Teresa Delgado (Comp.). (2003). *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. México. UAM, La Universidad de la Habana.

Aristóteles. (2001). *Poética*. Tr. de Salvador Mas. Madrid. Colofón.

Ávila Dueñas. (1994). *El cine mexicano de Luis Buñuel: estudio analítico de los argumentos y personajes*. México. Instituto Mexicano de Cinematografía. CONACULTA.

Aviña, Rafael. (2007). *Buñuel y el cine mexicano*, España, El sol, [en línea], http://cinema16.mty.itesm.mx/folder_bunuel/articulos/por_rafael_avina.htm. Consultado el 12 de noviembre del 2007

Aumont, Jacques y Marie, M. (1993). *Análisis del film*. Paidós. Barcelona.

Ayala Blanco, Jorge. (1998). *Aventura del cine mexicano*. México. Era.

Bajtín, Mijaíl M. (1997a). "Hacia una filosofía del acto ético". En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Tr. de Tatiana Bubnova. Colección Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico. Barcelona. Anthorpos.

_____. (1997b). "Autor y héroe en la actividad estética". En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Tr. de Tatiana Bubnova. Colección Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico. Barcelona. Anthorpos.

_____. (2005a). *Estética de la creación verbal*. Tr. de Tatiana Bubnova, México. Siglo XXI.

_____. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Tr. de Julio Forcat y César Monroy. España. Alianza.

_____. (2005b). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tr. de Tatiana Bubnova. México. FCE.

Bellour, Raymond. (2000). *The Analysis of film*. Indiana. Indiana University Press.

_____. (2002). "Christian Metz: entrevista sobre la semiología del cine (1970)". *Ensayos sobre la significación en el cine (volumen II)*. Tr. de Carles Roche. Barcelona. Paidós.

Beristáin, Helena. (2003). *Diccionario de retórica y poética*. México. Porrúa.

Bubnova, Tatiana. (1997a). "Prefacio de la traductora". En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Tr. de Tatiana Bubnova. Colección Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico. Barcelona. Anthorpos.

Buñuel, Luis. (1982). *Mi último suspiro*. México. Plaza y Janes.

Carabias, Julia y Teresa Valverde. (1993). "Ambiente y deterioro en la historia de México". En José Joaquín Blanco y José Woldenberg. *México a fines de siglo*. Tomo I. México. CONACULTA, FCE.

Carmona, Ramón. (1991). *¿Cómo se comenta un texto fílmico?* Cátedra. Madrid

Cassetti, Francesco. (2000). *Teorías del cine, 1945-1990*. Tr. de Pepa Linares. Madrid. Cátedra.

_____ y Di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona.

Castañeda Salgado, Martha Patricia. (1995). "Construyéndonos: identidad y subjetividad femeninas". Riquer, Florinda, *Bosquejos. Identidades femeninas*. México. Universidad Iberoamericana.

Chatman, Benjamín Seymour. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid. Taurus

De la Colina, José. (1996). "El cine mexicano de Luis Buñuel". En Tomás Pérez Turrent (et.al.). *Buñuel, México y el surrealismo*. México. CONACULTA

_____ y Tomás Pérez Turrent. (1996). *Prohibido asomarse al interior*. México. CONACULTA.

De Rojo, Alba. (1998). *Buñuel: iconografía personal*. México. FCE.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. (2011). [En línea]. Vigésima Segunda Edición. España. Real Academia de la Lengua Española. [en línea] <http://www.rae.es/rae.html> Consultado el 28 de marzo de 2011.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. (2005) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Tr. de Enrique Pezón. México. Siglo XXI.

Eagleton, Terry. (2003). "Hacia una ciencia del texto". Sin traductor. En Nara Araújo y Teresa Delgado. *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México. UAM-Universidad de La Habana.

_____. (1991). *Ideology. An introduction*. London. Verso.

Eco, Umberto. (1994). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Tr. de Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Lumen.

Eisenhofer, Ludwig. (1963). *Compendio de liturgia católica*. Tr. de Manuel Trent y Rivas. Barcelona. Herder.

Eisenstein, Sergei. (1975). "Palabra e imagen", en *El sentido del cine*. Tr. de Jay Leyda. México. Siglo XXI.

Freire, Héctor J. (2004). "Al rescate de la fiesta". En *Revista Topia. Psicoanálisis, sociedad y cultura*, [en línea] <http://www.topia.com.ar/articulos/al-rescate-de-la-fiesta>. Argentina. Consultado el 28 de febrero del 2011.

Gale Group, Acces. (s/f). "Los dos ensayo(s) de un crimen: Buñuel y Usigli", en Gale Group, Acces my library. [en línea] en: <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-148006306/los-dos-ensayo-s.html>. Consultado el 02 de abril del 2010.

García, Gustavo y Rafael Aviña. (1997). *Época de oro del cine mexicano*. México. Clío.

García Riera, Emilio. (1992). *Historia Documental del cine mexicano*, tomos 3 y 4. México. Universidad de Guadalajara.

_____. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*. México. IMCINE.

Garrido, Luis Javier. (1992). "El nacionalismo priista". Noriega Emilio, Cecilia. *El nacionalismo en México. VII Coloquio de antropología e historia regionales*. México. El Colegio de Michoacán.

Gaudreault, André y François Jost. (1995). *El relato cinematográfico*. Tr. de Nuria Pujol. Barcelona. Paidós.

Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Tr. de Celia Fernández Prieto. Madrid. Taurus.

Grimal, Pierré. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Tr. de Francisco Payarols. Barcelona. Paidós.

Herschfield, Joanne. (2001). "La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de los años cuarenta". En García, Gustavo y David Maciel (comp). *El cine mexicano a través de la crítica*. México. UNAM, IMCINE, UACJ.

Ivánov, V. Vs. (2003). "The Significance of Mijaíl Bakhtin's Ideas on Sing, Utterance, and Dialogue for Modern Semiotics". En Michael E. Gardiner (ed.). *Mikhail Bakhtin*. Vol. II. London. Sage Publications.

_____. (S/F). "Bakhtin's Theory Of Language From The Standpoint Of Modern Science". Paw. [en línea] http://kogni.narod.ru/bakhtin.htm#_edn31. Consultado el 22 de septiembre del 2008.

La sagrada Biblia. (2002). Tr. de Agustín Magaña Méndez. México. Ediciones Paulinas.

Lincoln Strange Reséndiz, Isabel. (2004). *Literatura y cine mexicano. Doña Bárbara, la novela de Rómulo Gallegos, el filme de Fernando de Fuentes*. México. UNAM, FCPyS. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación.

Lotman, Iuri. (1996). *Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Tr. de Desiderio Navarro. Valencia. Cátedra.

_____. (2000). "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura". *Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. tr. de Desiderio Navarro. Valencia. Cátedra.

Martin, Marcel. (1990). *El lenguaje del cine*. Tr. de María Renata Segura. Barcelona. Gedisa.

Metz, Christian. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (volumen II)*. Tr. de Carles Roche. Barcelona: Paidós.

Meza Márquez, Consuelo. (2000). *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*. México. Universidad de Aguascalientes, Universidad de Colima.

Mitry, Jean. (1986). *Estética y psicología del cine. Las estructuras*. Tr. René Palacios More. España, Siglo XXI.

_____. (1990). *La semiología en tela de juicio*. Tr. Mar Linares García. España. Akal Comunicación.

Monsiváis, Carlos. (1992). "Muerte y resurrección del nacionalismo". Noriega Emilio, Cecilia. *El nacionalismo en México. VII Coloquio de antropología e historia regionales*. México. El Colegio de Michoacán.

_____. (1994). *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México. IMCINE.

_____. (1997). *Amor perdido*. México. Era.

_____. (2001). "Del peñón de las ánimas al Jagüey de las ruinas". En Gustavo García y David Maciel. (comp). *El cine mexicano a través de la crítica*. México. UNAM, IMCINE, UACJ.

Montesinos, Rafael. (2005). *Masculinidades emergentes*. México. UAM-Iztapalapa.

Platón. (2008). *Cratilo*. Tr. Ute Schmidt Osmanzik. México: UNAM, Coordinación de Humanidades.

Riffaterre, Michael. (1997). "El intertexto desconocido". En Desiderio Navarro, Julia Kristeva (et.al.) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Traducción de Desiderio Navarro. La Habana. UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

Rodríguez Hage, Teresa. (s/f). "Buñuel, Pinto y las fuentes del film *Él*". En *biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13560408101026506300080/p0000001.htm>. Consultado el 02 de abril del 2010.

Sánchez Vidal, Agustín. (1998). *Buñuel: Obra cinematográfica*. Madrid. JC.

_____. (1993). *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza. Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Sbardella, Americo. (s/f). "Abstract Cinema, a History of Avant-Gardes". En *Abstracta cinema* [en línea] <http://www.abstractacinema.com/index.php?option=content&task=view&id=18&Itemid=32>. Consultado el 1 de marzo del 2010.

Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Tr. de José Pavía Cogollos. Barcelona. Paidós.

Stam, Robert. (1991). "Hitchcock and Buñuel: Authority, Desire and the Absurd". En Walter Raubicheck (ed.). *Hitchcock rereleased films: from Rope to Vertigo*. Michigan. Wayne State University Press.

_____. (1989). *Subversive Pleasures. Bakthin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore. Johns Hopkins University Press.

Szkely, Miguel. (2006). "Perspectivas sobre la pobreza y desigualdad en México". En *Este país. México*. [en línea] http://estepais.com/inicio/historicos/181/4_propuesta4_perspectivas_szekely.pdf. Consultado el 10 de noviembre del 2010.

Taylor, Dayton y Hector Macleod (2008) *Digital air - Tecnicas, Timetrack*. Englang, [en línea] en www.digitalair.com.

Tello, Carlos. (1993). "Sobre la desigualdad en México". Blanco, José Joaquín y José Woldenberg. *México a fines de siglo*. Tomo II. México. CONACULTA, FCE.

Truffaut, François. (1999). *El placer de la mirada*. Tr. de Clara Valle. Barcelona. Paidós Ibérica.

Tuñón, Julia. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*. México. IMCINE, COLMEX, Instituto Mexicano de Cinematografía.

_____. (1996). "Sensibilidad y cine mexicano en la Época de Oro". En *Cien años de cine mexicano (CD-room)*. México. CONACULTA, Universidad de Colima.

Voloshinov, V. N. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Tr. de R. M. Russovich. Buenos Aires. Nueva Visión.

_____. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Tr. de Tatiana Bubnova. Madrid. Alianza.

_____. (1997). "La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica". En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Tr. de Tatiana Bubnova. Colección Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico. Barcelona. Anthorpos.

Wolf, Mark. J. P. (2008) *Space, time and cinema. Exploring the possibilities of spatiotemporal effects*. Englang, [en línea] en www.digitalair.com.

Zavala, Lauro. (2002). *Elementos del discurso cinematográfico*. México. UAM, Alfaguara