



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

“Macario: los signos de la muerte”

SEMINARIO – TALLER EXTRACURRICULAR

“Interdiscursividad: cine, literatura, historia.”

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

CÉSAR GUADALUPE GONZÁLEZ GONZÁLEZ

Asesor: JORGE OLVERA VÁZQUEZ

NOVIEMBRE 2015

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México



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 mi madre: por inflamar el espíritu hasta el final.

A mi padre: su compañero. Adalid y maestro.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 5
Capítulo 1. Enfoque semiótico	p. 10
1.1 Semiótica y semiología.....	p. 10
1.1.1 La semiología según Saussure.....	p. 10
1.1.2 Saussure: el signo lingüístico.....	p. 12
1.1.3 La semiótica según Peirce.....	p. 15
1.1.3.1 El signo según Peirce.....	p. 16
1.1.3.2 La semiosis infinita.....	p. 19
1.1.3.3 La gramática, la lógica y la retórica.....	p. 19
1.1.4 Las tres ramas de la semiótica.....	p. 22
1.1.4.1 La semántica.....	p. 23
1.1.4.2 La pragmática.....	p. 23
1.1.4.3 La sintáctica.....	p. 24
1.2 Los signos.....	p. 24
1.2.1 Tipos de signos: icono, índice y símbolo.....	p. 25
Capítulo 2. La muerte	p. 28
2.1 Conceptualización general.....	p. 28
2.2 La muerte en México.....	p. 34
2.3 El Día de Muertos.....	p. 37
Capítulo 3. <i>Macario</i>	p. 45
3.1 Contexto histórico.....	p. 45
3.2 Sinopsis del filme.....	p. 51
3.3 Los signos de la muerte.....	p. 54
CONCLUSIONES	p.78

FUENTES.....p.86

INTRODUCCIÓN

Desde que los primeros inventos precursores del cine (la cámara oscura, el fenaquistiscopio, el zootropo y demás) vieron la luz –nunca mejor dicho– el hombre se apasionó por las imágenes y por lo que ellas transmitían. Posteriormente, con la invención de la fotografía y del cinematógrafo, se tuvo por primera vez la oportunidad de retratar y de proyectar la realidad de modo semejante a como se observaba; así, se grabaron al inicio películas con imágenes cotidianas que poco a poco fueron cediendo terreno a cuestiones más elaboradas, planificadas y con una estructura diseñada para contar una historia y hacer gala de elementos técnicos que aportaran nuevas formas de desarrollar una narrativa.

Las historias fílmicas comenzaron entonces a presentarnos una complejidad que debía ser cuidada para lograr los objetivos que el director propusiera; así, el narrar desde una gesta heroica hasta un relato de ciencia ficción se convirtió en una tarea que implicaba un trabajo meticuloso, ya que se debían seleccionar con precisión las locaciones, la iluminación, la música (cuando pudo ser posible el cine sonoro) y a los protagonistas del relato, así como sus vestimentas y la personalidad que cada uno de ellos proyectaría, esto de acuerdo con las características requeridas por los personajes.

El cine en México, desde luego, no pudo evitar seguir los pasos de la creciente industria cinematográfica; desde la presentación de los hermanos Lumière en la que proyectaron imágenes del presidente Díaz, hasta el estreno de *Santa* y la novedad del cine sonoro, los filmes mexicanos entraron en la actividad que de inmediato se convirtió en un medio de entretenimiento para la sociedad. Los relatos observados transmitían los mensajes que los directores desearan, generando historias que atrapaban al espectador por su forma de presentar un modo de vida que quizá había dejado de existir años antes, como sucede en *Allá en el Rancho Grande* o en otros filmes que engrandecieron en número las obras producidas en nuestro territorio.

De este modo, las maneras de vivir de los diferentes estratos de la sociedad mexicana fueron reflejadas a través de la mirada de los directores y de las pantallas cinematográficas, creando filmes que a su vez contribuyeron al desarrollo de toda una industria fílmica y una época imborrable en la historia del cine mexicano; de este modo se mostraron aspectos de la vida cotidiana en el ámbito urbano, rural o familiar que sirvieron como pretexto para contar sinfín de historias que comunicaban al país con el extranjero al dar muestra del abanico social que aquí se desarrollaba, aprovechando que estas tramas tenían una cercanía muy clara con el espectador.

Las costumbres y las tradiciones de un país que se encontraba en proceso de cambio (al pasar de ser agrícola casi en su totalidad a urbano) fueron retratadas para la posteridad en historias que representaban a las comunidades indígenas y a sus habitantes, o a los hogares mexicanos en etapas posteriores a la Revolución, o inmersos de lleno en el proceso de industrialización. Los modos de hablar, las vestimentas, las maneras de comportarse, los usos particulares del lenguaje quedaron grabados como documentos que nos permiten obtener de las filmaciones fuentes históricas que ayudan a establecer un contraste y un estudio de épocas pasadas.

Una muestra de la enorme variedad de filmes que se produjeron en el país desde la entrada del cine y hasta la *Época de Oro* es *Macario* (1959), del director Roberto Gavaldón. En ella vemos una historia que presenta elementos que identifican a nuestra cultura; aprovechado rasgos que son resaltados en los personajes, el director presenta momentos que recuerdan cómo pudo vivir la gente en diferentes latitudes del país, en este caso, en el periodo virreinal de la Nueva España. *Macario* es un indígena arquetipo que Gavaldón muestra en el filme. A través de su persona narra las penurias que muchos hombres como él debieron haber padecido en los años del Virreinato, además de mezclar a un hombre que representa al común de la población, lo que hace más cercana la historia para el espectador; si bien el director recibió críticas por considerar que lo que hacía era mantener una visión costumbrista y hasta nacionalista, el trabajo citado nos interesa desde el panorama de las tradiciones que quedaron retratadas y que para el

análisis de nuestro estudio es adecuado de acuerdo con los objetivos que señalaremos.

Macario nos parece un objeto de estudio atractivo porque queremos estudiar la manera en que se trata el tema de la muerte, ésta es un fenómeno que la sociedad mexicana ha aprendido a observar de un modo particular producto de las tradiciones ancestrales que se llevaban a cabo en las diversas regiones del país (de las cuales la historia y la antropología han logrado infinidad de estudios) y los aportes de la cultura hispánica posteriores a la caída de Tenochtitlan y las subsecuentes guerras de conquista de las distintas áreas y culturas que entonces existían; el sincretismo realizado en los siglos siguientes a estos eventos permitió mezclar, también, tradiciones que se integraron a la vida cotidiana de los habitantes de la Nueva España, al pasar los siglos esta combinación desembocó en una festividad característica que sigue causando asombro a propios y extraños y que define al pueblo mexicano en cuanto a la manera de acercarse a la muerte y al modo en el que se relaciona con las personas fallecidas.

En el filme seleccionado queremos estudiar cómo se presentan las alusiones a la muerte, y estudiar de qué manera desfilan una tras otra a través de los parlamentos de los personajes o del retrato de la festividad del Día de Muertos, creemos que ello nos permiten suponer que la presencia de la muerte es el móvil principal de la historia y que aparece de manera permanente acompañando al protagonista. Las imágenes y los elementos que hacen referencia a dicho fenómeno serán las que utilizaremos para nuestro análisis, contextualizándolos en nuestra sociedad, para apreciar cómo estos ayudan al director a transmitir un mensaje crear una historia de una manera más poderosa.

Si bien desconocemos los pensamientos del director, nuestro interés será analizar encuadres e imágenes específicas que nos den más pistas de la historia y su contexto, para ello utilizaremos las herramientas que la semiótica pone a nuestro alcance, esto nos permitirá establecer hipótesis que nos otorguen una pauta de interpretación de *Macario*, aportando una visión como espectadores enfocada en

analizar si la muerte juega un papel fundamental o si es el indígena quien lleva el rol protagónico.

En este trabajo pretendemos realizar un análisis semiótico, estudiaremos la manera en que los signos se presentan a lo largo de un filme (en fragmentos o en secuencias) y cuál es la manera en la que dichas imágenes pueden ser consideradas como signos; nuestra intención es saber cómo es que producen sentido y cómo llegan a ser portadoras de un significado que se encuentra a la espera de que las decodifiquemos, en un intento para acercarnos a las ideas que el director pudiera haber colocado en ellas. Para conseguir lo anterior utilizaremos a la semiótica como nuestro principal marco teórico; las ideas y las herramientas que nos serán útiles están fundamentadas en la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce (citadas de manera directa o a través de estudios realizados a su obra, como los de Umberto Eco, o por interpretaciones de algunos fragmentos de la teoría peirciana, resumidos de manera clara y que se ajustan a nuestros objetivos, como la clasificación de los signos que realiza Ramón Corona).

A través de la semiosis queremos aportar nuestro punto de vista de cómo las manifestaciones culturales que aparecen en *Macario* podrían funcionar para reforzar el tema, ya que al estar inmersos en la cultura mexicana, sugerimos que nuestra visión como espectadores nos permite abrir más el abanico de interpretación de nuestro trabajo utilizando los signos que aparecen en el filme.

No expondremos ideas rebuscadas o cuyo imaginario aleje a un punto opuesto lo que se aprecia en el filme. Desde nuestra función de sujetos observadores echaremos mano de nuestra carga cultural y social para ayudarnos a interpretar y explicar los signos dirigidos a nuestros objetivos, atendiendo a secuencias, encuadres, parlamentos que refuercen nuestra hipótesis de que la muerte se presenta de manera clara o sugerida a lo largo de toda la película.

No podemos dejar de mencionar una intención propia al haber seleccionado este filme por el tema tan representativo que nos muestra. Si bien la muerte ha sido un fenómeno que desde los albores de la humanidad ha atraído y atemorizado al hombre y que seguramente seguirá haciéndolo en generaciones posteriores,

queremos dejar un documento que atestigüe la forma en la que, con las herramientas que tengamos disponibles, podamos analizarla, acercarnos a ella, discutirla y, como en el caso de los signos, pretender desentrañarla junto con la admiración o repulsión que como seres humanos pueda causarnos, aportando con esto una visión que posiblemente explique sólo de una forma el cómo nuestra sociedad percibe y convive con la muerte y cómo la ha hecho parte de ella de una forma tan íntima y no encontrada en otras latitudes.

Analizaremos la presencia de la muerte, que aparece de manera constante, y se sugiere de manera permanente en el filme usando de diversos signos. Nuestro objetivo general será encontrar dichos signos que llevan a cabo esta función y analizarlos mediante un proceso semiótico para entender la manera como este fenómeno se manifiesta en nuestra cultura. Con ello, pretendemos mostrar que Roberto Gavaldón realizó un trabajo meticuloso en el que cada detalle pudo haber pensado a detalle para reforzar una unidad temática que convierte a *Macario* en una obra totalmente representativa del cine mexicano a pesar del tiempo que ha pasado desde su estreno.

Capítulo 1. Enfoque semiótico

1.1 Semiótica y semiología

Lo primero que debemos comentar es la manera de abordar estos términos que siempre han estado juntos y que durante mucho tiempo generaron una discusión sobre cuál es el más adecuado para elaborar estudios o análisis de este tipo. Al ser la semiótica una ciencia que sirve para realizar interpretaciones de la realidad y de la comunicación, siempre se ha intentado definir y dejar en claro la manera en la que nos comunicamos y transmitimos mensajes con sentido y estructura, además de estudiar la forma en la que funcionan dichos mensajes a partir de sus elementos más básicos conocidos como signos, los cuáles serán objeto de posterior estudio.

La historia de los términos de semiología y semiótica puede rastrearse hasta la Edad Media, son notables los trabajos elaborados por Mauricio Beuchot al respecto; a lo largo de la historia el término semiótica fue evolucionando a partir de los diferentes usos y estudios que se realizaron sobre él; así, John Locke escribió sobre “una doctrina de los signos” conocida como *semiotike* y, por su parte, Victorino Zecchetto menciona que Johann Lambert escribió en 1764 un tratado que contenía una parte llamada *Semiótica*; el concepto fue desarrollando una evolución hasta llegar a dos personajes de relevancia para la elaboración de teorías que tienen en común el estudio de los signos como transmisores de significado o de sentido.

Estos personajes son los principales teóricos de los cuales se han tomado las bases para las definiciones más aceptadas de semiótica, sobre todo en el siglo XX en el cual esta ciencia buscó establecer un método disciplinado y sistemático que retomara el concepto en su etimología sin descuidar los aportes que realizaron los diferentes estudiosos a lo largo del tiempo, nos referimos a los realizados por Ferdinand de Saussure y por Charles Sanders Peirce.

1.1.1 La semiología según Saussure

Históricamente los trabajos de Saussure han sido reconocidos por ser los que intentaron establecer doctrinas lingüísticas de manera organizada, existen suficientes estudios sobre sus teorías, los cuales son fuentes de investigación a

consideración del lector; tratándose de una rama abundantísima, procuraremos mencionar sólo aquellos aspectos esenciales o de orientación para este trabajo.

Para Saussure la lengua es un “sistema de signos que expresan ideas y es por eso comparable a la escritura, el alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía [...]. Sólo que es el más importante de todos esos sistemas.”¹ Al tratarse, pues, del principal sistema importancia, aquí podemos proponer la definición elaborada por Saussure y que ha sido utilizada en múltiples estudios:

Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología del griego *semeïon*, ‘signo’). Ella nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los gobiernan [...]. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y es así como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos”².

Según Saussure la semiología no era aún reconocida como ciencia autónoma, porque se creía que la lengua es más apta para comprender los problemas semiológicos. Sin embargo, la lengua es un sistema más entre otros sistemas de signos, por consiguiente –sostiene Saussure– la lingüística es sólo una parte de la ciencia general de los signos, o sea, de la semiología. Como podemos ver, la definición de Saussure se apegaba más a la interpretación de los signos dentro del ámbito de la vida social, tratando de entender el proceso comunicativo que imperaba en ella a través de sus elementos y del sistema diseñado para tal fin.

Sin embargo, al ser la lingüística sólo una parte de la semiología es evidente que el proceso comunicativo tiene una amplitud mayor a aquella que se puede dar en el ámbito de la vida social. Los signos pueden comunicar muchas cosas más a través de procesos de semiosis más complejos.

¹ Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Losada, 1945. p. 40.

² *Ídem*.

1.1.2 Saussure: el signo lingüístico

Saussure emplea el signo lingüístico en lugar de palabra o nombre para evitar cualquier imprecisión que pudiera generarse dentro de una terminología especializada, recordemos que para él la lengua es un sistema de signos y que los elementos que componen dicho sistema son los signos lingüísticos.

Para Saussure el signo es una unidad lingüística que, como si de una moneda se tratara, tiene dos caras. Una de ellas tiene una parte sensible, es decir, capaz de ser percibida por medio de alguno de nuestros sentidos. Puede ser una parte acústica, visual, pero siempre será algo material, algo físico. Esta parte es la que Saussure conoce con el nombre de *Significante*.

La “otra cara de la moneda” es una parte *inmaterial* que solamente refleja la idea o el concepto evocado en la mente del receptor. A esa parte Saussure la nombra *Significado*.

Debemos entender que el signo es una mera representación de la realidad referencial, de la cosa, objeto o fenómeno aludido. Hemos mencionado ya esta relación. Vittorino Zecchetto menciona también a Ogden y Richards, quienes incluirán al referente para indicar la entidad que señala el significante. Esto lo que aporta es una referencia hacia lo abstracto, lo teórico y lo real, esta aclaración se hace debido a que existen signos como los matemáticos, que pueden expresar cosas irreales. Para ello es conveniente citar a Saussure cuando expresa que: “Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da testimonio de nuestros sentidos.”³

Para Saussure el signo lingüístico es una “entidad psíquica de dos caras” en donde cada una de ellas representa un concepto y una imagen acústica. Estos dos elementos siempre están unidos y tienen una relación de reciprocidad y esta

³ Saussure. *op. cit.* p. 92.

relación es la que plantea una cuestión que él llama de “terminología” y que determina lo siguiente:

Llamamos *signo* a la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente a la imagen acústica sola, por ejemplo una palabra (*arbor*, etc.). Se olvida que si llamamos signo a *arbor* no es más que gracias a que conlleva el concepto ‘arbol’, de tal manera que la idea de la parte sensorial implica el conjunto.

La ambigüedad desaparecería si designáramos las tres nociones aquí presentes por medio de nombres que se relacionen recíprocamente al mismo tiempo que se opongán. Y proponemos conservar la palabra *signo* para designar el conjunto, y reemplazar *concepto* e *imagen acústica* respectivamente con *significado* y *significante*; estos dos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, sea entre ellos dos, sea del total del que forman parte. En cuanto al término *signo*, si nos contentamos con él es porque, no sugiriéndonos la lengua usual cualquier otro, no sabemos con qué reemplazarlo.

El *signo* lingüístico así definido posee dos caracteres primordiales.⁴

Esos caracteres primordiales son el **significante** y el **significado**. El significante es el sonido o la parte del signo lingüístico perceptible por el oído humano, si volvemos al ejemplo de las dos caras de la moneda, el significante sería la cara, si no visible, sí *audible*, siendo esta la razón por la que falsamente se le identifica en ocasiones con el signo mismo. Por otra parte, el significado es la cara no visible, es decir, no *audible* del signo sino que es el contenido, la idea que nos produce en la mente el estímulo de escuchar el significante; la razón por la que no se puede ver ni oír es porque se encuentra en el plano de las ideas, en la mente.

El significado será la parte más importante que habremos de atender en nuestro análisis, pues las interpretaciones de los signos que realizaremos en nuestra mente pueden ser múltiples a partir de la presentación de un signo, si bien aún estamos hablando de signos lingüísticos, más adelante veremos con la teoría de Peirce que los signos pueden generar interpretaciones o significados múltiples o diferentes a partir de un solo significante. Por ejemplo, si pensamos que en nuestro

⁴ Saussure, p.p. 92-93.

país existen dos palabras sinónimas como *avión* y *aeroplano*, ambas son significantes que tienen un solo significado: “avión”. Este fenómeno que puede tener en ocasiones semejanza con la polisemia puede generar otros significados que enriquezcan los contenidos mentales que un significante puede ofrecernos, visualmente notaremos que las imágenes pueden generar también este fenómeno o situaciones similares.

Aclaremos también que en nuestro ejemplo anterior las palabras avión o aeroplano no son signos lingüísticos en cuanto a imágenes acústicas, sino que son significantes que conllevan un significado, esto nos lleva a determinar que no se puede concebir la existencia de significantes de forma aislada, sin sus significados. Del mismo modo, el significado no puede existir sin el significante.

El significado es sólo la imagen conceptual que nos hemos formado de las cosas, es como si la lengua funcionara como un “espejo de la realidad” pues el significado refleja algunos rasgos y oculta otros. Esos rasgos son lo que se conoce como los *rasgos distintivos*, que son aquellos con los que “generalizamos y convertimos en algo unitario a toda una serie de *referentes* diversos entre sí.”⁵

Dentro de la teoría saussuriana no debemos olvidar la existencia de lo que él llama la arbitrariedad del signo, esto es que la relación entre el significante y el significado es arbitraria porque no está motivada por el objeto al que se refiere, sino que está fundada en “el consenso social por el cual los grupos humanos deciden asumir esa asociación.”⁶ Es decir: los signos no generan sus significantes, sino que existe un acuerdo social para determinar a cada uno de los signos transmitiéndolo entre los habitantes de una comunidad (la cultura de la que hablábamos anteriormente) entre los cuales funcionará el proceso de semiosis.

⁵ Millán, p.17.

⁶ Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Buenos Aires, La Crujía, 2003. p. 78.

1.1.3 La semiótica según Peirce

El otro pensador que debe ser incluido al momento de buscar conceptualizar a la semiótica es Charles S. Peirce (1839-1914), quien al elaborar múltiples estudios sobre el funcionamiento de los signos introdujo el término *semiotics* en el cual concebía la semiótica como un campo científico articulado en torno a reflexiones de carácter *lógico-filosófico* en los cuales se buscaba una explicación sobre cómo los signos pueden comunicar algo, sin descuidar la carga que el receptor de esos signos o interpretante pone en dicho proceso para concretarlo.

Esas reflexiones, según Peirce, deben tener como objeto específico de su investigación la *semiosis*, es decir “el proceso de significación donde participan ‘un signo, su objeto y su interpretante’”⁷. Es conveniente entender cómo es que puede llevarse a cabo dicho proceso; para ello continuaremos con la definición de un elemento fundamental para esta causa: la semiosis, conocida como la dinámica concreta de los signos en un contexto social y cultural dado.

Según Zecchetto:

La *semiosis* es un fenómeno operativo contextualizado, en el cual los diversos sistemas de significaciones transmiten sentidos, desde el lenguaje verbal al no verbal, pasando por los lenguajes audiovisuales, hasta las más modernas comunicaciones virtuales. Las áreas que investiga la semiótica tienen que ver, pues, con las nociones fundamentales y generales que rigen el conjunto más relevante de signos y de semiosis. Ello no interfiere con los objetivos de otras disciplinas que se ocupan de esos temas, ya que se trata de perspectivas diversas.⁸

Entender el contexto en el que se realiza el proceso semiótico resulta fundamental para establecer los límites en los cuáles es permitido interpretar o generar sentidos que conduzcan a este análisis a ajustarse a los objetivos de este trabajo. Como podemos ver, la semiosis no es un proceso que pueda darse de manera totalmente

⁷ Zecchetto. *op.cit.* p. 16.

⁸ *Ídem.* p. 19.

abierta, desbordada; por el contrario, existen diferentes elementos que pueden ser estructurados para que la interpretación que queremos generar pueda ser válida.

Podemos reforzar nuestra definición de semiosis utilizando las palabras de Eco quien menciona que “por *semiosis* entiendo una acción de tres sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas.”⁹

La intención de conseguir una definición adecuada para la semiótica es la de poder explicar el fenómeno de interpretación de los signos en los diferentes ámbitos de la vida, desde el cotidiano hasta el académico. Al primero comunicarnos y luego reflexionar sobre el sentido de lo que comunicamos, la estructura en la que transmitimos los mensajes y su funcionamiento, estamos utilizando la semiótica.

El término de semiótica propuesto por Peirce es el más aceptado y reconocido por los teóricos en sus trabajos¹⁰, preferiremos apoyarnos en lo dicho por él para fundamentar nuestro trabajo.

1.1.3.1 El signo según Peirce

A diferencia de Saussure, el modelo propuesto por Charles S. Peirce agrega una arista más al esquema de estructura del signo. Para Peirce el significado del signo está en el pensamiento de una forma activa, por lo cual el significado se configura como el conjunto de implicaciones prácticas que el objeto posee para algún sujeto.

El signo en la teoría de Peirce recibe el nombre de *representamen*, el cual se considera una cualidad material que está en el lugar de otra cosa que será su *objeto* lo que genera en la mente de alguien un signo equivalente o más desarrollado que se denomina *interpretante*, éste aclara lo que significa el *representamen* y que a su vez representa al mismo objeto. Por ejemplo, en un diccionario, las letras que forman la palabra “hueso” son un representamen que está en el lugar de un objeto al que representa (es decir, de los huesos que pueden existir en la realidad), y la

⁹ Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 2000. p. 32.

¹⁰ Buxó considera a la Semiótica como la ciencia que estudia el signo en general; todos los signos que formen lenguajes o sistemas, Charles Morris menciona que esta ciencia aporta los fundamentos para cualquier ciencia especial de los signos; en ambos autores se sigue la teoría de Peirce.

definición que lo acompaña funciona como el interpretante que establece el significado del representamen. Antes de profundizar en estos conceptos conviene que veamos lo que Peirce considera como signo.

Peirce mismo define al signo del siguiente modo:

Un signo o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento* del representamen.¹¹

El signo debe tener cualidades que lo distinguan. Una palabra podría tener sonidos particulares que la diferencian de otras, pero no basta sólo percibir el sonido para reconocerlo como signo, éste debe tener un objeto que se relacione con el representamen; sin embargo, esta relación de estos dos elementos sigue siendo insuficiente, por lo que necesita un tercer constituyente que sería el interpretante. Esta será entonces la relación semiótica que en la teoría de Peirce se presenta a la manera de una tríada, en pocas palabras: **un representamen se reconoce como el signo de un objeto a través de un interpretante**. Exponemos a continuación en qué consiste cada uno de los elementos mencionados:

- a) Representamen: es lo que funciona como signo para que alguien lo perciba, o sea, la cosa que funge como signo, el signo mismo. En esta categoría entran las palabras en cuanto signos lingüísticos; en el caso de nuestro objeto de estudio los cráneos, los esqueletos, las ofrendas, las tumbas y todos los signos que tienen relación con la muerte funcionan como representamen porque “está siempre en lugar de otra cosa”:
- b) El Interpretante: es la idea del representamen en la mente del que percibe el signo, es un efecto mental causado por el signo (otra idea del signo) apenas se inicia el proceso de semiosis a través del representamen. El representamen puede ser “inmediato”, en cuanto se identifica con el

¹¹ Alejandra Vitale. *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Buenos Aires, Eudeba, 2004, p. 11.

significado del signo o “en sí” cuando está formado por la o las interpretaciones que le otorga al signo el sujeto singular, los nuevos signos que él le va otorgando. Es decir, el interpretante aparecerá para dar cuenta de la relación que hay entre el signo y aquello a lo cual está remitiendo. Si proponemos un ejemplo, un signo puede ser un síntoma de una enfermedad, un indicio de que alguna parte de nuestro cuerpo está enfermo, aunque esto no le impida funcionar como signo, al descubrir cuál es la conexión entre el representamen y lo que lo causa entra en juego el interpretante, éste es el elemento que permite establecer la conexión mediante un acuerdo “engendrado” en la mente. El representamen puede ser presentado en la pantalla cinematográfica, un cráneo, por ejemplo, genera una idea en el interpretante, la idea que causa en él es el nuevo signo que está basado en la interpretación que le da el sujeto en particular.

- c) El objeto: es aquello a lo que alude el representamen, aquello a lo que el signo está referido aunque no necesariamente sea una cosa concreta. El cráneo mencionado, como representamen, genera una idea mental en el que lo recibe (interpretante) el cual a su vez mediante el proceso de semiosis lo identifica con la muerte (objeto).

Podemos considerar al interpretante como otra interpretación, otro signo que se refiere al mismo objeto que el representamen, es decir, el signo se convierte o se traduce en otro signo, el interpretante, el cual se identificará con el significado del primer signo, de allí que “[...] conciba al significado de un signo como ‘el signo al que éste debe traducirse’ y afirme que el significado ‘es, en su acepción primaria, la traducción de un signo a otro sistema de signos’”.¹² El objeto por su parte es aquella otra cosa a la que el signo está representando, Peirce menciona que representar

¹² Vitale, p. 14 Conviene comentar que Peirce clasifica los interpretantes en tres tipos diferentes: el interpretante inmediato, el interpretante dinámico y el interpretante final. El primero de ellos es el interpretante pensado como el concepto o significado que comporta todo signo independientemente de su contexto; el segundo, se trata del efecto que el signo provoca en la mente del intérprete en una situación específica en la que el signo se está utilizando y el tercero presupone a los dos anteriores, es el interpretante pensado como un hábito que hace posible la interpretación recurrente y estable de un signo con base en el hábito que consistente en atribuir a un representamen un objeto. Estas tres instancias en las que Peirce clasifica al interpretante pueden presentarse en ocasiones de manera simultánea en un acto de semiosis.

es: “Estar en lugar de otro, es decir, estar en relación con otro que, para ciertos propósitos, sea tratado por ciertas mentes como si se fuera ese otro.”¹³, además, aclara que un signo puede tener más de un objeto, al que considerará como “objeto complejo”.

1.1.3.2 La semiosis infinita

Como presentamos, los elementos que integran el proceso de semiosis son el representamen, el objeto y el interpretante; debido a que el interpretante es también un signo, está en lugar de un objeto y lo remite a su vez a un interpretante. Este interpretante es al mismo tiempo un signo que está en el lugar de un objeto y está unido a un interpretante, que a la vez es un signo y así sucesivamente de manera ilimitada, Peirce menciona que un signo es “cualquier cosa que determina a otra cosa (su *interpretante*) a referirse como un objeto al cual ella también se refiere (su objeto) de la misma manera, deviniendo el interpretante a su vez en signo y así sucesivamente *ad infinitum*.”¹⁴

De esta manera, veremos que los signos no se encuentran de manera aislada, sino que forman un conjunto que consideramos una especie de cadena semiótica donde cada signo es a la vez interpretante del que lo precede e interpretado por el que le sigue. Esta cadena de semiosis permite un conocimiento más amplio del contenido o intención comunicativa de los signos percibidos. La unión de signos y la manera en la que se enlazan unos con otros puede, a manera de una secuencia cinematográfica, transmitir un mensaje de manera continua.

1.1.3.3 La gramática, la lógica y la retórica

Peirce menciona que a raíz de que cada representamen se une con los tres elementos que son el fundamento, el objeto y el interpretante, esto hace que la ciencia semiótica se divida en tres ramas que son las siguientes:

¹³ Vitale, p. 19.

¹⁴ *Ídem*, p. 24.

- 1) La gramática pura. “Su finalidad es averiguar qué es lo verdadero en el representamen utilizado por toda la inteligencia científica como para que aquel pueda encarnar un significado.”
- 2) La lógica propiamente dicha. En palabras de Peirce, “es la ciencia de lo que es cuasi-necesariamente verdadero de los representámenes de cualquier inteligencia para que puedan ser válidos para algún objeto, esto es, para que puedan ser ciertos. Vale decir, la lógica propiamente dicha es la ciencia formal de las condiciones de verdad de las representaciones.”
- 3) La retórica pura. Tiene como finalidad “determinar las leyes mediante las cuales [...] un signo da nacimiento a otro [...]. Conciérne así al aumento lógico del conocimiento.”¹⁵

Además de las tres ramas de la semiótica propuestas por Peirce y basándose en él, Zecchetto menciona tres categorías para el funcionamiento de la semiosis:

- a) La primeridad: da cuenta de lo indefinido de las cosas, el sentimiento o la impresión primera antes de la concreción del ser del signo. Son las cualidades puras, la realidad misma. El signo tal cual aparece en el mundo y a partir del cual se comienza el proceso de interpretación.
- b) Secundidad: categoría de la relación con la primeridad o de un fenómeno de primeridad relacionado con lo real o análogamente con otro, es “la toma de posesión de la concreción experiencial”.
- c) Terceridad: regula la unión y la síntesis de la primeridad con la secundidad, es la ley, la convención que conecta dos fenómenos entre sí.

Tomando como base el ejemplo que menciona Zecchetto, la primeridad correspondería a la “rojidad” de un signo, la secundidad correspondería al rojo de un objeto en concreto (una manzana, por ejemplo, su rojo es diferente al de la sangre) y la terceridad se cumpliría cuando enunciemos estas características en un fenómeno concreto, como en el caso de decir: “este papel es rojo”.

¹⁵ Vitale, p. 26.

La concepción triádica que Peirce hace del signo tiene como origen la división triádica de las categorías, que son el objeto de reflexión de lo que Peirce denomina alternativamente, según sus escritos, faneroscopía, fenomenología e ideoscopia.

El término faneroscopía deriva de fanerón, equivalente a lo que los filósofos ingleses llamaron “ideas”, entendido por Peirce como “todo lo que está presente en la mente, del modo o en el sentido que sea, correspondiente a algo real o no”. De allí que Peirce sostenga:

“Lo que yo llamo ‘faneroscopía’ es la descripción de lo que está frente a la mente o en la conciencia, ‘tal como aparece’”.

Las tres categorías que postula Peirce son tres modos de ser del fanerón, tres maneras en que el fanerón está presente en la mente, o en otras palabras, tres puntos de vista sobre él. Peirce sostiene que todos los fanerones (o ideas) pueden ser pensados desde tres categorías: la Primeridad, la Segundidad y la Terceridad.¹⁶

Los tres constituyentes de la semiosis: el representamen, el objeto y el interpretante, son a su vez tricotomizados por Peirce sobre la base de estas tres categorías faneroscópicas. Los fenómenos hasta aquí enlistados nos permitirán entonces comprender cómo el proceso de la interpretación semiótica puede darse aparentemente en un ejercicio que no tiene límites; sin embargo, el funcionamiento de los signos dentro de un contexto determinado es el que permite encontrar una guía para nuestra interpretación. Si bien la semiosis puede realizarse de manera infinita, la forma en la que desentrañamos la carga semiótica de los signos tomando en cuenta los aspectos que los rodean nos llevarán encontrar la decodificación adecuada de sus contenidos pues

La triada *objeto / representamen / interpretante* propuesta por Charles Sanders Peirce para dar cuenta del fenómeno del sentido en su dimensión elemental, ofrece una mirada alternativa sobre el proceso de conocimiento [...]. Su concepto de semiosis puede ser entendido [...] como la paradoja de la representación, en el sentido en que ésta resulta de la condición de la posibilidad de todo conocimiento sobre el mundo y la subjetividad misma [...].¹⁷

¹⁶ Vitale, p. 27.

¹⁷ Romé, Natalia. “Conocimiento, ley e ideología en la noción de representación de Ch. S. Peirce. El *a priori* semiótico del conocimiento y la condición ideológica del sentido”. *Semiótica, lógica y conocimiento*.

Recordamos una vez más lo escrito por Zecchetto: “Finalmente, en 1969, al instituirse en La Haya (Holanda) la Asociación Internacional de Estudios Semióticos, se convino en unificar las posiciones y se adoptó el término *semiótica*.”

18

Definimos así que el presente trabajo estará enfocado en la realización DE UN ANÁLISIS SEMIÓTICO, tomando en cuenta y sin descartar el hecho de que hasta hoy existen todavía estudiosos que siguen señalando distinciones entre términos para indicar las diferencias de los espacios de estudio de los signos.

Al decidir utilizar el término semiótica para nuestra conceptualización, volveremos a Zecchetto, de quien agregamos algunas palabras finales:

[...] la teoría de los signos, y cuyo propósito es estudiar los conceptos básicos y generales que atañen a la problemática símica. Según esto a la semiótica le corresponde verificar la estructura de los signos y la validez que pueden tener en las percepciones culturales, procurando, además, enfrentarse con explicaciones teóricas que den razones coherentes de esos fenómenos que involucran la comunicación humana.¹⁹

Este será el fundamento del concepto utilizado, entendemos que nuestro análisis será un “punto de vista sobre la realidad, una mirada acerca del modo en que las cosas se convierten en signos y son portadores de significado”.²⁰

1.1.4 Las tres ramas de la semiótica

Debemos aceptar a estas alturas de nuestra conceptualización que la semiótica posee un sistema que la ha acercado a lo que Zecchetto llama un “estatuto científico”. La división más aceptada es la propuesta por Morris, el cual indica tres ramas que exponemos a continuación.

Homenaje a Charles Sanders Peirce. Comp. Édgar Sandoval. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006, p. 123.

¹⁸ Zecchetto, *op. cit.* p. 18.

¹⁹ *Ídem*, p. 19. El subrayado es mío.

²⁰ *Íd.*

1.1.4.1 La semántica

Estudia las relaciones de los signos con los objetos a los que se aplica, es decir, aquello que los signos pretenden significar al referirse a seres o entidades. Si lo ponemos en otras palabras, la semántica hace referencia a las relaciones concretas de los signos con las cosas. En este caso podemos colocar a los signos lingüísticos, pues al utilizarlos se indican cosas, conceptos o ideas entre muchas cosas que tengan relación con el signo expresado pues están basadas en criterios de índole semántica. Así, un cráneo puede aludir, significar a la muerte porque uno de sus significados nos permite establecer una relación entre la osamenta y la muerte.

Beuchot también afirma que la semántica es la relación de los signos y sus significados u objetos. Esta rama describe los significados de un determinado lenguaje, es por eso que puede aplicarse a diferentes tipos de textos que no sólo tienen que ver con el aspecto lingüístico, como los audiovisuales.

1.1.4.2 La pragmática

Zecchetto menciona:

También puede estudiarse la relación de los signos con los intérpretes, con las personas que utilizan los signos de modo concreto. En este caso aparece la *Dimensión Pragmática de la semiosis*, y su estudio recibirá el nombre de "*Pragmática*".²¹

Resume Beuchot la pragmática como las relaciones de los signos con los usuarios (que a veces pueden emplearlos de manera peculiar).²² Básicamente podemos considerar a esta rama como la que analiza el modo que se asumen las expresiones comunicativas para descubrir las leyes que las rigen y los modelos del lenguaje y del comportamiento humano comunicacional en sus relaciones prácticas.

²¹ Zecchetto. p. 31.

²² Beuchot. *Op. cit.* p. 8.

1.1.4.3 La sintáctica

Esta parte considera la relación formal de los signos entre sí, Beuchot coincide en la definición. Al respecto, Zecchetto dice:

Esta relación se incorpora en la definición de los signos puesto que el uso habitual de ellos incluye necesariamente la presencia de un <<sistema sígnico>> que funciona con correlaciones internas y sugiere mecanismos mnemónicos y señaladores sintácticos. La sintaxis se interesa por los sistemas formales [...] diseñados para analizar los lenguajes.²³

El funcionamiento del signo en esta rama depende entonces de cómo está estructurada la frase o la oración en la que se utiliza dicho signo, para ello debemos tomar en cuenta la relación que hay con otros signos pues “todo signo tiene relación con otros signos”, puesto que tanto los emisores como los destinatarios, sólo logran interpretar un signo cuando lo ven en combinación estructural con otros.

En algunas de las secuencias que analizaremos el significado más profundo que podemos obtener se puede conseguir a partir de establecer las relaciones entre los elementos que aparecen en la pantalla; los componentes se entrelazan generando un sentido más amplio si se miran sintácticamente. La semiosis puede establecerse entonces analizando el sonido, la imagen, los signos lingüísticos, etc. Esto es lo que Zecchetto nombra la “*Dimensión sintáctica de la semiosis*”.

1.2. Los signos

Existe una diferencia fundamental que distingue al ser humano del resto de los animales, ésta es el don de la palabra, la cual le permite transmitir conocimientos o pensamientos que se van generando en su mente. Su función principal es poder distinguir, catalogar u ordenar el mundo en el que vive, organizando todo lo que le rodea; y si las cosas no tienen nombres, se los pone para poder clasificarlas.

El estudio de las relaciones de las cosas con los nombres que las designan comienza desde la época de los griegos, ellos estudiaron las relaciones de los nombres con las cosas, según se presentaban de manera natural o artificial. Este

²³ Zecchetto. p. 31.

problema se convirtió en objeto de estudio a lo largo de los siglos y se fue esclareciendo poco a poco gracias a estudios filosóficos y del lenguaje, siendo el más coherente de todos el construido por Ferdinand de Saussure, quien organizó una teoría sobre lo que él llama el signo lingüístico, aportación fundamental de su obra *Curso de Lingüística General*, cuyo contenido de utilidad para nosotros se presentó en puntos anteriores.

Hemos aclarado que la teoría de los signos que seguiremos como marco teórico de nuestro análisis es la propuesta de Charles S. Peirce. Presentaremos a continuación los tipos de signos que estudiaremos en nuestro análisis.

1.2.1 Tipos de signos: icono, índice y símbolo

Las categorías faneroscópicas de Peirce sobre primeridad, secundidad y terceridad aplicadas al objeto permiten obtener tres tipos de signos denominados iconos, índices y símbolos. Presentamos la forma de clasificar los signos de acuerdo a esas tres categorías según las explica Ramón Carmona:

- a) Los *índices dan cuenta* de la existencia de un objeto con el que mantienen una relación, sin llegar a describir la naturaleza de dicho objeto. Así, un olor a perfume o tabaco en una habitación indica que alguien ha estado en el lugar antes de nuestra llegada, aunque no sepamos quien. Aunque por abducción podamos deducir su identidad, el índice en cuanto tal sólo señalaría su presencia.
- b) Los *íconos*, por el contrario, reproducen la forma del objeto del que son signo, sin implicar por ello su existencia real, aunque sí algunas de sus cualidades. Una fotografía de una manzana sería el icono de la *apariencia de una manzana*, el tamaño, la forma o el color nos indicarían que el objeto representado parece una manzana. Nada nos dice, sin embargo, que dicha manzana no sea una simple construcción en porcelana pintada o que exista como tal fruta en realidad.
- c) Los *símbolos* no dicen nada ni de la existencia ni de las cualidades del objeto, sino que lo designan a partir de su inclusión en un sistema regido por determinadas reglas. Una palabra, por ejemplo, no remite a un objeto real ni a sus cualidades, sino al concepto genérico con el que se le engloba en el interior de un vocabulario de una lengua. La palabra <<libro>> no designa este volumen [...] ni dice nada del tipo de papel, tamaño o color de la cubierta

utilizados en su fabricación; sólo señala que como objeto, en lengua castellana, no puede ser confundido con un árbol o con una bicicleta.²⁴

Por su parte, Umberto Eco hace una nueva interpretación de la teoría de Peirce. En la propuesta de aquél se estudian los procesos de comunicación de manera similar a la que hemos presentado, él menciona que el proceso comunicativo es “el paso de una señal (lo que no significa necesariamente un signo) desde una fuente, a través de un transmisor, a lo largo de un canal hasta un destinatario (o punto de destino).²⁵ Recordemos que Eco menciona que la fuente desde donde se transmite la señal puede o no ser humana siempre y cuando esa señal que se emite vaya acorde a reglas conocidas por el destinatario humano (el contexto que ya hemos mencionado), de este modo el signo no será un simple estímulo arrojado al aire sino que requerirá de una respuesta mediante la cual el destinatario interpretará los significados, poniendo en marcha los elementos de la tríada propuesta por Peirce²⁶.

Este proceso de comunicación necesita del contexto, utilizar lo que Eco denomina “código”, el cual es “un sistema de significación que reúne entidades presentes y entidades ausentes. Siempre que una cosa materialmente presente a la percepción del destinatario representa otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación.”²⁷ Es decir, es necesario que el código establezca una correspondencia que funcione entre lo que se representa y lo representado, y que sea esa misma correspondencia válida para el destinatario posible que lo interprete. Básicamente podemos observar los elementos peirceanos (el representamen, el objeto y el interpretante), lo que refuerza la definición sobre la que trabajamos el proceso semiótico.

El código es una construcción semiótica. Podemos estudiar los signos e interpretarlos semióticamente aunque no comuniquen algo “preciso”, pues al

²⁴ Ramón Corona. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra (Signo e imagen, 21), 2002, p.p. 82-83

²⁵ Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, p. 24.

²⁶ No olvidemos la definición de *signo* que Eco ofrece en su obra *Tratado de semiótica general* en la que expone que “Signo es cualquier cosa que puede considerarse como sustituto significante de cualquier cosa. Esa cualquier otra cosa no necesariamente debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en el que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir.”

²⁷ Eco, *Op. cit.* p 25.

“recibir” los signos que aparecerán en este estudio interpretamos lo que comunican, usando la semiótica de la significación, justificando así nuestra interpretación porque “en los procesos culturales los dos fenómenos van ligados.”²⁸

En conclusión a lo expuesto en este primer capítulo seguiremos la teoría de Peirce, usaremos interpretaciones de Eco, para quien un signo es: “aquello que está en lugar de otra cosa para alguien en ciertos aspectos o capacidades” y que “puede representar alguna otra cosa en opinión de alguien sólo porque esa relación (representar) se da gracias a la mediación de un interpretante [...] como un fenómeno psicológico que ‘se produce’ en la mente de un posible intérprete”.²⁹

Estos elementos generarán una convención que acepta el funcionamiento del signo como *una cosa que está en lugar de otra* entendiendo además sus rasgos sintagmáticos y paradigmáticos. Como menciona Eco, “la tríada de Peirce puede aplicarse a fenómenos que no tienen un emisor humano, aun cuando tengan un emisor humano.”³⁰ Esto nos permitirá estudiar objetos que tengan elementos comunes y que nos permitan realizar la semiosis.

²⁸ *Ídem.*

²⁹ Eco. *Op. cit.* p. 33.

³⁰ Eco, p. 34.

CAPÍTULO II. LA MUERTE

En el presente capítulo nuestro objetivo será ofrecer una visión general sobre el fenómeno de la muerte, estableciendo un marco de referencia para comprender las secuencias de nuestro análisis como signos. No pretendemos realizar un estudio antropológico o sociológico, únicamente queremos mostrar algunos aspectos mediante los cuales la muerte es vista y representada dentro de un contexto determinado junto a elementos que delimitan el funcionamiento de los signos.

Las siguientes páginas permitirán identificar de qué manera la idea de la muerte se ha transmitido por generaciones dependiendo la sociedad en la que se observa tomando en cuenta aspectos históricos (que se justifican al entender el funcionamiento de los signos en los planos de la sincronía y la diacronía) que señalen cómo dicho concepto ha generado una carga interpretativa en los receptores de los signos de un lugar determinado.

Al estar ubicada la historia de nuestro filme en un contexto de la celebración del Día de Muertos es necesario que hagamos también un breve repaso sobre la manera en la que dicha tradición y sus elementos también funcionan como signos.

Para la primera parte de este capítulo contextualizaremos qué es la muerte, comprendiendo sus diferentes manifestaciones como signos que contienen una carga comunicativa, ya sea a través de iconos, imágenes o símbolos que permitan desentrañar el significado presente en una toma o en una secuencia.

La segunda parte será un repaso breve sobre la historia del Día de Muertos en México, considerando los elementos prehispánicos, europeos y finalmente las ideas novohispanas; así identificaremos el contexto en el cual funcionan los signos, además de aclarar cómo algunos de ellos adquieren su carga simbólica.

2.1 CONCEPTUALIZACIÓN GENERAL

Comenzaremos por una definición básica sobre el concepto de la muerte. Utilizaremos la que otorga el Diccionario Usual de la Real Academia Española, en su versión electrónica, dicho índice menciona que la muerte es:

“muerte.

(Del lat. *mors, mortis*).

1. f. Cesación o término de la vida.
2. f. En el pensamiento tradicional, separación del cuerpo y el alma.
3. f. **muerte** que se causa con violencia. *Lo condenaron por la muerte de un vecino.*
4. f. Figura del esqueleto humano como símbolo de la **muerte**. Suele llevar una guadaña.
5. f. Destrucción, aniquilamiento, ruina. *La muerte de un imperio.*
6. f. desus. Afecto o pasión violenta e irreprimible. *Muerte de risa, de amor.*³¹

En esta entrada las acepciones que nos sirven son las número 1 y 4. La muerte en su significado más específico es la cesación, el final de la vida. Esta conclusión de la vida conduce a la representación simbólica que se ha hecho de ella, siendo la acepción número 4 un indicio de lo que encontraremos en nuestro estudio. La representación de la muerte como esqueleto es quizá la más popular entre las culturas del mundo, el significado propuesto en la acepción 1 está siendo desplazado y generando a su vez nuevos significados mediante los cuales puede ser interpretada. Esta simbolización de la muerte se puede utilizar en nuestro trabajo pues sus significados tienen relación semántica con el fenómeno de la muerte; otros sustantivos que pueden tener relación con la muerte pueden ser también: tumba, cadáver, muerto, difunto, esqueleto, cráneo e incluso los elementos simbólicos que aparecen en la ofrenda, además de los signos lingüísticos que hacen referencia a ella junto con los signos no verbales como la música; todos ellos generan combinaciones en los planos del sintagma y el paradigma, sobre todo en el segundo caso, porque tienen elementos en común en sus entradas en el diccionario, permitiendo relaciones asociativas que conformarán un modelo de análisis en nuestro trabajo. Comencemos la contextualización del fenómeno de la muerte como cuestión cultural e histórica en algunos pueblos para entender cómo se presenta en este análisis.

Las tradiciones funerarias han cambiado al paso de los años, permanentemente surgen modificaciones en cada una de ellas según cada lugar.

³¹ Real Academia Española, Diccionario Usual en <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=SapSZcFCmDXX2GvrWWDQ> consultado el 22 de junio de 2014 a las 15:35 h.

En la Edad Media los caballeros tenían dentro de su conocimiento una advertencia sobre su inminente fallecimiento, como en el *Cantar de Roland*, en el que el caballero “siente que la muerte se adueña de él. De su cabeza desciende hacia el corazón. Siente que su tiempo ha terminado” y “[...] que su vida se perdía, comprendía que iba a morir.”³² Estas advertencias estaban dadas por signos naturales antes que por cuestiones premonitorias o mágicas. Posteriormente, en la literatura del siglo XVII don Quijote recibe también una serie de señales precursoras de la muerte, las cuales le otorgan un momento de última lucidez en la que expresa: “Yo me siento, sobrina, a punto de mi muerte”.³³ Más adelante, los personajes de Tolstoi, de la misma manera que Roland o el Quijote, saben que la muerte se acerca y el moribundo tomaba sus precauciones, dentro de ellas estaban señaladas las que formaban parte de rituales comunes a su época y relacionadas con el proceso de la muerte. Philippe Ariès recuerda el conocido pasaje en el que Lancelote, a punto de morir, realiza gestos que indican rituales culturales propios de su pensamiento y su carga psicosocial, espaciotemporales, mediante los cuales se prepara para el momento último: se despoja de su armadura y se recuesta en el piso, posteriormente extiende sus brazos en forma de cruz mientras dirige su cabeza hacia al oriente por ser éste el rumbo hacia donde queda Jerusalén.³⁴

Otro caso aparece en *Tristán e Isolda* cuando ésta, al encontrar muerto a aquél, se acuesta a su lado dirigiéndose al oriente. Mismo caso si recordamos cómo en Roncesvalles el arzobispo Turpin espera a morir. Podemos apreciar cómo los moribundos tomaban sus precauciones ante el funesto trance. El perdón y el arrepentimiento formaban parte de este ritual, la absolución por los pecados era necesaria para que el alma pudiera ser perdonada y alcanzar el paraíso.

Organizar una ceremonia pública era algo que correspondía al moribundo. Desde este momento podemos establecer relaciones con nuestro objeto de estudio, ya que en *Macario* observamos escenas en las que se presentan algunos

³² Philippe Ariès. *Morir en occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 20.

³³ Ariès. *Op. cit.* p.22.

fragmentos relativos al tratamiento de los muertos, los elementos que rodean a estas costumbres se fueron convirtiendo en símbolos relacionados específicamente con las exequias o las tradiciones funerarias.

Otro ritual acorde a nuestro objeto de estudio: el viático, el cual es uno de los sacramentos que se da a las personas que están a punto de fallecer. Al trasladar la hostia se la revestía de aspectos sagrados, evitando caer en lo profano al administrarse fuera de las iglesias. Así una costumbre puede convertirse en un signo pues la sociedad le va otorgando cargas simbólicas que permitan una identificación con fenómenos determinados. En este caso, apreciar el andar del viático era una muestra inequívoca de que alguien estaba en riesgo o se acercaba a la muerte, y cuando las personas lo encontraban en las calles establecían esta relación de manera inmediata. Recordemos que:

Para ello, el sacerdote iba a las casas revestido con un sobrepelliz, una cruz y crismera con el óleo *infirmorum* y una luz por delante; explicaba la importancia del sacramento y consolaba con una plática para el bien morir [...].La procesión se iniciaba con un acólito u otro ministro con linterna; después, los eclesiásticos, uno con el agua bendita con el hisopo y la bolsa de los corporales y los objetos ya descritos, otro con el libro y una campanilla con la que hacía la señal al pueblo [...].³⁵

La costumbre de enterrar a los muertos debe también mencionarse, hacerlo en de las ciudades producía múltiples enfermedades, así que se trasladó la ubicación de los cementerios a las afueras. La población aceptó estas medidas no sólo por las cuestiones sanitarias, sino por la creencia de que alejarían a los muertos y se evitaría su regreso al mundo. La tumba será también uno de nuestros objetos de análisis, ella representa el lugar en el que reposan los muertos, adquiriendo de manera semántica esta relación de significación con la muerte.

Recordemos que originalmente los muertos eran sepultados en los espacios pertenecientes a las iglesias para permanecer *ad sanctus*, es decir, estar lo más cerca posible del territorio sagrado. Era común que los restos de los fallecidos

³⁵ María de los Ángeles Rodríguez Álvarez. *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán y el Colegio Mexiquense, 2001, p. p. 81-82.

fueran exhumados y colocados en los atrios o al aire libre, en espacios denominados osarios. Esta práctica que era común en la Edad Media fue permeando en toda Europa e incluso llegó al Nuevo Mundo donde también era común observar los huesos que provenían “[...] de las grandes fosas comunes, llamadas ‘fosas de los pobres’, amplias y de varios metros de profundidad, donde se amontonaban los cadáveres [...]. Cuando una fosa estaba llena se la cerraba y se reabría una más antigua, luego de trasladar los huesos secos a osarios.”³⁶ Estos osarios después era común verlos posteriormente en los cementerios, montones de huesos que recordaban el destino final de los observadores.

El arte funerario generó imágenes que la gente comenzó a identificar con la muerte, incluso algunas representaciones se utilizaban dentro de las mismas casas como una representación que recordara a los fallecidos.

Fue posteriormente, en el siglo XVII, cuando el esqueleto o los huesos, la *morte seca* y no ya el cadáver en descomposición, ocuparon las tumbas e incluso ingresaron al interior de las casas, sobre las chimeneas y los muebles. **Pero la vulgarización de los objetos macabros, bajo la forma de cráneos y huesos, tiene a partir de fines de siglo XVI otra significación que la del cadáver putrefacto.**³⁷

La corrupción corporal se convertirá, junto con el esqueleto, en una referencia directa a la muerte. Esta misma idea tendrán los hombres de la Nueva España como una herencia que procede de la época medieval. Estos símbolos darán al hombre la constancia de que la vida es el plazo que se va agotando y acerca a la muerte, la cual siempre está presente en el interior de uno mismo, como lo dirá el monólogo del cerero.

Ariès menciona las tradiciones que se siguen después de que la persona ha fallecido y la relación que tienen con la muerte, presenta cuatro etapas: la primera es la muerte misma que inicia el duelo; la segunda es la celebración de la ceremonia de carácter religioso (que puede iniciarse con la extremaunción, como en el caso del viático); la tercera de ellas corresponde al cortejo, en *Macario* apreciamos el

³⁶ Ariès. p.33.

³⁷ Ariès, p. 44. Las negritas son mías.

inicio del mismo cuando va saliendo un féretro de la hostería de don Ramiro y la cuarta es el proceso de la inhumación en sí, podemos verla de manera indirecta en la escena en la que Macario aparece en el cementerio.

Los hábitos funerarios tienen características comunes en cada área determinada y terminan por convertirse en la regla habitual para una comunidad. El papel de la iglesia fue fundamental en el desarrollo de esta iconografía, pues al tener las personas una necesidad espiritual, los signos que aliviaban dicha necesidad se multiplicaron, generando representaciones en pinturas, libros, arquitectura, escultura, etcétera. Aunado a ello, las celebraciones religiosas, las misas, los velorios, las flores, los entierros, los oficios, todo ello poco a poco se fue convirtiendo en elementos relacionados al fallecimiento de los individuos y, por ende, a la muerte.

La forma tradicional que las personas fueron dando a cada una de las celebraciones enriqueció las posibilidades de dichas interpretaciones, coexistiendo en ocasiones los vivos con los muertos como en el Día de Muertos, generando así una visión constante y presente de la muerte justo en el centro de la vida:

Este sentimiento macabro encubría muchas otras cosas que luego se revelaron; en el fondo, era una toma de conciencia de la presencia de los muertos en medio de los vivos [...]. Pero primero era menester librarse del horror que ocultaba a lo demás. Este horror se fijó en el cementerio [...]. El culto a los muertos, así como el establecimiento de la tumba y los sitios de sepultura [...] formaban parte de las instituciones madres propias de toda población civilizada [...].³⁸

Los funerales son tradiciones cuya finalidad es recordar a los muertos. Quizá eso sea el elemento de enlace entre las tradiciones que tiene su origen en Europa con las celebraciones de los muertos en México, en específico con las ofrendas. Como lo menciona Ariès: “Es la primera vez que una sociedad honra de manera tan generalizada a sus muertos negándoles el estatus de muertos.”³⁹

³⁸ Ariès, p. p. 180, 185.

³⁹ *Ídem*, p. 235.

2.2 La muerte en México

Los hombres y las sociedades en su búsqueda por explicar los fenómenos de la vida y de la naturaleza los ha ritualizado de maneras muy diversas. Mediante su imaginación creó situaciones mágico-religiosas basadas en la no resignación sobre el término de la vida, esto los llevó a proyectar una visión y una creencia sobre el más allá con la intención de darle sentido a su vida. Todas las culturas se han manifestado en este sentido con elementos y concepciones análogas. Existen elementos comunes entre las culturas como la egipcia o la griega y los pueblos prehispánicos, desde las descripciones mitológicas que dibujan al inframundo, así como ritos y obras funerarias que coinciden de manera sorprendente. Demos un rápido repaso por estas culturas antes de llegar a las manifestaciones desarrolladas en nuestro territorio.

En Egipto, el mito de Osiris funcionaba como una metáfora que hacía referencia al ciclo de la vida, la muerte y la resurrección, la visión social es la que acuerda el valor que se le darán a los rituales, en este caso es imposible pasar por alto la relación de este mito con los ciclos agrícolas marcados por la crecida del Nilo. Posteriormente los rituales funerarios referían lo sucedido con este dios, siendo los entierros de los faraones su principal manifestación. Desde esta cultura pueden rastrearse ya las ofrendas que eran colocadas en las sepulturas, siendo elementos presentes la comida y efigies que representaban a los muertos, los egipcios pensaban que el alma, a la que ellos llamaban Ba, absorbía los alimentos y quedaban intactos para que después los familiares pudieran comerlos.⁴⁰

En Grecia, por su parte, las almas de los fallecidos ingresaban siempre al Tártaro, inframundo dominado por Hades, después de cruzar un río o laguna en una

⁴⁰ Además de la similitud que existe entre los egipcios y nuestra cultura en el hecho de ofrendar alimentos a los muertos, también creían en un juicio que se realizaba al alma del fallecido mediante la lectura de unos libros que se colocaban junto al cadáver que supuestamente serían leídos en la otra vida. En estos libros estaban escritas las acciones buenas y malas del muerto y dependiendo del balance que resultará su alma podía merecer un destino específico. Esto mismo se encuentra en las manifestaciones del catolicismo de la Edad Media, pues al morir la persona, según la iconografía medieval, los ángeles y los demonios disputaban el alma del fallecido, otorgándosela al representante acorde a la mayor parte de las acciones del otrora vivo.

barca conducida por Caronte eran sometidas a un juicio en el que se determinaba qué rumbo seguirían en el otro mundo. Los que habían obrado mal en vida eran conducidos al Tártaro, mientras que los buenos tenían como destino los Campos Elíseos. El ritual como manifestación sociocultural tenía intención de honrar a los muertos, las similitudes con la celebración a los muertos en México son evidentes.

Los cuerpos de los muertos eran lavados con aceites perfumados y coronados de flores y se les vestía con un traje blanco para después ser cremados. Las cenizas se apagaban en la hoguera con vino y se guardaban en urnas; luego, se pronunciaban alabanzas al muerto mientras se escuchaba música de flautas. En los días tercero, noveno y trigésimo posterior al fallecimiento, se llevaba una ofrenda de comida a la tumba y se frotaba con aceite la estela funeraria.⁴¹

Los romanos, en comparación, creían en los espíritus de los muertos y que éstos permanecían en las cercanías del lugar, por lo que realizaban rituales para exorcizarlos, éstos eran dedicados a los muertos y se ofrendaban alimentos en las tumbas mientras los parientes realizaban una fiesta.

En India también creían en la existencia de un alma que debía ser objeto de un juicio. Existen semejanzas entre cada una de estas culturas y las tradiciones que posteriormente serían elaboradas por el catolicismo. Los persas, en otras latitudes, creían que los muertos iban a un lugar subterráneo, uno de los elementos comunes con el catolicismo es que cuando el moribundo se acercaba a la hora final, se les lavaba y se les vestía de blanco mientras un sacerdote les confesaba, esto con la intención de alejar a los espíritus malignos.

En el lejano oriente el pueblo chino creía en una alma inmortal que tenía dos aspectos, uno de ellos era el que se alimentaba de las ofrendas que se le ofrecían al muerto, también creían en la existencia de una especie de infierno y de paraíso, este lugar era asignado según el comportamiento observado en vida por el difunto, mientras tanto los parientes realizaban los rituales funerarios correspondientes. Por último, los japoneses creían en la supervivencia del alma, aunque no tenían un concepto elaborado del infierno como en otras culturas. Para ellos el alma del

⁴¹ Héctor L. Zarauz López. *La fiesta de la muerte*. México, CONACULTA, 2000, p. 24.

muerto sobrevive cerca de la tumba o del hogar, participando de la vida familiar y estableciendo con esto una relación entre los vivos y los muertos.⁴²

Como vemos, las similitudes sobre la muerte son de carácter universal, esto se debe a las concepciones análogas que se desarrollan a lo largo de la historia en diferentes lugares pues el ciclo de la vida y de la muerte siempre ha sido uno de los motivos que más llaman la atención a los seres humanos; a continuación veremos cómo estas ideas se presentaron en algunas culturas prehispánicas de México.

Es innegable que la forma de acercarnos a la muerte en México es una tradición ancestral que ha forjado durante siglos parte de la identidad nacional, existen manifestaciones que nos llevan a preguntarnos de qué manera los pueblos prehispánicos y posteriormente el mundo novohispano y el mexicano pudieron haber logrado esta idea de convivencia con este fenómeno. Desde las raíces más antiguas se agregaron elementos que enriquecieron la forma en la que este acercamiento tan íntimo se desarrollaba, desembocando en una gama de expresiones que abarca la mayoría de las manifestaciones culturales como las artesanías, la música, la comida y las cuestiones literarias cuyo ingenio crearía las famosas “calaveritas”.

De algunas civilizaciones prehispánicas podemos recordar el mito de Quetzalcóatl, historia donde el dios realiza un ritual con su sangre en un sacrificio que con la muerte otorga vida, estableciendo la relación dual que se puede rastrear en las posteridades a través de las ofrendas de muertos junto con los elementos traídos de Europa que ya hemos mencionado.

Así podemos reafirmar el carácter simbólico de las cosas, los elementos que conforman las tradiciones como signos, en la cultura náhuatl el dios de la muerte era representado con una máscara en forma de cráneo, o se le puede apreciar técnicamente en los huesos, remitiéndonos a lo que mencionamos respecto a que el esqueleto es también una representación de la muerte. Destacamos que la visión de la muerte en estas culturas no era necesariamente negativa, la vida y la muerte

⁴² Algunos de estos elementos de este breviario de las culturas mencionadas pueden consultarse en la obra de Zarauz ya citada.

eran consideradas partes complementarias de un ciclo que tenía como fin continuar con la vida en el sentido cósmico. Quizá esta idea sea la respuesta a la pregunta que planteábamos sobre cómo se consiguió tener esta intimidad con la muerte.

El dios de la muerte se representa con orejeras realizadas con huesos humanos, otro de los adornos que se le colocaban eran conos, adornos o figuras de papel (éstas se colocaban junto con los muertos en el momento de realizar los funerales) que recuerdan el papel picado de las ofrendas. Múltiples son los dioses que tienen relación con la muerte y son los hombres quienes participan de este enlace mediante los rituales llevados a cabo. Son varios los destinos a los que se dirigían los muertos según la manera en la que abandonaban el mundo, siendo especialmente los guerreros y las mujeres muertas en el parto las que gozaban la mayor gloria al acompañar al dios del sol, máxima divinidad mexicana. El Mictlán era uno de los lugares a donde los fallecidos iban, el inframundo, lugar bajo tierra que generaba ideas manifestadas a través de ritos funerarios en los cuales se ofrendaban cosas y alimentos mientras se realizaban cantos fúnebres específicos.

De la misma manera, existían en los calendarios fiestas concretas para los muertos, tanto adultos como pequeños, conmemoraciones que se adaptarían con el calendario impuesto después de la Conquista, mas es obvio que lo literario, lo gastronómico y demás formaban parte de esta visión en la que la muerte tenía un papel central.

2.3 El Día de Muertos

Es necesario que entendamos entonces que la celebración del Día de Muertos tiene un origen en un proceso largo de amalgamamiento de culturas que determinaron una manera distinta de comprender las cosas. La particularidad con la que los mexicanos nos acercamos a la muerte y comprenderla de manera distinta se debe al sincretismo entre las tradiciones prehispánicas y las españolas, dejando para la historia un proceso de mestizaje que desembocó en lo ritual, lo religioso, lo festivo y en todas las manifestaciones culturales existentes según la época.

Enfatizamos en el hecho de que no realizaremos un estudio antropológico, histórico o sociológico sobre esta festividad, esta sección servirá sólo para enlistar los elementos simbólicos más importantes que se fueron generando y que derivaron en signos. La intención es recuperar las representaciones de la muerte a lo largo de la historia, ofreciendo una mirada diacrónica que se ajuste a nuestros objetivos.

Por ejemplo: retomando tradiciones medievales, las primeras representaciones que aparecen de manera simbólica y que hacen referencia a la muerte son aquellas que están relacionadas con lo que sería llamada la “Danza Macabra” o “Danza de la Muerte” (manifestaciones que servían para invocar al más allá) que comenzó a generar símbolos pues “se empezaron a realizar numerosas representaciones alegóricas, pintadas o esculpidas, en las que los esqueletos aparecen con risas sarcásticas [...] representando esa capacidad igualadora de la muerte que alcanza a ricos y poderosos.”⁴³ La idea de la muerte empieza a representarse mediante el esqueleto, lo descarnado; esta imagen se multiplicará en el pensamiento colectivo, siendo la sociedad la que verificará la convención que conducirá posteriormente a las interpretaciones de dichos símbolos.

Igualmente podemos citar lo que menciona Zarauz: “El tema de la muerte pasa fácilmente a lo gráfico. Las representaciones de esqueletos y cráneos en entierros aparecieron desde el siglo XV en esculturas, pinturas y demás representaciones.”⁴⁴ Podemos notar que la semántica nos dará la pauta para establecer las relaciones entre los signos y los significados que se van generando de manera infinita a través de la interpretación de los receptores. Estos cambios pueden identificarse también si integramos las palabras que tienen relación con la muerte dentro de un campo semántico.⁴⁵ Las convenciones socio-culturales agregan la posibilidad de la semiosis según el momento histórico determinado. La

⁴³ Zarauz, *Op. cit.* p. 91.

⁴⁴ *Ídem*, p. 93

⁴⁵ Recordemos que en un campo semántico es el conjunto de palabras que tienen un sema en común, en donde un sema es, precisamente, la característica común de las palabras mismas. Los cambios semánticos, por su parte, son las modificaciones que se producen en las relaciones significante-significado, siendo múltiples las causas que pueden generar dichos cambios, como las figuras retóricas, la denotación y la connotación, así como las causas sociales, razones que hemos advertido anteriormente en nuestro estudio.

visión de la igualdad que la muerte otorga, derribando esa brecha mundana que existe entre pobres y ricos, es parte también del imaginario colectivo. Lo mencionamos dado que es uno de nuestros planteamientos hipotéticos y como vemos, desde tiempos medievales se tiene la idea de que la muerte otorga este carácter igualitario que la sociedad niega a muchos de sus habitantes.

Como menciona Zarauz, la calavera y el esqueleto se convierten en Europa en los símbolos más recurrentes para hacer referencia a la muerte. La Iglesia contribuyó en gran parte a la difusión de estos símbolos, las representaciones de los santos muchas veces aparecen acompañadas de calaveras que a su vez se interpretan como símbolos de meditación; además, en los siglos XVI Y XVII se comienzan a reproducir cuadros conocidos como *Vanitas*, los cuales tienen la intención de generar una reflexión en las personas pues siempre se acompañan de cráneos que remiten a la fugacidad de la vida. Estas mismas representaciones se repiten de manera constante en el territorio de la Nueva España.

Estas herencias culturales se van modificando dependiendo las latitudes, cada cultura integra elementos y descarta otros, como en el caso del Día de Muertos en México, existen en él partes que tienen su origen en la misma festividad pero en la península Ibérica, pues en esos lugares

En las fechas de Todos los Santos y los Fieles Difuntos, consideradas como de culto a los muertos, la gente asistía a los cementerios para ofrendar flores de color amarillo a sus muertos. En algunas regiones la familia llevaba comida a la tumba y posteriormente la consumía; en Aragón, por ejemplo, se alumbraba a los muertos con velas y se consumían los 'huesos de santo', que eran dulces de mazapán en formas de tibias. Otra ofrenda de alimento era el 'pan de ánimas', como se llamaba en Segovia, claro antecedente del 'pan de muerto' que se consume actualmente en México.⁴⁶

Resulta inevitable apreciar los elementos comunes que persisten en la tradición celebrada en nuestro país, generando visiones rituales llenas de misticismo que integran una intención comunicativa en cuanto a fenómeno cultural.

⁴⁶ Zarauz, p. 97.

El arte funerario es también una parte esencial en la generación de contenidos a través de expresiones artísticas como la arquitectura y la pintura. Las tumbas, las lápidas adornadas con esculturas, los adornos en las criptas, los pilares, las bóvedas comienzan a ser decoradas con elementos como los mencionados, además de generar nuevas representaciones como los espejos (en relación a aquello del reflejo de la vida propia en la muerte del otro), las guadañas, los cirios (de nuevo, recordemos la relación que se establece entre las velas y la duración de la vida como algo que sólo dura mientras al mismo tiempo se va consumiendo) y el reloj de arena simbolizando el paso del tiempo.⁴⁷ Podemos reconocer influencias que la tradición europea aportó a la fiesta del Día de Muertos y el modo de reconocer los símbolos que refieren a la muerte.

Ya que hemos mencionado las raíces hispánicas y habiendo repasado brevemente las que corresponden al pensamiento indígena podemos entender ahora las formas de representar a la muerte en la Nueva España, donde se comienza a manifestar de manera activa el mestizaje cultural. Un ejemplo es que “en la época del barroco y churrigüesco mexicanos el tema de la muerte reaparece con mayor ímpetu, como puede comprobarse en la Portada de la Muerte de la Iglesia de Santa Prisca en Taxco”.⁴⁸ Además de esto, son ampliamente conocidas las pinturas alegóricas de la “Buena muerte” en las que se representaba al moribundo en su lecho y en agonía, mientras figuras demoniacas y angelicales acechan a la espera del desprendimiento del alma para entonces apoderarse de

⁴⁷ Por ejemplo, dentro de las variantes que existen al adaptar el texto literario al texto fílmico, el símbolo del reloj de arena es una de ellas: en la obra literaria de Traven el personaje de La Muerte lleva en el cinto un reloj de arena, elemento que desaparece de la versión cinematográfica.

⁴⁸ Zarauz, p. 111 Otra muestra de estas representaciones y de la forma en la que la muerte era vista en la sociedad novohispana se puede encontrar en el políptico que se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato, titulado *Relox – en modo de despertador – para el alma...* de Tomás Cayetano de Ochoa y Arin (impreso en 1761) el cual muestra una imagen de una persona e ilustraciones que de manera simbólica recuerdan a la muerte. Durante la realización de mi servicio social en esta institución esta pieza fue siempre de las que más llamaban mi atención.

ella. Un ejemplo de estas pinturas puede encontrarse en el Museo Nacional del Virreinato, en la entrada principal, la obra es titulada “La muerte del justo”.⁴⁹

Podemos mencionar que al inicio de la película *Macario* se presenta una primera secuencia en la que aparece la muerte en un trono, la cual es llevada en hombros por las mujeres de la localidad y la pasean por lo que parece ser la calle principal del pueblo, pues ésta conduce al edificio de la iglesia. La muerte está representada vestida con un hábito, con una corona que le adorna la cabeza y sujetando su guadaña como cetro, va sentada en un trono a los pies del cual aparecen unos cráneos. Esta forma de ser representada aparecía en diferentes pinturas murales que adornaban las iglesias novohispanas, coincidiendo con la época en la que se ambienta el filme pues “en los siglos XVII y XVIII novohispanos fueron comunes las representaciones mortuorias, en especial la llamada “el triunfo de la Muerte”. En ella se ve un esqueleto sentado en un trono, coronado y con una hoz a manera de cetro.”⁵⁰

Entre muchas otras formas de representar a la muerte en el mundo novohispano podemos mencionar que se la representaba también en las leyendas, pinturas y arquitectura con el paso del tiempo, en los primeros años del México independiente “se vendían calaveras y canillas de dulce y en el Zócalo se comerciaban juguetes que representaban comitivas fúnebres, esqueletos y calaveras [...]; las familias de recursos daban a sus sirvientes ‘la calavera’, es decir un obsequio en dinero; en los panteones las tumbas eran aseadas y adornadas con flores y velas, notándose más regocijo que pesar.”⁵¹

Son múltiples las muestras en las que se encuentra la muerte dentro del contexto socio-cultural mexicano, las maneras de representarla forman parte de estas tradiciones y fueron generando símbolos y representaciones que la remiten o

⁴⁹ Curiosamente, el hecho de que sea la Portada de la Muerte de la Iglesia de Santa Prisca en Taxco parece no ser coincidencia, pues es una de las iglesias que aparecen en el filme (del mismo modo que el Templo de San Francisco Xavier, en Tepotzotlán), quizá para reforzar el tema de la presencia de la muerte.

⁵⁰ Zarauz, p. 111. Como comentario adicional, un ejemplo de estas imágenes puede encontrarse en la revista *Arqueología Mexicana* en su número especial de día de muertos, el cual salió a la venta en noviembre de 2013.

⁵¹ *Ídem*, p. 127.

hacen referencia a ella. Incluyendo los más variados aspectos, como las representaciones del *Tenorio* en México, hasta las composiciones literarias conocidas como “calaveras” o “calaveritas”.

Para acercarnos al final de la delimitación de las tradiciones que nos permiten utilizar las partes que las conforman como signos, mencionaremos de manera breve aquellas que conforman la festividad más importante: el Día de Muertos, recuperando las partes simbólicas que ayudarán en nuestro análisis.

El sincretismo entre culturas, la europea y la indígena, aporta elementos que se funden en una nueva tradición que genera nuevos símbolos e interpretaciones cargadas de contenido semiótico que serán interpretados por los receptores de nuestro país en una manera única. Estos rasgos distintivos son los que utilizaremos en el tercer capítulo de nuestro trabajo para desvelar la intención comunicativa de nuestro filme.

Las fiestas por los difuntos se celebran los días 1 y 2 de noviembre, el primero de ellos se reserva para los niños, mientras que el segundo se dedica a los adultos fallecidos. Los tañidos de las campanas, que repican de doce en doce veces anuncian la llegada y la partida de cada uno de estos grupos. Para la sociedad mexicana existe la creencia de que en estos días las almas de los muertos vuelven a sus hogares siguiendo un sendero trazado con pétalos de flores de cempasúchil; son recibidos ofreciéndoles un altar en el que se encuentran diferentes platillos, generalmente aquellos que se identifican como los que más disfrutaba el ausente mientras se encontraba con vida. Esto se hace pues se cree que el difunto vuelve a disfrutar los alimentos, de ahí que el altar sea para muchas personas la parte más importante como elemento simbólico de esta fiesta. Mencionaremos a continuación los componentes de dicha ara mejor conocida con el nombre de “ofrenda”.

La costumbre de ofrendar a los muertos procede, como ya hemos visto, desde tiempos muy antiguos. En México existen evidencias de que ha existido como elemento de culto fúnebre desde muchos siglos antes de nuestra era. Durante la época prehispánica se acostumbraba ofrecer desde palmas, zacate, juncos, tamales hasta papeles, flores, algodón y figurillas. La festividad tiene elementos

traídos de España, en donde también se acostumbraba poner este tipo de ofrecimientos que podían consistir en pan, comidas varias, bebidas y flores. Al mezclarse ambas culturas se generaron nuevos componentes como el pan de muertos, el uso del copal, las imágenes, las flores de cempasúchil, entre otros.

Dependiendo la región en la que se coloca dicho altar éste puede tener variantes mínimas, de manera general veremos aquellos que nos sean útiles, pueden aparecer algunos de ellos, a veces acompañados, en ocasiones uno o dos al mismo tiempo. Utilizaremos esta cita para indicar y ejemplificar dichos elementos:

El altar de muertos sobre el cual se pondrá la ofrenda, normalmente se levanta sobre la mesa de alguna habitación de la casa, pero también se puede ordenar sobre cajones sobrepuestos en forma piramidal [...] o en el suelo mismo. En ciertos lugares [...] se hace un marco de palos que se adorna con flores, o con estructuras de maderos de las que penden panes y flores [...]. El altar casi siempre está decorado con un mantel blanco o papel de china, sobre los cuales se coloca la ofrenda de comida, bebidas, imágenes, velas, objetos varios, incienso y flores.⁵²

Todos los componentes de la ofrenda se consideran signos que refieren a la muerte por la carga cultural que el Día de Muertos representa. Al ser afín esta fiesta con los difuntos, se nos permite relacionarla semánticamente con la muerte por medio de todos los rasgos que se ven implicados en dicha celebración.

Para cerrar consideraremos lo dicho por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, él menciona que el pueblo mexicano es ritual y en muchas ocasiones se ven desbordados los festejos. Como en otros días festivos, el Día de Muertos es un instante en el que “se puede vivir un espectáculo parecido al de las grandes fiestas religiosas de México, con sus colores violentos, agrios y puros, sus danzas, ceremonias, fuegos de artificio, trajes insólitos y la inagotable cascada de sorpresas de los frutos, dulces y objetos que se venden esos días en plazas y mercados.”⁵³

En este festejo se conjuntan pasado, presente y futuro, se pueden presentar todos los rasgos, incluyendo los más insólitos; el sentido ritual e histórico une a un

⁵² Zarauz, p. 180.

⁵³ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 18.

grupo social, llevándolo a integrar en su pensamiento símbolos que sólo pueden ser identificados por ellos. Esta integración cultural es la principal pauta para señalar como signos a cada uno de los elementos que tienen relación directa con la muerte. Si nosotros no perteneciéramos a la misma convención social sería inútil que pudiéramos decodificar dichos signos interpretando su carga semiótica. Dicho fenómeno no podría cumplirse en tales circunstancias.

No olvidemos que la muerte es un tema ante el cual el pueblo mexicano tiene una visión particular que la distingue de todas las sociedades:

LA MUERTE es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida. Toda esa abigarrada confusión de actos, omisiones, arrepentimientos y tentativas —obras y sobras— que es cada vida, encuentra en la muerte, ya que no sentido o explicación, fin. Frente a ella nuestra vida se dibuja e inmoviliza. Antes de desmoronarse y hundirse en la nada, se esculpe y vuelve forma inmutable: ya no cambiaremos sino para desaparecer. Nuestra muerte ilumina nuestra vida. Si nuestra muerte carece de sentido, tampoco lo tuvo nuestra vida.⁵⁴

Así se “vive” la muerte en la cotidianidad, desde lo individual hasta lo colectivo, un fenómeno que se nutrió de dos ramas que crearon un mestizaje cultural que derivó en una fiesta que desarrolló una familiaridad macabra para personas ajenas a este contexto sociocultural. Esta cercanía es clara en nuestro objeto de estudio, Macario convive directamente con los símbolos que hemos mencionado “frecuentándola, burlándola, acariciándola, durmiendo con ella, festejándola” quedando enlazado con ella por su constante recordatorio a cada instante que pasa de la vida.

Una vez que hemos mencionado ya los rasgos (signos) que podrán servir para nuestro estudio, sólo basta recordar lo que menciona Paz al hacer referencia al poemario de Villaurrutia, en México tenemos cercanía con la muerte porque: “La muerte como nostalgia y no como fruto o fin de la vida, equivale a afirmar que no venimos de la vida, sino de la muerte.”⁵⁵

⁵⁴ Paz, *Op. cit.* p. 21.

⁵⁵ *Ídem*, p. 24.

Capítulo 3. *Macario*

3.1 Contexto histórico

La intención de este capítulo es realizar el análisis semiótico de los símbolos con los que se representa a la muerte en el filme de 1960 *Macario*, dirigido por Roberto Gavaldón, obra representativa del cine mexicano. Para desarrollar los contenidos hablaremos de los datos generales del filme, contextualizándolo históricamente y utilizaremos los elementos que nos servirán como signos para el análisis que se llevará a cabo en la segunda parte de este capítulo.

A partir de 1940, México entró en una etapa de desarrollo y crecimiento económico que cambió para siempre la conformación del país.

Entre el primero de diciembre de 1940 y el primero de diciembre de 1976 la historia de México se presta más para ser contada con base en estadísticas más que en personalidades: la población del país se transformó en urbana predominantemente (60 por ciento) y pasó de 20 millones a 63 millones de habitantes; la red de carreteras pavimentadas creció de 4,780 a 60,000 kilómetros, bastante para que México dejara de ser un país incomunicado, la producción de electricidad subió de 2,530 millones de kvh a 45,000 millones, y el índice de analfabetismo bajó de 60 por ciento a 20 por ciento.⁵⁶

México entraba entonces en una etapa de modernización que se vio impulsada por múltiples factores desde el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y que continuaron durante el mandato de Miguel Alemán (1946-1952), “emprendiendo obras públicas de grandes proporciones: presas, autopistas, multifamiliares, la Ciudad Universitaria del D. F. [...] e impulsó la creación de industrias medianas para sacar al país de la etapa artesanal.”⁵⁷

Adolfo Ruíz Cortines gobernaría de 1952 a 1958, antecedendo el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964) quien “emprendió un programa de construcción de obras públicas tan espectacular o más que el de Alemán, y alentó la creación de

⁵⁶ Armando Ayala Anguiano, “La era institucional. Del Carrancismo al Echeverrismo”, ¡Extra! Contenido, 1992, no. 12, p. 232.

⁵⁷ *Ídem*.

fuentes de trabajo fundando y reforzando empresas estatales que suplirían la retracción de inversiones llevada a cabo por la iniciativa privada ante el miedo del comunismo.”⁵⁸

El país en 1960, año del estreno de *Macario*, se encontraba en una etapa de auge modernizador que al mismo tiempo se promovía y proclamaba al mundo entero; algunos años después este mensaje se vería coronado con la asignación de la sede de los Juegos Olímpicos de 1968. El sexenio de Adolfo López Mateos contribuyó con aspectos relevantes en este crecimiento, entre ellos el reparto de los desayunos escolares y los libros de texto gratuitos, la creación de la CONASUPO y el ISSSTE, la apertura de museos como el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Historia y el Museo Nacional del Virreinato, así como la nacionalización de la industria eléctrica, hecho que es el más recordado de este gobierno.

En este contexto se desarrolla la filmación de *Macario*. La productora CLASA iniciaba con esta película una serie de obras que incluían el trabajo de algunos de sus accionistas destacados, como Gabriel Figueroa, responsable de las imágenes, de cualidades pictóricas, que ganara el premio de fotografía en blanco y negro en el Festival de Cannes (1960).

Macario fue filmada del 7 de septiembre al 9 de octubre de 1959 en los Estudios Churubusco, con locaciones en Taxco, Zempoala y las grutas de Cacahuamilpa. Se estrena el 9 de junio de 1960, en el cine Alameda. Emilio Carballido, dramaturgo - creador de virtuosos diálogos, es el responsable del guión al lado del realizador Roberto Gavaldón.

La base literaria proviene de un largo cuento de Bruno Traven (1950), una fábula irónica del enigmático escritor nacido en Alemania y residente en México hasta su muerte, de vida misteriosa (autor de obras como *El Tesoro de la Sierra Madre*, 1948, de John Huston; *La rebelión de los colgados*, 1954, de Emilio Fernández y de Alfredo B. Crevenna; *Canasta de cuentos mexicanos*, 1955, de Julio Bracho), que a su vez retomaba dos cuentos de los europeos hermanos Grimm ("Der Herr Gevetter" y "Der Gevetter Tod" –"El padrino" y "El padrino Muerte"-).

⁵⁸ Ayala, p. 232.

La película de temática indigenista, fáustica y acerca del morir, obtuvo múltiples premios en festivales internacionales: mejor actuación masculina a López Tarso en el Festival de San Francisco (1960), premio Instituto de Valladolid, España (1961), mejor producción cinematográfica en el Festival Internacional de Boston.

Nominada al Óscar por mejor película en idioma extranjero (ganó ese año, *El manantial de la doncella*, de Ingmar Bergman). Y muchos otros premios, que le ubicaron como el filme mexicano más premiado en el extranjero. En México se había suspendido la entrega de Arieles, pero los críticos de la época aseguran que hubiera arrasado con los premios.⁵⁹

En esos años el cine mexicano se estancó por líos burocráticos y sindicales. Tres de los estudios de cine más importantes desaparecieron entre 1957 y 1958: Tepeyac, Clasa Films y Azteca Films. En 1958, la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas decidió discontinuar la práctica de entregar el premio Ariel a lo mejor del cine. Su cancelación subrayaba el estado de crisis de la industria.

El filme *Macario* fue reconocido dentro de la cinematografía mexicana con diversos premios, además de ser galardonado en Cannes y convertirse en la primera cinta de nuestro país en ser nominada al Oscar de la Academia de Hollywood, participando en la categoría de mejor película en lengua extranjera. La fama obtenida fue posteriormente criticada, sin embargo, con el paso del tiempo obtuvo una revalorización y en la actualidad puede considerarse parte del legado cultural y cinematográfico de nuestro país.

Dentro de este capítulo aprovecharemos para comentar la obra de Roberto Gavaldón, director que a lo largo de su carrera consiguió plasmar en sus obras un estilo diferente al de muchos otros creadores, logrando desarrollar obras inconfundibles debido al trabajo minucioso que realizaba en cada una de ellas. Javier García Galeano menciona que Gavaldón buscaba la perfección “de manera rigurosa, casi obsesiva. Sin embargo, esa búsqueda formal no se queda en el mero alarde de virtuosismo, sino que obedece a inquietudes más profundas. Sus colaboradores suelen recordarlo como un hombre muy exigente que trataba

⁵⁹ *Corre cámara*. 2012. Raúl Miranda. Meditaciones sobre la muerte: Macario. <http://www.correcamara.com.mx/>. 31 de enero de 2014.

detalladamente de encontrar lo que quería [...].”⁶⁰ Esta forma de trabajar se fue madurando también con las colaboraciones de las personas que trabajaron con él, personalidades que con su talento dieron una mirada más amplia a la obra de Gavaldón.

La solvencia técnica que el director consiguió en sus obras puede explicarse debido a que desde que era joven tuvo un acercamiento con el cine de manera directa pues “es enviado por su padre a Los Ángeles, California, para que continuara sus estudios. Sin embargo, la necesidad de trabajar para sostenerse lo lleva a los estudios de Hollywood donde colabora como extra.”⁶¹ Desde entonces pudo conocer los requerimientos técnicos que eran necesarios para filmar. En esta época fue asistente de Jack Conway y de Gregory La Cava y en 1934 “trabajo como asistente de Conway cuando estuvo en México para filmar *¡Viva Villa!*, producción de la Metro Goldwyn Mayer [...].”⁶²

El aprendizaje adquirido a lo largo de los años, trabajando en diferentes áreas, le permitió ir adquiriendo una manera propia de narrar las historias, hasta tener la oportunidad de filmar su primera película como director: *La barraca* (1944), en la cual dio muestras de su maestría pues: “Ninguna película mexicana ambientada en España ha alcanzado las virtudes de autenticidad y rigor de puesta en escena de la *opera prima* de Gavaldón, quien [...] logró reproducir, en pantalla [...] la atmósfera social y cultural de la Valencia decimonónica [...]”⁶³

La colaboración de personajes cercanos a la literatura también fue fundamental para el crecimiento de Gavaldón, José Revueltas se desempeñó durante algunos años como adaptador cinematográfico, trabajando con Gavaldón en diferentes oportunidades (*La otra*, 1946; *La diosa arrodillada*, 1947; *La noche avanza*, 1951 junto con Jesús Cárdenas; entre otras) o el guion que realizó junto con Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez para *El gallo de oro* (1964), novela

⁶⁰ Pronósticos para la asistencia pública. *Roberto Gavaldón. Director de cine*. México, Editorial Oceano, CONACULTA y Cineteca Nacional, 1996. p. 14 .

⁶¹ Pronósticos, *op cit.* p. 22.

⁶² *Op. cit.* p. 23.

⁶³ *Ídem* p. 31.

homónima de Juan Rulfo. Por supuesto, en el caso de *Macario* es inevitable mencionar el trabajo realizado junto con Emilio Carballido.⁶⁴

Los temas que trata la obra de Roberto Gavaldón son variados debido a la gran producción que consiguió, siendo uno de los primeros en tratar de manera sugerida el erotismo en filmes como en *La diosa arrodillada*, *Deseada* (1950), *Sombra Verde* (1954), hasta temas políticos y sociales, nacionales, como en *Flor de mayo* (1957), *Aquí está Heraclio Bernal* (1957), *Miércoles de ceniza* (1958) “recreada en la época de la guerra cristera para narrar el conflicto subjetivo de un sacerdote que, asediado eróticamente por la dueña de un burdel y perseguido por los esbirros del gobierno callista, termina alejándose de las tentaciones terrenales.”⁶⁵

En *Macario* podemos notar el esfuerzo de Gavaldón para retratar de manera fiel la forma de vida, las costumbres y las tradiciones que se presentan de acuerdo a la época, en una intención de establecer un contacto más profundo con el espectador:

Para comprender a Gavaldón es importante establecer una radiografía de la vinculación entre la necesidad de los espectadores de verse representados y la personalidad expresiva de un artista. hay que entender esta necesidad en función de sus frutos, más que en los buenos deseos de <<lo que pudo haber sido>>, y deben analizarse la diversidad de estilos y temáticas que coexistieron en un periodo no muy extenso, para poder dar cuenta de las diferencias entre el orden estético de unas películas y el social de una industria ⁶⁶

Las obras de Gavaldón manejan las emociones de los personajes a través del desarrollo de la psicología de los mismos, llevándolos incluso a situaciones límites, como apreciamos en los parlamentos de *Macario* que analizaremos, mostrando con ello su virtuosismo de creador, sin improvisar cada escena y detalle, señalando en cada uno de ellos una inteligencia que repasa cada encuadre en los que el director explora de manera amplia sus estrategias narrativas.

⁶⁴ Pronósticos, p. p. 35, 139, 142, 148 y 150.

⁶⁵ *Ídem*, p. 67.

⁶⁶ *Íd.*, p. 87.

Gavaldón prefiere presentar la trama y sus espacio como si el espectador ya los conociera, hacer sentir el peso de los lugares manteniéndolos sin personajes, como invitándolos a entrar para cargarse de tensión, lo que le permite subrayar las jerarquías visuales y darle una importancia mayor a los trazos que vinculan distintos espacios[...].

Cuando alguien aparece en escena, la pantalla ya tiene establecida una operatividad dramática, una dirección en el espacio, un movimiento. El texto previo le va a permitir al director desarrollar esas 'funciones vectoriales' de la trama y desplegar su gusto coreográfico mediante el cual consigue un movimiento visual, captado por el espectador, que funciona mucho mejor que un juicio explícito sobre la situación. Desde *La barraca* Gavaldón mostró un manejo del encuadre y del movimiento” de cámara como conceptos visualizados, como escritura.⁶⁷

La cita anterior muestra de manera clara la forma técnica que el director plasmó en cada una de sus obras; un proceso gradual que se fue perfeccionando con el paso del tiempo gracias a su relación permanente con el mundo cinematográfico. Esta misma dedicación podemos encontrarla en nuestro filme, en el que cada encuadre y secuencia están pensados de manera precisa para no romper la línea narrativa, esto le permitió mantener el tono a lo largo de la historia como veremos en los análisis realizados.

El cine de Gavaldón se convirtió en una muestra de cómo intentó presentar en la pantalla escenas que reflejaran un cine clásico, influido por las formas del cine hollywoodense, del que tuvo influencia de primera mano. La estética realizada por él, el uso de la música y la búsqueda de fotógrafos que resaltaran la estética que pretendía mostrar quedaron plasmados en sus obras hasta tal punto de que: “algunas películas de Gavaldón podrían ser el ejemplo de que hubo una época en que esto fue verdad y que llamamos *de oro* sólo para subrayar qué tan lejos está de nosotros.”⁶⁸

⁶⁷ Pronósticos, p. 93.

⁶⁸ *Ídem*, p. 128.

3.2 Sinopsis del filme

Al inicio de nuestro filme aparece un texto explicativo sobre la celebración del Día de Muertos, temporalmente se ubica en los tiempos de la Nueva España. Macario es un leñador de origen indígena en situación de pobreza, padre de cinco hijos y esposo de una mujer de su misma condición. Los rasgos físicos de los personajes se caracterizan intentando presentarlos como si fueran miembros de comunidades indígenas.

A lo largo del filme se va desarrollando un cambio en la representación de Macario, pues en la primera parte utiliza ropa característica de la condición social que representa; posteriormente, al adquirir fama y riquezas utilizará ropa de mayor calidad tanto él como su familia. La esposa de Macario es una mujer pequeña, muy delgada (acorde a la condición de pobreza y hambre en la que se encuentra). Macario se refiere a ella como “mujer”.

La vivienda de Macario es muy humilde y se ubica en los cerros. El mayor sueño del protagonista es poder saciar el hambre que siente y que se ve reflejada en la pobreza. El objetivo de Macario entonces será comer un guajolote entero él solo. Situación que determinará el rumbo de su vida.

La pobreza que el personaje y su familia representan contrasta con la riqueza en las secuencias que ilustran el pueblo al que Macario acude a dejar leña a los negocios que la requieren. A lo largo de este observamos ofrendas, siendo la más suntuosa aquella a la que se acercan los miembros de la familia entera. Además, recorren diferentes puestos de un tianguis en los que se ofrecen calaveras de azúcar, juguetes, flores, etc.

En la panadería donde va a dejar la leña es en donde Macario ve surgir su deseo por el guajolote, pues de un horno del sacan una charola con el alimento. Al salir Macario de la iglesia junto con su familia, una mujer ordena a sus subalternos que lleven unos guajolotes cocinados.

El deseo de Macario comienza a generarle pesadillas en las que se encuentra manejando unas marionetas que representan a gente de clase alta y a su familia. Las primeras están tras una reja disfrutando de un banquete, las segundas sólo observan. Macario hace que las funciones cambien y cuando su “familia” comienza a devorar los platillos él les grita pidiendo que le dejen algo para su hambre.

A partir de esta escena la angustia de Macario se acrecienta, vendrá un diálogo con su esposa en la que le expresa el dolor que le causa no haber saciado nunca su hambre y que no volverá jamás a comer hasta que no logre tener un guajolote para él solo “sin convidarle a nadie” aunque sea su propia familia. Macario está dispuesto a dejarse morir de hambre.

La esposa robará un guajolote que ocultará de todos para preparárselo a Macario. Mientras lo esconde, los niños cantan una ronda infantil en la que la muerte es el tema principal.

Al día siguiente Macario irá a talar árboles. Al salir de su casa su esposa lo encuentra y, sin él saberlo todavía, le ofrece el guajolote cocinado, diciéndole que se vaya pronto a comérselo al bosque.

Será en este lugar donde tendrán encuentro tres apariciones quienes le pedirán a Macario que les convide del guajolote que tanto ha deseado y que pareciera al fin va a consumir: el primero será un chinaco que se puede identificar como el diablo, vestido de negro con pantalones con botonaduras de oro, le ofrecerá a Macario diferentes cosas a cambio de que le convide de su alimento.

El segundo personaje se identifica con la figura de Dios, Macario le negará también de su comida aduciendo que sólo se le está poniendo a prueba para que realice un acto de bondad.

Cuando Macario está a punto de saciar su hambre aparece la figura de un hombre de tez morena, ojos pequeños y oscuros. La delgadez que presenta se acrecienta con los pómulos marcados y los labios delgados, Macario deduce que se trata de la Muerte. Por tercera vez, le piden un pedazo de guajolote.

Macario con desilusión, se dice a sí mismo que ya sabía que no podía ser verdad aquel guajolote para él solo, y decide convidarle a la Muerte. Cuando ya han terminado de comer, la Muerte se levanta y comienzan a entablar una conversación. Después, la Muerte le dará a Macario un regalo: un agua que hace brotar del suelo, con la que llenará el guaje del protagonista. Le explica que esa agua es capaz de curar cualquier enfermedad, siempre que no haya una razón para oponerse a la muerte del enfermo. Le dice que cuando visite a algún enfermo, le verá ahí, y si se encuentra a los pies de su cama, le dé sólo una gota del agua para curarlo, mas si le observa en la cabecera del enfermo, éste morirá inevitablemente.

El primer ser humano en el que probará el agua será su hijo, la muerte se aparece a los pies del niño, Macario le da agua y el infante se salva. Luego, Macario curará a la mujer del hombre más rico del pueblo, quien al ver las habilidades del “curandero” decide empezar un lucrativo negocio que generará temores y recelos de múltiples personajes, en especial del médico del pueblo.

Macario comienza entonces a curar a todo tipo de personas. Recibe todo tipo de pagos y comienza a vivir en la opulencia pues cura tanto ricos como pobres.

El médico, celoso de la fama de Macario, le acusará de manera secreta con el Santo Oficio. Macario será acusado de brujo o charlatán, por lo que se tomará la decisión de aprehenderlo en secreto para que no se arme un revuelo social, será interrogado por los representantes de la Santa Inquisición.

La naturaleza de Macario sorprende a los inquisidores, quienes deciden condenarlo a la hoguera al considerar que sus habilidades tienen orígenes demoníacos. Al estar Macario en los calabozos inquisitoriales le llega una última oportunidad: el hijo del Virrey está gravemente enfermo y la madre del niño ha pedido llevar al hombre “que tiene poder sobre la vida y la muerte” en un esfuerzo por salvar la vida de su vástago.

Al llegar al palacio virreinal, Macario se encierra con el enfermo, sin embargo, la muerte aparecerá en la cabecera del aquejado, lo que significa que morirá inevitablemente y con ello Macario será condenado a la hoguera. Al darse cuenta

de su destino funesto, Macario huye y corre al bosque en donde se enfrentará de nuevo a los personajes que se le aparecieron anteriormente.

Al final llegará a una gruta en la que se encontrará de nuevo con la Muerte, la cual le mostrará un sinnúmero de velas que representan las vidas de toda la humanidad y ante ellas le explicará lo que representan, mostrándole la que se identifica con la vida del hijo del Virrey, apagándola y con ello diciendo que el niño ha muerto. Macario le pide entonces que le diga cuál es su vela y, cuando la muerte se la muestra aquél se la arrebató pues sabe que será apagada. Macario huye de la caverna. Tras una disolvencia vemos a un grupo de personas que le llaman a gritos. Los encabeza su esposa. Ellos lo encontrarán aparentemente dormido, pero ella confirmará que está muerto, advirtiéndole además que no terminó de comer el pavo que tanto había deseado.

3.3 Los signos de la muerte

Tomaremos en cuenta para nuestro análisis la clasificación de icono, índice y símbolo que propone Peirce y que expusimos en el primer capítulo; debemos mencionar entonces que en algún momento los signos pueden pertenecer a una o dos de las categorías mencionadas, al mismo tiempo. Comencemos ofreciendo ejemplos de esto: si el índice sólo señala la presencia y da cuenta de la existencia de algo con lo que se relaciona, los esqueletos que aparecen a los costados de los pasillos por los que Macario camina pueden ser considerados índices en el sentido de que señalan y sugieren la presencia de la muerte. Del mismo modo, los cráneos sobre la tumba en 6'10'' son índices tal cual pueden serlo las flores, los huesos, las ofrendas y sus componentes que de manera indirecta "indican" que existe la muerte.

En el caso de los iconos existe un ejemplo claro: al inicio de la película, a partir de 1'10'' avanza una procesión que lleva en hombros la figura del "triunfo de la muerte" que ya mencionamos. Esa representación se convierte en un icono pues "reproduce la forma del objeto de que son signo", y si bien la muerte como tal no tiene una forma específica, las condiciones sociales le otorgan dicha representación pues son determinantes para la creación de sentido o de carga semiótica. Este ejemplo sirve para mostrar cómo un mismo signo puede funcionar en dos de estas

categorías, pues además de ser un icono puede considerarse también un índice en cuanto a que sugiere con su figura la presencia de la muerte.

El caso de los símbolos es mucho más nutrido, esta categoría nos permitirá incluir el mayor número de signos en referencia a la muerte, pues al estar incluidos “en un sistema regido por determinadas reglas” seremos nosotros los espectadores quienes determinaremos en qué momento las cosas que apreciamos en la pantalla pueden funcionar como signos de acuerdo a la manera en que nosotros establezcamos dicha relación de significado, esto no implica que estemos realizando una sobre interpretación, pues estaremos tomando en cuenta los límites y los contextos que hemos mencionado.

Lo importante es “la forma que asume la relación entre [...] tres elementos citados, significante, significado y referente, al margen de la naturaleza de la significación en cuanto a tal.”⁶⁹ Los elementos que se mezclan en dicha interpretación están presentes, y al ponerlos en conjunto realizamos el proceso de significación, justo como en la tríada de Peirce.

Si mencionamos de manera breve algunos otros ejemplos para estas categorías enlistaríamos los siguientes: Cuando la esposa de Macario está colocando la ofrenda (2'28''), ésta funcionaría como un índice de la muerte pues “a partir de la existencia de un objeto con el que mantiene una relación” se puede verificar que desde el inicio de la historia la idea y la presencia de la muerte aparecen. Consideraríamos índices las velas, el cortejo fúnebre que sale de la casa de don Ramiro en 55'30'' o incluso la sombra que se agiganta señalando que La Muerte se lleva al enfermo en 55'17''.

Iconos serían los esqueletos, la muerte en su trono en la secuencia ya mencionada, los cráneos que llevan las mujeres entre sus manos, los huesos que se observan en el osario mientras Macario atraviesa el cementerio en 6'10'' pues todos ellos “reproducen la forma del objeto de que son signo, sin implicar por ello su existencia real”.⁷⁰

⁶⁹ Corona, p, 82.

⁷⁰ Cfr. Nota 82.

Los símbolos que podríamos tomar en cuenta entonces serían las palabras para designar a la muerte, el discurso del cerero con Macario en 8'25''. Los cantos de los niños en 21'07'' y el corrido de 54'04'' ya que la palabra “no remite a un objeto real ni a sus cualidades, sino al concepto genérico con que se le engloba al interior del vocabulario de una lengua.”⁷¹

Destacamos que **los tres tipos de signos citados aparecen siempre en un filme**, Corona menciona de manera resumida que “las imágenes son en primer lugar iconos, las palabras dichas o escritas, así como la música, símbolos y los ruidos serán indicios.”⁷² Sin olvidar de nuevo que “un signo fílmico puede incluir más de una forma a la vez”. Una imagen puede fungir como icono y también como símbolo dentro de una secuencia según se vaya estructurando sintácticamente el significado.

Un plano o una secuencia pueden entonces articularse de una manera determinada usando diferentes signos que servirán para reforzar el contenido semiótico que el director pretende transmitir a través de la pantalla. Como ejemplo está la secuencia en la que Macario camina entre los locales llenos de figurillas alusivas a la muerte.

A partir de este momento comenzaremos a describir los signos que aparecen a lo largo del filme, categorizándolos y descifrando cómo es que se convierten primero en signos, cómo es que adquieren su contenido semiótico y cómo se presenta la función comunicativa a través de ellos.

El primero de los signos que aparece es un texto que explica la tradición del Día de Muertos. Estos signos determinan el contexto de la historia. Podemos apreciar figuras de papel que representan esqueletos desde 24'' hasta 1'00'' Posteriormente vemos el reparto y créditos que tendrán como fondo imágenes (índices y símbolos) de esqueletos que representan a músicos. El contenido semiótico puede verificarse a través de un proceso de connotación. Si bien en su denotación el esqueleto es la “armazón ósea del cuerpo del animal vertebrado”⁷³ mediante el desborde de la acepción señalada al realizar la connotación podemos

⁷¹ Corona, p. 83.

⁷² *Ídem*.

⁷³ *Nuevo diccionario ilustrado de la lengua española*. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1970, p. 464.

generar un nuevo significado añadido al considerarlos como índice de la muerte. Tanto el esqueleto como cualquier representación ósea puede verificarse como signo, esqueleto, calavera o cráneo, pues la manera apreciarlos es solamente a través de un cuerpo muerto, dejando al descubierto la estructura ósea mencionada.

Para ilustrar de una mejor manera cómo este fenómeno de la denotación y la connotación como generadores de significados propongamos el siguiente esquema: básicamente la denotación es el significado que encontramos en un diccionario. La connotación, en cambio, son los diversos significados que se podrían obtener situando al significante en situaciones diversas en las que intervienen además las valoraciones personales y subjetivas, esto quiere decir que una palabra o lexema puede generar diferentes significados dependiendo el contexto en el que se le esté utilizando, en ello intervienen cuestiones sintácticas y semánticas según la manera en la que el signo esté funcionando, en el ejemplo mencionado anteriormente los esqueletos pueden adquirir un significado distinto pues el contexto lo permite. Así como señalamos la acepción de esqueleto como “armazón ósea del cuerpo del animal vertebrado” es un significado denotativo donde /esqueleto/ es un significante que se compone de “armazón” “ósea” “del” “cuerpo” “de” “los” “mamíferos”. Este sería un significado denotativo o “de primer grado”.

Por otro lado, la connotación es el significado que se genera en un “segundo grado”, es decir, que además del significado denotativo mencionado, éste puede modificarse dependiendo de los contextos, por lo tanto, el esqueleto puede adquirir entonces el significado de “muerte” a través de la realización de una metáfora, por ejemplo.⁷⁴

En un caso diferente se encuentra la secuencia en la que observa la procesión que lleva la representación de “El triunfo de la muerte”, la cual corre desde 1´11’’ hasta 2´10’’. A través de un movimiento de cámara (*tilt down*) se presenta la imagen

⁷⁴ Recordemos que la unión de las marcas denotativas y las marcas connotativas se conoce como semema; cada una de esas marcas es un sema, es decir, el semema es un grupo de semas, es el grupo de entradas que nos daría el diccionario de acuerdo a las connotaciones posibles de un solo significante.

de la muerte que en este momento funciona como icono, según la clasificación de los signos de Peirce.

Múltiples los ejemplos se presentan de manera similar en el filme. Los procedimientos de interpretación de la carga semiótica pueden ser similares. Las figuras como los esqueletos aparecerán en diferentes secuencias. Seleccionaremos algunas escenas que servirán de ejemplo y de base para nuestro estudio, ya que ello nos permitirá establecer de manera general el marco de nuestro análisis, en ellas aparecen los elementos más notables que funcionan como signos que transmiten la idea de la muerte, describiremos la secuencia y realizaremos su estudio, esta muestra se compondrá de la siguiente manera:

1. La secuencia inicial, desde 0'01" hasta 2'10"
2. La secuencia en la que la mujer de Macario coloca una ofrenda en su casa. 2'28" hasta 3'32" tomando en cuenta una breve aparición de Macario.
3. Una secuencia general cuando Macario va con su familia al pueblo a dejar la leña, esta se completará además con otros fragmentos que ilustren los elementos que necesitamos, desde 6'10" hasta 10'19"
4. El sueño en el que Macario aparece como la persona que maneja las marionetas a partir de 16'37"
5. Los parlamentos de los personajes en 17'49" y 21'07", complementando el segundo con algunos símbolos que aparecen en esta secuencia.
6. La secuencia en la que Macario rehúsa alimentarse y que se muestra en 23'07" añadiendo aquí el encuentro con el personaje de La Muerte.
7. La secuencia en la que Macario empieza a recibir enfermos en la casa de don Ramiro, una vez que aquél se ha mudado a ese domicilio, utilizaremos desde 51'00" hasta 55'55"
8. La secuencia final en la que Macario encuentra a La Muerte en la gruta iluminada por miles de velas, a partir de 1h 23' 46"

Secuencia primera: se da en un encuadre fijo el cual toma en contrapicado el campanario de la iglesia de Santa Prisca, en Taxco, Guerrero. En esta toma aparece un texto que explica la importancia del Día de Muertos en México y comenta sus

características. Posteriormente aparecen los créditos, como fondo de pantalla diversas figuras de cartón las cuales son esqueletos, presentados también en contrapicada, que representan a músicos (desde nuestra perspectiva actual podríamos pensar que son mariachis). Entre ellos aparece el *insert* con una calavera de azúcar con el nombre de Macario mientras al mismo tiempo se ve el nombre de la película. Después una secuencia en un plano general nos muestra una procesión que se acerca: es la representación del “Triunfo de la muerte”, un movimiento de grúa hacia abajo sigue al grupo de personas y en un corte vemos de nuevo en plano fijo a un grupo de mujeres vestidas de negro caminar mientras portan un cráneo entre sus manos. La cámara presenta, en un nuevo corte un plano general en el que se puede apreciar a la gente a los costados de la calle que pasa frente a una iglesia. Después de un corte vemos a contrapicada el altar en el que se lleva a la muerte en su trono y un nuevo corte nos vuelve a un plano general.



Imágenes de la secuencia inicial de *Macario*

Los elementos que consideraremos entonces como signos son: los esqueletos, las calaveras, las velas que aparecen en el altar que cargan y en el que va la muerte (montada sobre una estructura piramidal que en cada peldaño tiene cráneos) y el color negro que visten las mujeres.

Los esqueletos y las calaveras tienen relación con la muerte como signo porque llevan una carga semántica que las relaciona con la muerte. La calavera es el conjunto de huesos de la cabeza que queda expuesta una vez que ha sido

despojada de la carne y piel, lo mismo el esqueleto. Esta rama de la semiótica hace referencia a “las relaciones de los signos con los objetos a los que se aplica [...] aquello que los signos pretenden significar al referirse a seres o entidades”. Esto nos permite encontrar entonces las referencias semióticas a través de estos signos.

Al estar enmarcados en la festividad estos signos pueden ser considerados así desde la rama pragmática ya que “puede estudiarse la relación de los signos con los intérpretes con las personas que utilizan los signos de modo concreto.” Los signos que se van mostrando en esta secuencia tienen una relación directa en la mente de los receptores, el interpretante que menciona Peirce entra entonces en juego pues al estar la historia ubicada en México, en el Día de Muertos, los signos-símbolos que hemos mencionado se relacionan de manera efectiva con la muerte.

En el caso de los vestidos negros de las mujeres, la interpretación como signo se entiende a partir de las relaciones de contenido en el significado del luto. Algunas definiciones que nos acercan al porqué de nuestra interpretación están relacionadas con los ritos o las costumbres funerarias. No estamos dictando significados como tales, simplemente ofrecemos ejemplos que pueden considerarse entradas básicas en diccionarios, por ejemplo: **Hábito**: modo habitual de obrar o proceder establecido por tradición o por la repetición de los mismos actos y que puede llegar a adquirir fuerza de precepto. **Costumbre funeraria**: aquel conjunto de semiosis sustituyente de carácter indicial (por la tanto incluye comportamientos y objetos); cuya semiosis sustituida es la muerte en tanto fenómeno físico y/o espiritual pero definitivamente culturalizado. Todo lo anterior vigente en determinado tiempo de determinada sociedad y asequible por medio de distintas propuestas sígnicas. **Cadáver**: Cuerpo muerto. **Cuerpo**: Cadáver en cuanto representa la figura principal de un ritual funerario. Es un signo indicial en tanto objeto. **Funeral**: rito en el cual se da lugar a un proceso definitivo e indirecto (entierro, cremación, colocación en un panteón, etcétera). **Proceso**: costumbre funeraria que se realiza sobre el Cadáver, dándole existencia en tanto cuerpo. Ejemplos de distintos procesos son: el entierro, cremación, embalsamamiento, momificación, reducción, preparaciones para los ritos, utilización para investigaciones, colocación en un ataúd o una pirámide egipcia o

una iglesia o en fosas comunes, desaparición, colocación en un panteón, temporalmente expuesto en una ceremonia, y todas las combinaciones posibles.

Rito: costumbres funerarias de carácter indicial, exclusivamente los comportamientos. Pueden ser de carácter social o privado.



Imágenes de la secuencia inicial de *Macario*

Como observamos, todas estas definiciones tienen carga denotativa en relación con un cadáver o un cuerpo muerto, esta relación incluye también a la muerte. De manera connotativa podemos generar en estos signos nuevos significados que pueden generar incluso fenómenos cercanos a la sinonimia (calavera = muerte, esqueleto = muerte, panteón = muerte, luto = muerte), incluso podemos notar también la tercera rama de la semiótica propuesta por Zecchetto pues “se incorpora en la definición de los signos puesto que el uso habitual de ellos incluye necesariamente la presencia de un sistema sígnico que funciona con relaciones internas”. La secuencia inicial muestra una relación sintáctica en la presencia de estos signos que al ir uno detrás de otro refuerzan la presencia de la muerte mientras aparecen en la pantalla.

En el caso de la vestimenta de las mujeres, la relación con la muerte la encontramos desde la misma denotación que aparece en el diccionario de la RAE en línea:

luto. (Del lat. *luctus*).

1. m. Signo exterior de pena y duelo en ropas, adornos y otros objetos, por la muerte de una persona. El color del luto en los pueblos europeos es ahora el negro.
2. m. Vestido negro que se usa por la muerte de alguien.

3. m. Duelo, pena, aflicción.⁷⁵

La relación que se establece con la muerte resulta evidente. El color negro en la vestimenta es el usual en nuestro contexto sociocultural, lo que refuerza la carga semiótica que estamos indicando. En un caso diferente se encuentra la vela, si bien es cierto que puede tomarse como signo al ser parte de los “objetos por la muerte de una persona” y relacionarse con el rito funerario, de nueva cuenta es la denotación la que nos permite generar una comparación entre la duración de las velas y la duración de la vida, existen mientras se consumen.

La mayor parte de nuestros signos presentan el mismo proceso de interpretación semiótica. Los fenómenos que abren la puerta a la comunicación y que nos dejan descubrir la intención semiótica por los que el director los ha puesto ahí son en mayor porcentaje parecidos, procuraremos no realizar una repetición en la descripción de dichos fenómenos.

Secuencia segunda: En un encuadre fijo aparecen la mujer de Macario y dos de sus hijos. El plano es medio para ella, en tanto que los pequeños están sentados a una mesa. La mujer sostiene entre sus manos un plato de barro en el que enciende una especie de pabilo como si fuera una vela de aceite o algo parecido. La cámara hace un breve paneo de izquierda a derecha y la secuencia corta a un encuadre con toma en *over shoulder* en la que vemos a una tercera hija de Macario quien habla con su madre. Volviendo después a un plano general. El paneo se realiza ahora en sentido inverso, un nuevo corte nos deja en un plano medio en el que la primera niña que apareció vuelve a conversar con su madre mientras que la otra hija (a quien identificaremos como la niña dos se observa en perspectiva en un segundo plano. Movimientos de cámara y encuadres similares nos permiten observar cómo la mujer coloca elementos correspondientes a una ofrenda de Día de Muertos. Un nuevo corte nos traslada ahora fuera de la casa, en una toma panorámica Macario que se dirige a su casa a través de un sendero, en primer plano aparece una mujer, quien le ofrecerá unas flores para que él se las entregue a su

⁷⁵ Las referencias y las entradas utilizadas en este apartado fueron consultadas en <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=e2vqrvR8hDXX2f6aExNi> durante la semana del 16 al 20 de junio de 2014.

mujer y puedan ser colocados en la ofrenda, cuando Macario las recibe el plano es medio y hay un *over shoulder* desde detrás de la mujer.



Imagen de la secuencia segunda de *Macario*

¿Qué signos aparecen en esta secuencia? Los primeros serán los signos lingüísticos que se presentan en el diálogo establecido entre la esposa de Macario con sus hijos. Lo reproducimos aquí.

Niña 1: *Y esa luz ¿para quién es?*

Mujer: *Para tu madrina Rosa, que en paz descanse, que siempre fue muy buena con nosotros.*

Niña 2: *¿Y para mi papá no le va a poner una luz?*

Mujer: *No, hija, no. Tu papá gracias a Dios está vivo. Las ofrendas son nada más para los Fieles Difuntos.*

Niña 1: *En casa de don Narciso están poniendo una ofrenda grande, grande.*

Mujer: *¡Cuándo no! Esos hasta a los muertos les han de presumir con lo que no tienen. Nosotros no: esto comemos y esto comen nuestros difuntos.*

Las palabras que hacen referencia a los muertos están todo el tiempo relacionadas con la festividad y con los muertos mismos. “La luz”, “que en paz descanse” son signos lingüísticos cuyo significado se adapta de manera connotativa con la festividad, los elementos que la mujer coloca en la ofrenda son característicos de una sociedad determinada en un contexto cultural y sincrónico. Podemos ver cómo todos los aspectos estudiados aparecen en el proceso de semiosis. Los referentes culturales hacen que como espectadores decodifiquemos marcando una tendencia que será constante a lo largo del filme. Recordemos que las imágenes que se

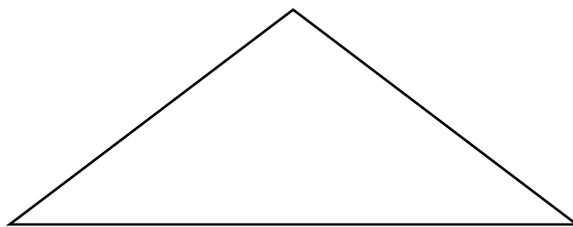
presentan en la secuencia son íconos, las palabras que hemos mencionado antes son símbolos, la música de fondo puede ser considerada, según mencionaba Carmona, indicios.

En cuanto a los elementos que conforman la ofrenda también pueden considerarse signos: la luz que enciende representa las velas, los alimentos son los esenciales de la ofrenda, al alcance de las posibilidades de los ofreciente, como ella dice: “esto comemos y esto comen nuestros difuntos.”

Si tomamos en cuenta el modelo de la tríada de Peirce para decodificar los signos que forman parte de la ofrenda, nuestro análisis nos permitiría deducir lo siguiente:

SIGNO o REPRESENTAMEN

Luz (velas), comida, papel picado, flores = ofrenda



OBJETO

La ofrenda y sus componentes aluden a los muertos y a la muerte, dado que es sólo colocada en la festividad del Día de Muertos, no necesariamente es una cosa concreta, como en este caso la idea de la muerte.

INTERPRETANTE

Es la idea que genera en nosotros como receptores de los signos la exposición de ellos. Los signos mencionados a pesar de que poseen sus significantes (denotaciones) generan otras representaciones referidas al objeto signo (connotación).

Consideremos además que la combinación de estos signos dentro de los planos del sintagma y el paradigma comienzan a reforzar la idea que hemos propuesto de manera hipotética: cada uno de los signos se combinan en las secuencias cinematográficas para crear sintagmas que transmitan la idea de la muerte. Paradigmáticamente lo que estos elementos tienen en común es que son utilizados para hacer una ofrenda para los muertos. Además pueden ser considerados *índices* en el sentido de que “dan cuenta de la existencia de un objeto con el que mantiene

relación, sin llegar a describir la naturaleza de dicho objeto.” De la misma manera, podemos apreciar relaciones en las tres ramas de la semiosis, tanto sintácticas, semánticas y pragmáticas.

Secuencia tercera: una de las más representativas en cuanto al contenido de signos que aparecen. Comentaremos varias partes de diferentes secuencias que se enlazan en el nivel sintagmático. Comenzamos con una panorámica, la cámara realiza un movimiento de *tilt down* hasta permanecer fija en un plano general. Macario va caminando con su familia y atraviesan un cementerio, pueden apreciarse elementos característicos de la ofrenda. Macario se detiene a observar un cúmulo de huesos que están colocados sobre una tumba, se apilan los cráneos y hay diversos incensarios de tipo prehispánico que hacen la función de sahumeros. Toda la familia voltea a ver el osario, pero solamente Macario se detiene frente a él.



Imágenes de la secuencia tercera de *Macario*

Posteriormente en un encuadre fijo vemos a la familia caminar en dirección a la cámara, del lado derecho de la pantalla vemos un puesto en el que se ofrecen calaveras de azúcar y esqueletos de papel. La cámara se mueve hacia la izquierda y la familia se coloca ante la reja de una ventana.



Imágenes de la secuencia tercera de *Macario*

De nuevo aparecen signos que ya hemos mencionado. Entendemos como representamen los cráneos, los huesos, las flores y las velas. Si bien estas tienen su sentido denotativo cumplen la función de “estar en lugar de otra cosa”, en este caso, la insistente presencia de la muerte. El momento que se toma Macario para apreciar el cúmulo de huesos refuerza esta intención semiótica: será él quien reflexiona la muerte. La música como indicio refuerza esta intención. La muerte vuelve a sugerirse en el corte de cámara. Las calaveras y los esqueletos que aparecen en el puesto otorgan una carga signífica en la que la familia entera “camina” siempre acompañada de la muerte. La rama semántica se hace presente una vez más pues existen relaciones concretas de los signos con las cosas a las que se refieren.

Tenemos, además, signos lingüísticos que refuerzan nuestra teoría:

Niña 1: ¡Miren, miren! ¡Vengan!

Niño 1: ¡Qué bonito!

Niño 2: ¡Cuánta comida!

Niña 1: ¿Todo eso se van a comer los muertos?

Niño 3: Y si me muero... ¿puedo venir a comer aquí?

Niña 1: No, hijo; aquí nomás comen los muertos ricos, los de nosotros comen en nuestra ofrenda.

Niño 3: Entonces mejor no vengo.

Cuando finalizan estos parlamentos, la cámara presenta en un encuadre fijo una ofrenda en el interior de una casa de clase alta por la riqueza de los elementos que aparecen en ella; son los mismos que en la ofrenda de la mujer de Macario en la

primera secuencia: alimentos, flores, velas, además de que el altar se decora con los niveles que lo caracterizan.

Otra referencia lingüística aparece cuando el personaje de Chona, empleada de la casa de don Ramiro, recibe ropa limpia de manos de la mujer de Macario, ésta le pide que le solicite a la patrona que “no se le olvide darme mi calavera”.

Posteriormente Macario realiza un recorrido para entregar la leña que ha reunido entre los diversos negocios que se la solicitan. Después lo veremos avanzar hacia la cámara, entrando en juego la profundidad de campo pues nuestro personaje desciende por una calle que desemboca a otra que nos presenta en primer plano varios esqueletos de papel colgados a los costados. Macario con su atraviesa por este sendero, en una clara alusión a la presencia de la muerte que siempre le acompaña. La cámara hace un pequeño *travelling* hacia la izquierda; en un nuevo encuadre vemos a Macario llegar a la cerería. En la entrada una mujer le dice que pase pues “aquí adentro está el señor”. En un plano general tendremos tres planos de profundidad: en el primero aparece el cerero, en el segundo otro trabajador o ayudante y en el tercero, Macario, quien aparece entrando a escena por la izquierda. Se establece el siguiente diálogo, dándonos signos lingüísticos que aluden a nuestro tema:

Cerero: *¡Qué tal, Macario! Espérate un momento, porque hoy la muerte nos da mucho trabajo... ¡Cuántas velas, eh!... Pues ya ves: hoy no alcanzan, son más los muertos... ¿No vas a comprar las tuyas?... A ti te las dejo más baratas.*

Macario: *No, gracias. No.*

Cerero: *Haces mal, Macario... Hay que tener más consideraciones con los muertos, porque pasamos mucho más tiempo muertos que vivos. Total... en esta vida, todos nacemos para morirnos. ¿Y qué ganamos aquí? Algunos gustos. Y a veces, ni eso... Muchos trabajos, muchas penas... Cuando nacemos ya tenemos nuestra muerte escondida en el hígado, o en el estómago, o acá, en el corazón, que algún día va a pararse. También puede estar fuera, sentada en algún árbol, que todavía no crece, pero que te va a caer encima cuando seas viejo.*

De nuevo hay referencias lingüísticas a la muerte, el discurso del cerero es demasiado elocuente, seguimos el panorama en el cual los signos, tanto verbales como no verbales, refuerzan la idea de la presencia de la muerte. Cuando Macario

abandona la cerería un *travelling* de izquierda a derecha lo sigue mientras los signos se ven en los diferentes puestos que venden siempre cosas que son representativas de la fiesta que nos compete: calaveras, marionetas, esqueletos. Macario atraviesa entre todos ellos y se le ve de una forma saturada, como si todos los elementos lo agobiaran del mismo modo que sucede en su pensamiento, pues la voz del cerero resuena en *off* repitiendo el discurso que le ha dicho. La secuencia termina cuando vemos a Macario en un plano medio, se detiene y levanta su mirada, al corte de cámara vemos en contrapicada un árbol justo en el momento en el que la voz dice: “También puede estar afuera, sentada en algún árbol que todavía no crece, pero que te va a caer encima cuando seas viejo.” La cámara sigue a Macario y el *insert* finaliza la escena: aparece la mano de uno de los hijos y le muestra una calavera de azúcar con el nombre del personaje principal.



Imagen de la secuencia tercera de *Macario*

Las características que determinan los signos que aparecen aquí continúan presentándose de la misma manera en que las hemos estado estudiando. Los signos son identificados y decodificados con base en todos sus aspectos generales. Como mencionaba Zecchetto, los significados se configuran “como el conjunto de implicaciones prácticas que el objeto posee para algún sujeto”, esas implicaciones son las relaciones de significado existentes entre los mismos signos y su contexto, todo ello genera nuevos signos según la manera en que el sujeto, en este caso nosotros como espectadores, obtenemos las implicaciones pues estamos inmersos en un sistema que nos permite realizar dichas interpretaciones. La composición triádica que mencionamos es la que nos lleva a entenderlas. Para ello atravesamos

las fases que propone Peirce en cuanto a la primeridad (las cualidades puras de los signos), las impresiones que causan de manera inmediata; las condiciones de la secundidad son las que nos permiten generar nuevos significados en el sentido de que “es la categoría de la relación de la primeridad o de un fenómeno de primeridad relacionado real o análogamente con otro”. Aquí aparecen las analogías que mencionábamos, como las que hemos visto al notar la presencia de cráneos, esqueletos y demás que refieren a la muerte cuya decodificación se concreta con la terceridad en la que sintetizamos las anteriores conectándolas entre sí. En estos casos, la primeridad es ver los signos, aquellos entre los que Macario camina, la secundidad es la relación que establecemos entre ellos y la terceridad sería la convención que nos permite aceptar esta síntesis.

Secuencia cuarta: La secuencia inicia con un plano general, posteriormente vemos un *close up* del rostro de Macario. Después de una disolvencia apreciamos una marioneta vestida de manera que sugiere ser el protagonista. Detrás de una reja se celebra un banquete en el que participan otros esqueletos que representan a personajes de la clase alta. Se combinan planos medios y de detalle para mostrarnos las efigies y una disolución permite ver a Macario mientras el sueño transcurre. Un *tilt up* nos muestra que Macario es quien maneja los hilos de las marionetas, eso le permitirá cambiar los roles que las figuras están jugando. Con un movimiento el personaje logra que las marionetas salten al interior de la casa, los esqueletos que lo representan a él y a su familia se hacen ahora con el dominio de la situación. Al ver que las marionetas comienzan a devorar los “alimentos” Macario nota que los alimentos se agotan. La secuencia termina con el personaje en un primer plano, despertando y gritando que no se los acaben, que le dejen uno a él.



Imágenes de la secuencia tercera de *Macario*

Los esqueletos son de nuevo signos, sus significantes son desplazados, generando significados en relación con la muerte debido a la institucionalización de la fiesta y su relación con las figurillas que fungen como signos. Usamos este código y continuamos ejerciendo la actividad semiótica. Los significados se convierten en unidades culturales. La combinación estructural nos permite identificar su relación tanto sintagmática como paradigmática y los fenómenos de connotación siguen presentándose.

Secuencia quinta: aparecen signos lingüísticos combinados con símbolos, iconos e índices. Los parlamentos de los personajes en 17'49", hacen referencia a la muerte, Macario menciona que el hambre es lo que lo va matando y expresa que no volverá a comer hasta no tener para él solo un guajolote:

Mujer: *Macario, Macario, ¿no vas a comer nada? Los niños ya se comieron lo tuyo, pero aparté un poquito cuando vi que no comías, si no vas, se lo van a comer también.*

Macario: *¡Que se lo traguen!*

Mujer: *¿No tienes hambre?*

Macario: *¡Hambre!, ¡hambre!, si no he tenido otra cosa en toda mi vida, como tú, como mis hijos. Nunca he pensado mas que en tragar. Nos pasamos la vida muriéndonos de hambre... ¿Tú viste ayer aquellos guajolotes? Ya no me voy a seguir muriendo de hambre poco a poco: voy a morirme de una vez, no volveré a probar un bocado hasta que pueda tragarme un guajolote entero yo solo, sin darle a nadie, sin aguantarme el hambre pa' que los otros coman... aunque los otros... sean mis hijos... Quiero comer yo solo. Todo para mí, todo; y si no no volveré a comer nunca. Quedar lleno. Sin hambre. Con el sabor del guajolote en la boca. Sin desear otro pedazo... Dale a los niños lo que me habías guardado, porque yo no volveré a comer nunca.*



Imagen de la secuencia quinta de *Macario*

La frase final es lapidaria: “yo no volveré a comer nunca”, estos signos ofrecen un significado “lateral”, por así decirlo; como receptores del diálogo sabemos que la

falta de alimentos conduce a la muerte. Continúa el hilado de signos muestran la realidad para los personajes que la representan y para nosotros como espectadores e intérpretes de la carga semiótica. A partir de 21'07", la mujer de Macario, quien ha robado el guajolote de la casa de don Ramiro, llega a su casa intentando esconderlo. Afuera, en un plano de conjunto, los niños juegan; en primer plano aparece un niño de espaldas, en segundo plano un grupo formando un círculo tomados de las manos; en tercer plano, desde nuestra perspectiva, la mujer de Macario camina de derecha a izquierda, el código lingüístico habla de nuestro tema:

Niños: *Mariquita la de atrás, que vaya a ver, si vive o muere para echarnos a correr... ¡Está muerta!... Mariquita la de atrás, que vaya a ver, si vive o muere para echarnos a correr... ¡Está caliente! Vamos a la huerta de toro, toronjil, a ver a Milano comiendo perejil, Milano no está aquí, está en su vergel, abriendo la rosa y cerrando el clavel... ¡Está muerta!*

Es interesante cómo los diferentes niveles de interpretación de los signos se combinan para ofrecernos una de las más ricas muestras de contenido simbólico y semiótico. Mientras los niños cantan la ronda la mujer realiza esfuerzos por esconder el guajolote. Los signos dejan de tener un carácter aislado y se combinan de manera funcional en la secuencia, la cual soporta toda la extensión paradigmática a manera de cadena donde lo lingüístico y lo visual (lo no verbal) se combinan. En cuanto al paradigma, los elementos tienen una relación. Nuestra visión de los signos nos permite generar interpretaciones, sobre todo en los que aparecen mientras la mujer oculta el guajolote.

Primero, la mujer mata al guajolote después de que la canción expresa: "*¡está muerta!*". Al ponerlo arriba del jacal observa a dos aves, zopilotes, que vuelan en círculos. Hay una relación: al desplazar el significado de los zopilotes como aves carroñeras generamos un nuevo significado, le otorgamos la carga signica, porque estos animales aparecen siempre que hay un cadáver. En un segundo intento por ocultar el guajolote en la parte trasera de la casa, aparece un perro. Podemos desplazar el significado del perro y relacionarlo con el chacal, también animal carroñero.



Imagen de la secuencia quinta de *Macario*

Estos elementos son signos que se relacionan con la muerte porque a nivel cultural expresan diferentes fenómenos de forma específica. Si, como estudiamos anteriormente, no existen signos naturales, la convención otorga nuevos significados, específicamente al vuelo en círculos que realizan las aves. El planteamiento que le damos a ese acto natural es el que le brinda su carácter de signo, así contextualizamos nuestro tema. La función social nos conduce a expresar una intención comunicativa que da movilidad a los significados. Al estar los signos en estos contextos la semiosis funciona, ya que todos ellos crean y otorgan significados que dependen y se complementan con los demás que aparecen.

Secuencia sexta: en un encuadre fijo Macario se ajusta los huaraches al levantarse. Sentado en su cama, frente a él, en primer plano, hay una pequeña mesa con un plato con frijoles y un trapo con tortillas. Macario aparece en segundo plano; al fondo, en un tercer plano, vemos la ofrenda que la mujer colocó antes. Macario se lleva las manos al estómago pues comienza a sentir hambre. En un *insert* vemos la comida con detalle y en un plano medio a Macario, quien a su derecha tiene la ofrenda. Se levanta y mira el plato, se saborea y hace el ademán de alcanzarlo, mas decide dejarlo.

Los elementos que aparecen en esta secuencia tienen más peso, pues de alguna manera determinan el rumbo que seguirá la historia. Desde el inicio del filme la presencia de la muerte ha sido constante, pero a partir de este momento se refuerza la relación que Macario tiene con ella. Hemos visto cómo los signos que simbolizan a la muerte acompañan al protagonista y notamos la importancia que

tienen con éste, pues lo determinan, todos los signos que hemos visto se convierten en indicios hablan de la “complicidad” entre el leñador y la muerte.



Imagen de la secuencia sexta de *Macario*

Los signos que aparecen son la ofrenda junto con sus componentes. El análisis es permisible debido a que la actividad social de colocar la ofrenda surge como una manifestación de un fenómeno observado por los hombres, en este caso, la muerte. Nuestra interpretación permite decodificar los signos a raíz de la nuestra perspectiva. Vemos una cadena de contenido semántico en el nivel sintagmático y en el del paradigma.

Luego, en el bosque vendrá el encuentro con La Muerte, caracterizada con un poncho, traje de manta, huaraches y sombrero; su rostro remarcado con pómulos sobresalientes, acrecentando su delgadez extrema. Al pedirle que le convide de su guajolote, Macario acepta. La figura del personaje de La Muerte se convierte en el signo-símbolo que concreta lo que hasta el momento habíamos previsto: todos los signos eran indicios de la presencia de la muerte y preparaban el encuentro.

Secuencia séptima: Después de curar a su hijo la fama de Macario crece cuando sana a la esposa de don Ramiro. Éste decide escribir a otros enfermos o que tienen familiares con padecimientos para que Macario los atienda y les cure, cobrando por ello. Esto desata la ira y la envidia del médico del pueblo.

Esta secuencia, desde 51'00” hasta 55'55”, presenta los siguientes signos: el ataúd que construye el carpintero muestra el significado del semema “ataúd” o “féretro”, genera un significado diferente según la carga cultural, el objeto

mencionado se utiliza para colocar un cuerpo una vez que la persona ha muerto. Arriba del negocio del carpintero, en una toma en contrapicada, hay adornos elaborados de flores de cempasúchil, "flor de muerto". Aparecen signos verbales expresados en el "Corrido de Macario" que es música de fondo mientras sale un ataúd de la casa. Los símbolos verifican la estructura y validez cultural de los signos, los contornos están definidos de acuerdo al lugar, el proceso de comunicación se cumple gracias a nuestro papel de receptores, interpretando por medio de la semiosis. La letra del corrido mencionado señala la presencia de la muerte:

Abran los ojos señores
y preparen las orejas,
que se acaban los dolores,
las dolencias y las quejas,
las dolencias y las quejas.

Vienen volando en carrozas
porque no hay quien no se apure,
y quieren ganar lugares
pa' que Macario los cure,
pa' que Macario los cure.

Ha curado a muchos ricos,
pero cuando Dios no quiere,
de nada sirve el dinero,
también el rico se muere,
también el rico se muere.

Sale ganando el doctor
y también el carpintero,
la viuda llora afligida,
se va a quedar sin dinero,
se va a quedar sin dinero.

Macario no lo permite
porque es un hombre derecho,
se lo devuelve a la viuda,
lo cual está muy bien hecho,
lo cual está muy bien hecho.



Imágenes de la secuencia séptima de *Macario*

Mientras se interpreta aparecen escenas en las cuales Macario continúa con su labor, en ellas el protagonista da el agua “milagrosa” a diferentes personajes de varias clases sociales, ricos y pobres. Macario recibe su según la capacidad de los familiares. La Muerte aparece brevemente, saliendo del encuadre por un costado o como sombra que se agiganta llevándose al enfermo. El luto de una viuda es signo, así como el féretro que sale de la casa, cubierto con flores y acompañado por una corona funeraria.

Secuencia octava: Llegamos a la secuencia final. Macario encuentra a La Muerte en la gruta iluminada por miles de velas, a partir de 1h 23' 46". Encontramos signos verbales y velas que funcionan como índices y símbolos de la muerte. Se verifica si reproducimos los diálogos de Macario y La Muerte:

La Muerte: *¡Bienvenido a mi gruta, Macario!*

Macario: *¡Escóndeme! ¡Van a alcanzarme!, ¿por qué me traicionaste?*

Muerte: *Nunca te he traicionado. Ahora más que nunca estoy contigo. (En un close up vemos a Macario voltear a la izquierda y un paneo nos descubre el interior de la gruta, en la que hay miles de velas encendidas). Este es un sitio que ningún hombre ha visto todavía. Y hay aquí cosas que debes aprender. Ven. Mira, Macario, esta es la humanidad. Aquí ves arder las vidas tranquilamente. A veces soplan los vientos de la guerra, los de la peste y las vidas se apagan por millares al azar: las altas, las pequeñas, las derechas, las torcidas. Ahora reina la calma. Míralas arder... Son de distintas ceras. Cada una es única. Duran más o menos según la materia que alimenta la flama. ¿Ves este cabo? Esta es la vida del hijo del virrey. Mírala aquí, una vida. Mira que frágil es, que preciosa, qué breve. Como una mariposa de la larga eternidad. ¡Y con esto has jugado y comerciado! ¡Y jamás entendiste los alcances del don que te di! Mira esta flama... Ahora ha muerto el hijo del virrey.*

Macario: *¿Por qué hiciste eso?*

La Muerte: *Era el momento. Hay un orden mayor, hay leyes, hay todo lo que no entiendes.*

Macario: *¿Y mi vela? Mi flama ¿dónde está? Déjame verla... ¡Se está apagando!*

La Muerte: *Sí.*

Macario: *¿Y no vas a hacer nada? ¿Vas a dejar que se apague?*

La Muerte: *Hay un orden Macario*

Macario: *¡Pero tú puedes! Hay muchas velas apagadas. ¡Hay muchas velas apagadas. ¡No la dejes que se apague, no!*

La Muerte: *Todo tiene su fin y su sitio. Ya no podemos hacer nada.*

Macario: *¡No, no la toques! Ya sé lo que vas a hacer.*

La Muerte: *¡Es inútil, Macario! ¿De quién quieres huir... de mí, de ti? Ven. Es el momento del reposo y del juicio. Una historia termina y otra empieza. Cuando acabe el correr de las acciones del hombre, es porque empieza el juicio de lo que irá a pesar más. ¡Ya no corras, Macario! ¿Para qué? ¡Macario, Macario, Macario...!*

El signo principal es el de las velas. En el plano denotativo la vela es un “cilindro o prisma de cera, sebo, etc., con pabilo para que pueda encenderse.”⁷⁶ mientras se consume la materia que la alimenta, la cera. El contenido denotativo parte de él hacia un sentido denotativo que considera a la vela como signo que refiere a la muerte, pues permanece encendida mientras hay combustible. Una figura retórica, la analogía (entendida como la relación de semejanza que puede haber entre dos cosas) hace la comparación entre la vela y la vida: ambas se consumen al vivir, al arder, y cuando ya no queda nada, se apaga, mueren. Los parlamentos, en específico los de La Muerte refuerzan la interpretación: *“Aquí ves arder las vidas tranquilamente [...]. Las vidas se apagan por millares al azar: las altas, las pequeñas, las derechas, las torcidas. Ahora reina la calma. Míralas arder... Son de distintas ceras, cada una es única, duran más o menos según la materia que alimenta la flama. ¿Ves este cabo? Esta es la vida del hijo del virrey. Mírala aquí, una vida, míra que frágil es, que preciosa, qué breve. Como una mariposa de la larga eternidad.”* Posteriormente se refiere de nuevo a la analogía señalada cuando dice: *“¡Mira esta flama! Ahora ha muerto el hijo del virrey.”* Caso similar ocurre cuando Macario pregunta por la vela que representa su vida a punto de apagarse: el momento de su muerte se acerca.

⁷⁶ Nuevo diccionario ilustrado de la lengua española. p. 1003.



Imágenes de la secuencia octava de *Macario*

Finalmente, Macario se apodera de su vela y huye. El símbolo de la vida a través de aquella refuerza al signo. La huida del personaje aporta contenido dramático: él no desea que se apague la vela porque es su vida. Como remate, al descubrir que la narración ha sido un sueño, una duda queda al final, con Macario muerto (la muerte acompañándolo hasta el final del filme) y a su lado el guajolote partido por la mitad: sólo una parte ha sido comida, haciéndonos pensar que Macario murió al momento de ver a La Muerte y que fue ésta quien pudo saciar su hambre.



Imágenes de la secuencia octava y encuadre final de *Macario*

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo utilizamos un proceso para hacer un análisis semiótico de los signos que aparecen en *Macario*; aplicamos estrategias para interpretarlos, según la clasificación propuesta por Peirce, lo que nos permitió entender que adquirieren funciones semióticas no sólo en sí mismos, sino apoyados en cuestiones como el contexto y soportados por otros signos; como una cadena, las diferentes secuencias fueron extendiendo las representaciones que se mostraban en la pantalla, dejándonos ver la presencia de la muerte a veces sólo de manera sugerida por una imagen o por un discurso, y en ocasiones reforzada por elementos que compartían la pantalla a la par –como la música y la iluminación cuando un féretro sale de la casa de don Ramiro–, fortificando la intención interpretativa que buscábamos dilucidar.

La flexibilidad en el análisis semiótico nos dio la posibilidad de aplicarlo a un filme, abarcando las posibilidades interpretativas que se presentan como fenómeno al momento de aclarar las cargas semióticas de los signos. La relación que como espectadores y lectores realizamos se apoyó en la teoría que presentamos, obviamente sustentada en la carga cultural que como mexicanos poseemos; ésta nos permitió identificar y comprender los momentos en los que la presencia de la muerte se sugería a través de secuencias, encuadres y demás aspectos del discurso fílmico, ya que identificamos elementos que son comunes para nosotros por la festividad del Día de Muertos. Del mismo modo, comprendimos que la manera en la que dichos signos produjeron un sentido depende de aquella carga mencionada, la cual sufrirá modificaciones cuando el filme llegue a futuros observadores; por ello, las condiciones temporales y sociales mediante las que realizamos nuestro análisis, en algún momento pueden beneficiar o perjudicar el proceso de decodificar los signos dependiendo del ámbito socio-cultural, así como de la época o de la latitud en que el análisis se realice. Así, procuramos explicar la tradición del Día de Muertos presentando una visión general de su historia para contextualizarla y saber cómo es que los rasgos característicos de dicha festividad pueden entenderse como símbolos, iconos e índices de la presencia de la muerte,

ayudando a posibles lectores ajenos a las manifestaciones culturales mexicanas a comprender de forma más amplia el sentido de pertenencia tan intenso que el mexicano tiene con esta festividad.

Nuestro análisis nos presentó un modo de decodificar los mensajes, mostrando que lo que hipotéticamente proponíamos al inicio de este estudio, posteriormente fue apareciendo en el filme. Explicar cómo es que se da esa decodificación se sustentó en la teoría propuesta: fuimos testigos de cómo los signos se presentan en los niveles del sintagma y del paradigma. Algunas de las secuencias seleccionadas hicieron gala de múltiples signos al mismo tiempo, la secuencia séptima es clara muestra de ello: el féretro, las flores, la sombra de la muerte que cubría la totalidad del encuadre, simulando el triunfo de la muerte sobre el enfermo, los signos lingüísticos con los que se compone la letra del corrido, el color negro presente en el luto de la viuda, nos mostraron la presencia de la muerte en una de las mejores secuencias que apoyaron nuestras hipótesis.

La interpretación requirió que otorgáramos una mirada a los fenómenos semánticos que se presentaron, como el que algunos significados de los signos se desplazaban, generando otros nuevos que nos permitían declarar que estaban cumpliendo la intención comunicativa otorgada; apoyados en el fenómeno de la semiosis infinita de la teoría peirceana comprendimos por qué algunos signos con un solo significado, al ser analizados de acuerdo a la tríada de Peirce, generaban nuevos contenidos en la mente del receptor; tal es el caso de las velas, los huesos o las flores, que al ampliar el abanico interpretativo de sus significados, se relacionaban directamente con la muerte.

Pudimos verificar que el texto fílmico *Macario* está cargado de signos que aparecen a lo largo de la historia: ya desde el inicio con el texto que aclara el significado del Día de Muertos en México, ya con el repique de las campanas que sugiere el momento en que se da la “bienvenida” a los difuntos en esta fecha. Aunado a ello, la procesión posterior, junto con el trono de “la muerte coronada”, las mujeres de negro, los cráneos en sus manos y el paso del trono entre la multitud reforzaban el contenido sígnico de que la muerte es la que gobierna, la que reina sin

distinción sobre todos los seres humanos, volviendo la trama una fuente de interpretación semiótica que reforzaba por todas partes lo propuesto en nuestras hipótesis.

El Macario leñador que vemos después, quien de manera análoga a la muerte va segando vidas, se proyecta como el poseedor de dicho poder al derribar por su propia mano un enorme árbol utilizando una herramienta que pudiera ser un símil: el hacha que sirve para el mismo efecto de cortar, de matar.

La colocación de la ofrenda en la casa de Macario, así como las flores que recibe de su vecina “para su ofrenda” continuaban sugiriendo a la muerte, la cual acompañaba al protagonista desde entonces, volviendo implícito el mensaje de una relación con Macario, la cual también pudo seguirse hasta el final de la historia.

La presencia icónica de los cráneos y de los huesos cuando Macario los observa en el cementerio y su posterior peregrinaje entre las calles de la localidad mientras va rodeado por todos esos elementos, sugiere de nuevo la presencia de la muerte. Cabe resaltar que aquella secuencia en la que analizamos el recorrido de Macario desde su llegada al pueblo, su arribo a la cerería y su posterior salida que culmina con el encuentro con su familia, forma otra de las mejores representaciones de la carga de signos. Símbolos, iconos e índices (las imágenes mismas, como menciona Carmona, retomando a Peirce) se convirtieron en vallas que simulaban la compañía de la muerte en su trayecto, convirtiendo a Macario en una especie de Dante entre los muertos, reforzando la relación íntima que establece con la muerte. El andar de nuestro personaje, absorto en sus pensamientos y en el recuerdo del discurso del cerero, el hecho de atravesar las calles del pueblo como si fuese un muerto o un fantasma y sin nadie que se interpusiera en su camino, refuerza la idea ya mencionada.

Los signos lingüísticos también se convirtieron en una forma de presentar a la muerte. El diálogo de la esposa de Macario mientras coloca la ofrenda explica la función del altar, diciendo que es sólo para los muertos, al preguntar la hija por qué para su padre no hay una luz. Los parlamentos al observar la ostentosa ofrenda, el discurso del cerero, la ronda infantil que los niños cantan, el corrido de Macario, el

diálogo final con La Muerte, todos ellos presentan signos que aluden directamente a la muerte. De manera breve o compleja, las palabras y los diálogos sirvieron para el mismo fin en todo momento de la trama.

Finalmente, la impresionante escena de la cueva llena de las velas que representan a la humanidad es muestra clara de cómo los significados se modifican a través del proceso semiótico estudiado: desplazando los significados a través de la semiosis infinita; funcionando la noción de interpretante al generar la idea de que la vida es similar a una candela que se extingue mientras se gasta su combustible. Todo ello refuerza lo expuesto a lo largo del estudio. Es interesante comentar que tanto Gavaldón como Carballido (en su trabajo de guionista) posiblemente sabían que *Macario* está basado en un cuento de los hermanos Grimm, esto debido a que esta secuencia final que analizamos no aparece en el texto literario de B. Traven, pero sí en el de los escritores europeos.

Verificamos con el repaso de las escenas anteriores el cumplimiento de una de nuestras hipótesis: la presencia de la muerte, ya sea a manera de indicios (el luto de las mujeres), o de forma icónica (los cráneos, los esqueletos) o simbólica (el conjunto de imágenes en general).

En lo que respecta a las hipótesis en las que propusimos que los signos refuerzan la idea del fatalismo, y que en *Macario* la muerte representa la idea de la igualdad, verificamos también su cumplimiento: si bien a lo largo de la historia Macario establece un “pacto” con La Muerte al compartir su alimento con él, los vericuetos de la narración conducirán a nuestro personaje hacia un término fatalista como el acostumbrado en las tragedias griegas: una vez que Macario acepta el trato todos los acontecimientos se encadenan hasta llegar al punto que el protagonista temía desde el inicio y que deseaba evitar: su propia muerte. Si recordamos el pensamiento obsesivo que lo agobiaba desde su conversación con el cerero y mientras camina por el pueblo, notamos que dicha preocupación desaparece, en apariencia, después de haber convidado su guajolote con La muerte. Es hasta que los eventos se salen de control cuando empieza el vertiginoso acercamiento al desenlace, la muerte del hijo del Virrey establece el inicio del fin y catapulta al

leñador al punto en el que originalmente se encontraba: a disposición de la muerte como cualquier ser humano.

La desesperación del indígena, sus múltiples ruegos a La Muerte para que intervenga a su favor para evitar “ser achicharrado” y las negativas de ésta a aceptar las súplicas confirman lo que se concreta en la secuencia de la cueva: Macario nunca fue dueño de su destino. El aparente lazo de amistad entre él y La Muerte fue sólo un regalo que, como comprendemos al final, sirvió para hacerle más llevadero el momento, el “trauma” de enfrentar el final de la vida. Dejando con esto a la muerte en un nivel de superioridad ante el aparente protagonismo que Macario tuvo a lo largo del filme.

Por otra parte, el sentido de igualdad que La Muerte establece entre ricos y pobres elimina la diferenciación social. Desde que Macario comienza con las “curaciones milagrosas” el primero en ser beneficiado es su hijo, el cual es pobre como su padre. Posteriormente, la contraparte serán don Ramiro y su esposa, acaudalados habitantes de la comunidad; incluso Macario en un gesto de ingenua altivez, da la espalda cuando la mujer se incorpora ante los sorprendidos ojos del marido.

Hecho lo anterior, don Ramiro aprovecha la circunstancia y establece un ventajoso negocio en el que Macario, de nuevo ingenuamente, termina siendo socio. A continuación llegan enfermos a quienes el rico personaje ha informado del “famoso curandero”, presentando a la clase mejor acomodada como beneficiaria de las dotes del antes leñador. Sin embargo no serán los únicos que gocen sus gracias, conforme el relato avanza vemos a Macario hacer sus dotes también con enfermos pobres, recibiendo en pago prendas sencillas (alimentos, animales). La forma en la que la enfermedad es vista como otra de las causas de la muerte también se vuelve otra presencia sugerida de nuestro tema.

La misma idea se refuerza, como hemos dicho, a través de signos lingüísticos: el corrido, que entre sus letras ofrece la frase “*de nada sirve el dinero / también el rico se muere, también el rico se muere*” y los cuchicheos del cotilleo del pueblo quienes, al ver la creciente riqueza de Macario le critican, aunque una mujer

menciona que el hombre no cura sólo a los ricos pues: “Macario cura a todos, y cobra lo que quieran pagarle, mi Tata nomás tenía un cochinito, y eso nomás le dio”. Desde luego, así como la idea de la curación se presenta en ambos niveles económicos (pobres y ricos) las defunciones se suceden en ambas clases sociales, siendo el mejor ejemplo el del hijo del más alto representante social: el Virrey. Los signos utilizados en las secuencias y en las escenas seleccionadas, así como otros elementos que aparecen en el filme, confirman la visión igualitaria de la muerte: ésta, tal cual ocurre en el mundo real, no genera distinciones de clase, cosa que los seres humanos han visto como un regalo que termina con la distinción de clase en el mundo.

La última de nuestras hipótesis quizá fue la más compleja de comprender, aunque sencilla, mostraba una respuesta que podría considerarse evidente: es el desenlace de la historia lo que establece una respuesta definitiva: ante la suposición de que Macario ocupara en ocasiones el papel de La Muerte (en cuanto a sus acciones), podemos concluir que esto no es así. Al considerar el término del filme descubrimos que la historia proyectada en realidad es un sueño que comienza desde que Macario se encuentra con La Muerte y que termina cuando el leñador sale huyendo portando en sus manos la vela que simboliza su vida. Notamos que lo presentado es mera ficción, una proyección onírica que La Muerte le brinda a Macario en retribución por haberle convidado de su guajolote. Del mismo modo, la observación atenta del trato que establece La Muerte con el protagonista nos deja ver que desde un inicio éste no tenía dominio sobre los actos que en realizaba (aunado al fatalismo que mencionábamos anteriormente), pues aunque el indígena era quien proporcionaba el agua a los enfermos, la curación estaba condicionada desde el principio por La Muerte según el lugar en el que apareciera, es decir, Macario nunca tuvo la posibilidad de ser ni salvador ni verdugo, simplemente fue un mero instrumento lúdico para La Muerte.

Todo lo concluido hasta este punto demuestra que la muerte es una presencia total a lo largo del filme a través del uso de diferentes signos en diferentes clasificaciones; vemos cómo Gavaldón logró esta muestra constante, ya sea en

aparición o bien implícita o explícitamente.⁷⁷ Incluso la previsión de que Macario acabará muerto se aprecia a lo largo de la historia: en el trayecto que realiza por el pueblo y en la secuencia sexta podemos notar cómo la ofrenda colocada en el humilde hogar sugiere que es Macario el difunto que se dirigirá/volverá a consumirla (recordemos la luz que la niña pregunta si se debe poner a su padre) pues es él quien aparece como un interesante vínculo entre el mundo de los vivos y de los muertos.

La anterior idea se refuerza al considerar el discurso que Macario dice a su mujer, aquel que a manera de sentencia de muerte sale de sus labios: “Voy a morirme de hambre de una vez. No volveré a probar bocado hasta que pueda tragarme un guajolote entero yo sólo [...]”. Después de pronunciarlo sucede el encuentro con los tres personajes, siendo el último con La Muerte, lo que visto en retrospectiva una vez que conocemos el final, agrega una carga de ironía a las palabras del protagonista, quien finalmente murió sin haber visto satisfecho su deseo más alto.

Es innegable que todo el filme puede verse como un extremadamente complejo signo, descubrimos esto mediante la selección de las secuencias establecidas, las relaciones que se establecen entre la muerte con los signos que la representan proporcionaron un rico material de análisis que aún deja la puerta abierta a diferentes interpretaciones gracias a la flexibilidad del proceso semiótico. Los significados encontrados por nosotros no son puntos inamovibles en la interpretación signica, pues recordemos que el significado se va formando también con la colaboración del espectador y la respuesta que se genera en su mente; por lo tanto, la obra puede ser analizada desde distintos puntos e incluso concluir situaciones diferentes a las propuestas por nosotros. Para nosotros ha sido satisfactorio confirmar lo dicho por Peirce mientras teorizaba la semiosis infinita, los procesos mentales del interpretante, las nociones de primeridad, secundidad y

⁷⁷ Desde luego, no afirmamos que Gavaldón haya utilizado una teoría de los signos ni las herramientas semióticas que hemos mencionado a lo largo de este análisis, este punto nos corresponde sólo a nosotros como investigadores de este tema.

terceridad que también aparecen como herramientas que permiten llegar a diferentes niveles interpretativos de los signos, etcétera.

No negamos en nuestra interpretación la aparición de cierta subjetividad, todo análisis de este tipo será subjetivo, de acuerdo con lo presentado en el primer capítulo. La semiótica nos ayudó a entender, encontrar y explicar el funcionamiento de algunos signos dentro del filme de acuerdo a nuestros propósitos, marcando una relación de significado, interpretativa y discursiva a lo largo de la historia.

En conclusión, el texto filmico *Macario* es una muestra de cómo los signos pueden utilizarse en un filme para apoyar la construcción de significados y sentidos que a su vez apoyen el tema que se trata, dejando con ello un trabajo que puede ser leído desde muchas perspectivas, generando una multiplicidad de nuevos signos y significados que enriquecen la visión y la manera en que se representa una festividad y un tema, abriendo con ello la posibilidad de la semiosis que, desde cada mirada y como Peirce proponía, puede resultar infinita. Por ello, nuestro trabajo se vuelve una visión particular que permite apreciar de una mejor manera el enorme trabajo realizado en esta película que sin duda puede considerarse una joya fílmica.

FUENTES

BIBLIOGRÁFICAS

Ariès, Philippe. *Morir en occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. 3ª ed. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

Bauman. Michael L. B. *Traven*. México, Fondo de Cultura Económica (Lecturas Mexicanas, 70), 1985.

Beuchot, Mauricio. *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México, Fondo de Cultura Económica (Colección Breviarios, 513), 2004.

Bordwell, David. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós, 1995.

Buxó, José Pascual. *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, Cátedra, 1999.

Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 2000.

_____. *La estructura ausente. Tratado de semiótica*. Barcelona, Lumen, 1986.

El Colegio de México. *Historia general de México*. 3ª ed. México, El Colegio de México. Harla, 1981, Tomo I.

_____. *Ensayos de poética*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

Martínez Fernández, Primitivo. *La Inquisición: el lado oscuro de la Iglesia*. Colombia, Panamericana Formas e Impresos, 2008.

Nuevo diccionario ilustrado de la lengua española. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1970,

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Riva Palacio, Vicente. *México a través de los siglos*. 20ª ed. México, Editorial Cumbre, 1984, Tomo IV.

Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles. *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán y el Colegio Mexiquense, 2001.

Sandoval, Édgar, comp. *Semiótica, lógica y conocimiento. Homenaje a Charles Sanders Peirce*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006,

Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires, Losada, 1945

Tanck de Estrada, Dorothy. *La Ilustración y la educación en la Nueva España*. México, S. E. P., 1985.

Universidad Autónoma de Nuevo León. *1 Taller de lecturas literarias. Tercer semestre*. Nuevo León, U. A. N. L., 1984

Vitale, Alejandra. *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Buenos Aires, Eudeba, 2004

Zarauz López, Héctor L. *La fiesta de la muerte*. México, CONACULTA, 2000.

FILMOGRÁFICAS

Macario. Dir. Roberto Gavaldón. Prod. Armando Orive Alba. Guionistas Emilio Carballido y Roberto Gavaldón. Actores: Ignacio López Tarso, Pina Pellicer, Enrique Lucero, Mario Alberto Rodríguez, Eduardo Fajardo y José Gálvez. Productora CLASA Films Mundiales, 1959, Dur. 90 min.

ELECTRÓNICAS

Diccionario Usual de la Real Academia Española. 2014. Real Academia Española. <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=SapSZcFCmDXX2GvrWWDQ> consultado el 22 de junio de 2014 a las 15:35 h

Corre cámara. Meditaciones sobre la muerte: Macario. 2012. Raúl Miranda. <http://www.correcamara.com.mx/>. 31 de enero de 2014.