



---

**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

---

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
“ALFONSO VÉLEZ PLIEGO”

**NARRACIÓN AUDIOVISUAL Y RELACIÓN DIALÓGICA EN *LOS OLVIDADOS* (1950) Y *CADENA PERPETUA* (1978)**

**TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN CIENCIAS DEL LENGUAJE**

**PRESENTA:  
HÉCTOR RAMÓN COBO NIEVA**

**DIRECTORA DE TESIS:  
DRA. RAQUEL GRACIELA GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN**

**ASERORES:  
DRA. VICTORIA PÉREZ  
DR. JAIME VILLARREAL RODRÍGUEZ**

PUEBLA, PUE., AGOSTO DE 2021

## AGRADECIMIENTOS

Por formar parte del lugar al que siempre llamaré ‘mi hogar’, a mi familia. Mi mamá, mi hermana, mi sobrina, mi hermano y mi papá, un círculo en donde siempre me siento seguro. Principalmente a ellos.

Por su increíble guía, a la Dra. Raquel Gutiérrez Estupiñán. Agradezco profundamente haberme encontrado en mi camino con una excelente profesional y ser humano.

De igual manera, a los mentores que conocí en este periodo. A la Dra. Victoria Pérez, gracias por tanta dedicación; al Dr. Jaime Villarreal Rodríguez, gracias por el conocimiento compartido; al Mtro. Gerardo del Rosal, gracias por las reflexiones; a mi compañero Gustavo Roberto Pando y sus participaciones en los seminarios de Tesis, *dude*, gracias por las conversaciones sobre cine y sobre la vida.

A las personas que conocí en este trayecto y que, en poco tiempo, se han vuelto tan especiales: Cristian, Dana, Fabián, Leo, Raúl, René y Sam. Gracias por tantos momentos juntos.

A mis amigos de vida: Gilberto, Julio, Mildred, Miguel, Oso, Pepe y Rurik, porque, después de tanto tiempo, seguimos juntos.

Muchas gracias.

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>1</b>
<b>ÍNDICE.....</b>	<b>2</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO I. BREVE HISTORIA DEL CINE EN MÉXICO .....</b>	<b>10</b>
<b>1.1. Del cine de los primeros tiempos a la industrialización del cine en México .....</b>	<b>11</b>
<b>1.2. Época de oro, Luis Buñuel en México y la producción de <i>Los olvidados</i>.....</b>	<b>13</b>
<b>1.3. De la crisis a la apertura cinematográfica y el nuevo cine mexicano .....</b>	<b>21</b>
<b>1.4. Producción de <i>Cadena perpetua</i>, regreso a la crisis y la segunda ola del Nuevo cine mexicano .....</b>	<b>27</b>
<b>CAPÍTULO II. MODELO DE ANÁLISIS DEL FILME COMO DISCURSO DIALÓGICO, COMO SISTEMA SEMIÓTICO Y COMO RELATO.....</b>	<b>32</b>
<b>2.1. El discurso dialógico.....</b>	<b>33</b>
2.1.1. Heteroglosia, polifonía, dialogismo .....	34
2.1.2. El enunciado ‘audiovisual’ .....	38
<b>2.2. El cine como sistema semiótico.....</b>	<b>41</b>
<b>2.3. El cine como relato.....</b>	<b>53</b>
2.3.1. Mundo ficcional.....	54
2.3.2. Aspectos narrativos: tiempo, espacio, focalización.....	58
2.3.3. Aspectos técnicos: puesta en escena, cinematografía, montaje.....	68
<b>CAPÍTULO III. NARRACIÓN AUDIOVISUAL EN <i>LOS OLVIDADOS</i> Y <i>CADENA PERPETUA</i> 72</b>	
<b>3.1. Personajes y funciones .....</b>	<b>74</b>
3.1.1. Modelo actancial de <i>Los olvidados</i> .....	75
3.1.2. Análisis de funciones y desarrollo de personajes en <i>Los olvidados</i> .....	78
3.1.3. Modelo actancial de <i>Cadena perpetua</i> .....	107
3.1.4. Análisis de funciones y desarrollo de personajes en <i>Cadena perpetua</i> .....	109
<b>3.2. Tiempo y espacio en el relato fílmico .....</b>	<b>125</b>
3.2.1. Manejo del tiempo y de la información ausente en <i>Los olvidados</i> .....	126
3.2.2. Manejo del tiempo y de la información ausente en <i>Cadena perpetua</i> .....	129
3.2.3. El espacio en <i>Los olvidados</i> .....	136

3.2.4. El espacio en Cadena perpetua .....	163
<b>3.3. Focalización en <i>Los olvidados</i> y <i>Cadena perpetua</i> .....</b>	<b>175</b>
3.3.1. Focalizaciones en Los olvidados .....	175
3.3.1. Focalizaciones en Cadena perpetua .....	192
<b>CAPÍTULO IV. RELACIÓN DIALÓGICA ENTRE <i>LOS OLVIDADOS</i> Y <i>CADENA PERPETUA</i></b>	<b>203</b>
<b>4.1. Definición de cronotopo .....</b>	<b>203</b>
<b>4.2. Los cronotopos en <i>Los olvidados</i> y en <i>Cadena perpetua</i> .....</b>	<b>207</b>
4.2.1. Jerarquización de cronotopos en Los olvidados .....	207
4.2.2. Jerarquización de cronotopos en Cadena perpetua .....	210
4.2.3. Cronotopos en relación dialógica .....	211
4.2.4. Cronotopos históricos .....	213
<b>4.3. Ideologías en diálogo .....</b>	<b>221</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>226</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>233</b>

## INTRODUCCIÓN

El arte es un reflejo de la vida. Analizar una obra de arte es analizar una parte de nuestro mundo porque funciona como un mecanismo que describe la cultura. Cada cultura está formada, a su vez, de una inmensidad de textos que son parte de una cadena de comunicación dialógica. Esta cadena está llena de voces que conforman la palabra ajena. Los relatos reproducen estas voces.

Ricoeur (1995:154) pensaba que las historias existen porque las vidas humanas merecen ser contadas. Los relatos dan voz a aquellos que la perdieron porque ningún discurso suena al vacío, en ellos suena el eco de quienes expresaron los mismos dolores, alegrías y pensamientos del pasado. Los conflictos humanos son fuente de relatos y por esto las narraciones tienen sentido para nosotros. Entendemos los mismos conflictos que viven los personajes.

Al formar parte de una cadena de comunicación, gran cantidad de relatos comparten discursos similares. Sin embargo, cada uno es único en su estructura y su modo de significar. Un relato tiene significado para nosotros porque su propia estructura logra que así sea, pero, al mismo tiempo, porque conectamos lo que hay en el relato con nuestra propia realidad.

El relato cinematográfico es un medio privilegiado para representar esta realidad por su cualidad mostrativa. Y es por esta representación que cada relato se debe tratar de diferente forma de acuerdo con su vehículo semiótico. Un relato oral o escrito no representa nuestra cultura del mismo modo que lo hace el cine. Por lo tanto, me he propuesto, en esta investigación, estudiar las estrategias narrativas que hay en relatos cinematográficos. Pero no solo eso.

La actividad cinematográfica es vital en nuestro país, se podría decir que incluso más que la literatura. Los medios audiovisuales han sido grandes formas de comunicación para la cultura mexicana. El cine también tuvo presencia en conflictos históricos. Desde que fue traído a nuestro país por Gabriel Veyre y Ferdinand bon Bernard, enviados por los Lumière, para dar a conocer el cinematógrafo al mundo, y de igual forma durante la revolución mexicana, el cine ha representado estas fuerzas en conflicto. Por una parte, Porfirio Díaz, gracias al apoyo de Europa para modernizar al país, recibió el cinematógrafo y las primeras vistas capturadas por este nuevo invento<sup>1</sup> en 1896. Por otro lado, el general Pancho Villa perpetraba hazañas revolucionarias

---

<sup>1</sup> Ya en México, después de una exitosa presentación, Veyre y Bon Bernard registran diversas actividades del presidente Porfirio Díaz (Orozco y Ciuk, 2011). Ejemplos de estos registros muestran al presidente de la república entrando a pie, en coche, o paseando a caballo en Chapultepec; o el presidente de la república recorriendo la plaza de la Constitución el 16 de septiembre, todos de 1896.

acompañado de los aparatos filmicos de Estados Unidos<sup>2</sup>. Casi por predestinación, el cine mexicano estaría obligado a representar problemas sociales.

Las películas que he decidido analizar son fieles seguidoras de estos principios. A través de una revisión por las distintas etapas del cine nacional, me he dado cuenta de que las películas mejor valoradas son aquellas que muestran un compromiso por mostrar la realidad social y política de nuestro país. Por el contrario, las películas filmadas en épocas de crisis carecían de estos contenidos, su objetivo era puramente entretener y se sirvieron de la reproducción de fórmulas que habían resultado exitosas en el pasado.

Esta investigación nació a partir de la intención de comparar trabajos de directores representativos de distintas etapas del cine mexicano con el fin de indagar en las inclinaciones narrativas de cada una. Al elegir el corpus, descubrí que la entrada de Wikipedia dedicada a Arturo Ripstein lo describe como el segundo cineasta en ganar el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes. El primero había sido Luis Buñuel. Tras ver parte de su filmografía y de la escritura del protocolo de tesis para la Maestría en Ciencias del Lenguaje, desde la primera vez que vi *Los olvidados* y *Cadena perpetua*, observe que ya tenían algunos rasgos temáticos en común: ambas muestran una parte cruda de la naturaleza humana, se ambientan en torno al crimen y contaban con un desenlace trágico.

Por una parte, *Los olvidados* llegó en un momento en que las problemáticas en el país (como el machismo y la pobreza) eran romantizadas y, a través de ella, Buñuel rompió con este panorama. A través de esta película, Buñuel ofreció una imagen cruda de lo que la población de clase baja vivía en una época recordada por su ‘modernización’, liderada por el entonces presidente Miguel Alemán Valdés. Por otro lado, *Cadena perpetua* fue fruto de una época de apertura en la que la denuncia de la crudeza social y una gran propuesta autoral era la normalidad en la industria mexicana, pero que, por el lado político, no se intentaba, ni por asomo, resolver los problemas sociales, sino todo lo contrario: el país era víctima de la corrupción y el crimen.

---

<sup>2</sup> Francisco Villa, por su parte, contrató con empresas norteamericanas la filmación de los reportajes sobre la Toma de Ojinaga y la de Gómez Palacio y Torreón (Orozco y Ciuk, 2011). El documental *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2003), dirigido por Rocha Valverde y Gregorio Carlos describe la búsqueda de la película *The Life of General Villa*, producida por la compañía *Mutual Film Corporation* en 1914 y supervisada ni más ni menos que por David Griffith. En este documental se muestra parte de los metrajes filmados en la batalla de Ojinaga, los cuales contienen un material crudo sobre lo que era vivir en la revolución. Los directores se preocupan principalmente por la relación entre el general Villa y la compañía productora, así como la imagen que se muestra del jefe revolucionario en las producciones de esa época.

Ambos filmes se inscriben en lo que podría ser un género similar que trata el crimen urbano. Esto hace que ambas formen parte de una misma cadena de comunicación dialógica. Pero aún más, sus respectivos directores, Luis Buñuel y Arturo Ripstein, compartieron un espacio y un tiempo. Mientras Buñuel, ya como un director consagrado, rodaba su obra en México, Ripstein era aprendiz de los directores que producían cine. Ripstein recordará, más tarde en una entrevista, que gracias a *Nazarín*, del director español, decidió el tipo de cine al que quería dedicarse.

El objetivo principal de esta investigación es, entonces, analizar las formas narrativas para poner en evidencia un posible diálogo establecido entre ambos filmes. Las herramientas precisas con las que he decidido abordar las películas han sido adquiridas durante los seminarios sobre el Discurso Narrativo en la Maestría en Ciencias del Lenguaje, a cargo de la Dra. Raquel Gutiérrez Estupiñán, y serán explicadas a lo largo de los siguientes capítulos. Pero, ¿cómo justificar un posible diálogo?, a través de los seminarios, descubrí que este diálogo se explica través de la definición de dialogismo del pensador ruso Mijaíl Bajtín. Stam (1992, citado en Strange, 2012: 38-39) establece que la teoría bajtiniana y el análisis narratológico del cine se pueden vincular en la medida en que, tanto en la literatura como en el cine, existen redes de signos ideológicos que deben ser conceptualizados y ambos son portadores de cargas de ideológicas. Así como la novela se estructura con la integración de una interacción dialógica de voces, estratificada por un rango muy amplio de lenguajes (sociales, genéricos, profesionales y nacionales) que poseen una visión del mundo particular y única (Flanagan, 2009: 17), también un lenguaje como el del cine elabora un complejo de significación en la arena social. De este modo, una obra de arte se relaciona con otros textos y contextos dentro de un acontecimiento dialógico (Strange, 2012: 37). Guiado por estos dos principios —el de examinar las estrategias narrativas y la relación dialógica entre de ambos filmes— en los siguientes capítulos desarrollaré esta investigación, la cual me ha llevado a redescubrir estas obras, enmarcadas como clásicos de la cinematografía mexicana.

De este modo, en el Capítulo I, hago una revisión de la historia del cine en México, pues, como lo he mencionado, desde sus inicios ha aportado bastante a la producción de discursos fílmicos. Aquí me detengo especialmente en la distribución de la información de manera cronológica y dividida entre las diferentes etapas del cine mexicano como las enmarcan Orozco y Ciuk (2011), añadiendo información importante relativa al paso de Buñuel y Ripstein por la

historia del cine mexicano y en el contexto en el que *Los olvidados* y *Cadena perpetua* fueron filmadas

Después, en el Capítulo II, desarrollo un modelo de análisis e interpretación del filme. El marco teórico-metodológico en este capítulo describe a la película como un discurso dialógico, como un sistema semiótico y como relato. Primero, en el apartado 2.1., para ver nuestras cintas como discursos dialógicos, examino la teoría planteada por Mijaíl Bajtín sobre la heteroglosia, la polifonía y el dialogismo. Si bien Bajtín no se ocupó del cine, diversos autores han encontrado distintas aplicaciones. Vice (1997) y Flanagan (2009) son ejemplos de esta tarea. La primera ha hecho uso del estudio de los cronotopos en películas como *Hiroshima mon amour* (1959) o *Thelma & Louise* (1991). El segundo señala que, si Bajtín se inspira por el ‘discurso de la vida’, tanto como por el ‘discurso del arte’, lo que entenderemos como texto filmico, esto es, una serie de significados artísticamente formados que compone la película, encuentra su analogía aproximada en el enunciado de Bajtín al que, en esta investigación llamaré el *enunciado audiovisual*. De este modo, se explica cómo *Los olvidados* y *Cadena perpetua* forman parte de la misma cadena de comunicación dialógica.

Enseguida, en el apartado 2.2., reviso las principales teorías sobre la semiótica del filme, especialmente las ideas de Christian Metz (1968) y Yuri Lotman (1979, 1982, 2000). Esto para dar cuenta de cómo un filme es capaz de crear diferentes significaciones de acuerdo con el contexto cultural en el que surge y en el que es interpretado. Finalmente, expongo las herramientas con las que se desarrollará la mayor parte de esta investigación. En el apartado 2.3., ‘El cine como relato’, explico, a partir de Gaudreault (2011), las cualidades de narración y mostración en el cine, de las cuales es responsable un meganarrador, así como la actitudes documentalizante y ficcionalizante con la que un espectador se puede acercar a una película. Finalmente, en este mismo apartado, explico los aspectos que el campo de la narratología se ha propuesto a analizar y con los que examinaré nuestro corpus: el tiempo, el espacio y la focalización; en el primero, propuesto por Gérard Genette (1989), se distingue entre orden, duración y frecuencia; el segundo está basado principalmente en la semantización de los espacios representados en el recorrido narrativo y la composición en el espacio de la pantalla; el tercer elemento, la focalización, fue propuesto también por Genette (1989), pero reelaborado múltiples veces hasta llegar a la visión constructivista que plantea Jahn (2020) y que también ha sido aplicada al cine, dividido entre focalización, ocularización y auricularización por Gaudreault y

Jost (1995). Explico también cómo estos se construyen a partir de los aspectos técnicos, como son la puesta en escena, la cinematografía y el montaje.

El Capítulo III está dedicado a las estrategias narrativas en *Los olvidados* y *Cadena perpetua*. Para esto, comienzo con el método propuesto por Mieke Bal (1985), la cual analiza primero las relaciones de los actores a través del modelo actancial de Greimas. Enseguida verifica cómo estos actores se revisten de diferentes características hasta concretarse como personajes. Al mismo tiempo, establezco el recorrido narrativo de los personajes con el análisis de funciones de Kafalenos (1999). Esto para describir a los personajes con base en su desarrollo a través de la misma estructura narrativa. Pero la propuesta de Kafalenos no se queda en el análisis de funciones, sino que esto sirve para ver qué efectos tiene la información ausente en la configuración mental de la *fabula* que un espectador construye partir del *syuzhet* al que se tiene acceso. Esta propuesta es usada para completar el estudio en el manejo del tiempo propuesto de Genette (1989). La forma en que ambas propuestas se pueden unir es porque recurren a la ordenación de la información tanto de la *fabula* como del *syuzhet*. El orden, la frecuencia y la duración (propuesta de Genette) de los eventos son usados para lograr efectos en la interpretación del espectador (propuesta de Kafalenos). Después del análisis del tiempo, expongo la semantización de los espacios mostrados en ambas películas, así como el espacio en la pantalla para ver la dinámica de las relaciones entre los personajes a través de la composición visual.

En este capítulo también exploro el funcionamiento de la focalización en cada película, primero como el manejo de la información. Para esto utilizo la tipología propuesta por Gaudreault y Jost (1995), de donde se hace la partición (con una modificación para este análisis) de la ocularización en interna primaria, interna secundaria y externa; de la auricularización, en interna primaria, interna secundaria y externa; y de la focalización, en interna, externa y espectral.

Finalmente, parte del Capítulo IV es una continuación del análisis del espacio y del tiempo, pero esta vez desde la perspectiva de la unión indivisible de tiempo y espacio que constituye la noción de cronotopo, término introducido a los estudios literarios por Bajtín. Si se utiliza su traducción de manera literal (espacio-tiempo) se puede decir que el filme es la forma de arte que mejor expresa la actividad cronotópica. Los procesos de transmisión y recepción están centrados en la manipulación de tiempo y espacio; en un lugar particular y en un tiempo específico, una

representación visual de la realidad espacial desarrollándose a 24 fotogramas por segundo, proyectada en una pantalla con parámetros espaciales definidos (Flanagan, 2009: 56). Después de revisar los cronotopos que estructuran la historia, esta herramienta permite avanzar hacia la exploración de las relaciones entre la historia y los aspectos sociopolíticos en los cronotopos en los que los filmes fueron producidos. Para esto, reviso los aspectos políticos de México en los 50 y finales de los 70, épocas en donde se estrenaron las películas que constituyen nuestro objeto de estudio, para señalar cuáles de estos aspectos son representados en las cintas. Al final de este capítulo hablo de los factores que *Los olvidados* y *Cadena perpetua* tienen en común desde un punto de vista ideológico.

Cabe señalar que, en este estudio, las interpretaciones no vienen de teorías de la sociología, sino, más bien, de los aspectos históricos y culturales en los cuales ambos filmes fueron producidos y que aún siguen vigentes, además de herramientas e ideas adquiridas en los seminarios impartidos por la Dra. Victoria Pérez, el Dr. Jaime Villarreal y el Mtro. Gerardo del Rosal. Estos aspectos son también vistos desde mi contexto, desde el cual miro hacia el pasado en la historia del cine producido en México. Esto hace que algunas de las interpretaciones aquí expuestas sean totalmente personales.

## CAPÍTULO I. BREVE HISTORIA DEL CINE EN MÉXICO

En el estudio de la obra de Dostoievski, Bajtín menciona que todo problema teórico debe recibir una orientación histórica. En la base del análisis está la convicción de que toda obra literaria tiene internamente un carácter sociológico inmanente. Así, un análisis formal debe ver en cada elemento de la estructura artística el punto de refracción de las fuerzas vivas de la sociedad (Bajtín, 2012: 187). Si bien el análisis de la novela y el cinematográfico no son idénticos, considero que el segundo también debe ser ubicado históricamente, tanto desde el punto de vista adoptado para su análisis, como el de la creación de la obra de arte. Un enfoque diacrónico da cuenta de cómo la obra ha sido interpretada y el impacto cultural que ha tenido. Por lo tanto, este capítulo se dedica a hacer un breve recorrido por la historia del cine en México para revisar el contexto histórico de nuestras obras a analizar: *Los olvidados* (1950), del director español Luis Buñuel, y de *Cadena perpetua* (1978), del director mexicano Arturo Ripstein.

Martín-Barbero (2009: 168) nos explica que la modernidad se incorpora en América Latina a través de las masas. Esto no se da de la mano del libro, sino desde los formatos y los géneros de las industrias culturales de la radio, el cine y la televisión. Las mayorías se apropian de la modernidad sin dejar su cultura oral, transformándola en oralidad secundaria, gramaticalizada por los dispositivos y la sintaxis de estos medios masivos de comunicación. En esta característica reside el peso de los medios en nuestra cultura. Carlos Monsiváis, en una entrevista para TV Perú en el 2000, se refiere a Pedro Infante como ‘el modelo nacional’ y “el mexicano más importante del siglo XX, por sobre Emiliano Zapata o Lázaro Cárdenas”. De ello concluye que “el cine mexicano de los años cuarenta le permitió a los mexicanos en general desarrollar su personalidad” (Villarreal, 2016: 83-84).

La influencia que el cine tiene en nuestra cultura e identidad incluye a los mismos cineastas, pues, retomando las palabras de Ripstein (2018) en una entrevista, “el cine mexicano se nutre de sus propias referencias”. Pienso que conocer su historia podría ser una primera aproximación al diálogo que existe entre las obras. Por lo anterior, no nos limitaremos a las fechas más cercanas a la filmación de ambas películas, sino que comenzaremos desde el contexto que empieza a conformarse desde el cine de los primeros tiempos en México, pasaremos por las distintas etapas del cine nacional hasta llegar a la actualidad. Esta revisión, sin embargo, no es tan detallada, sino que pretende dar un panorama general, señalando más a profundidad la participación de los

cineastas Luis Buñuel y Arturo Ripstein, así como el contexto en el que se filmaron *Los olvidados* y *Cadena perpetua*.

### **1.1. Del cine de los primeros tiempos a la industrialización del cine en México**

La historia del cine en México va de la mano con la historia del cine universal. Es bien conocido ya el suceso de aquella noche del 28 de diciembre de 1895, cuando los hermanos Lumière usaron el cinematógrafo para la primera proyección en Francia. Al otro lado del Atlántico, Thomas Alva Edison trabajaba también con un sistema similar, el kinetoscopio.

La guerra de patentes entre estos dos inventos también se dio en México. A pesar de haber llegado antes, el kinetoscopio no logró penetrar en los gustos de la sociedad de entonces (Huidobro, 2020). Por otra parte, el 6 de agosto de 1896, en su residencia del Castillo de Chapultepec, el general Porfirio Díaz presenciaba algunas vistas del cinematógrafo Lumière, recién traído por Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bon Bernard (Orozco y Ciuk, 2011).

Desde el inicio, el cine de México ha atravesado procesos de colaboración con otros países para crecer. Los operadores de cinematógrafo enviados por los Lumière llegaron a México con cuatro propósitos: a) abrir el primer cinematógrafo, es decir, un lugar en el cual cobrar la entrada; b) exhibir las vistas de otros lugares como París, Londres o Sevilla; c) capturar vistas en México para mostrarlas en otros países; y c) vender estos aparatos (Huidobro, 2020).

La primera etapa del cine es conocida como periodo mudo, después llamado cine silente. Aunque se podría discutir que, debido a los recursos que se usaban para acompañar las proyecciones como música y narradores, el cine en verdad nunca fue mudo.

Orozco y Ciuk (2011) comentan que el investigador Aurelio de los Reyes divide la historia del cine mudo en dos etapas: en la primera, que va de 1896 a 1916, el cine es una herramienta para documentar sucesos históricos y hazañas de las personalidades de la revolución; en la segunda etapa, de 1916 a 1931, se desarrolla el cine de ficción.

A pesar de que, durante estos dos periodos hay esbozos de formalización de la industria tanto en la producción como en la exhibición, fue hasta la década de los treinta que se habla la industrialización del cine nacional (Orozco y Ciuk, 2011). El primer elemento importante en esta

etapa fue la llegada del cine con sonido sincronizado<sup>3</sup>, inaugurado en México con la película *Santa* (1932)<sup>4</sup> de Antonio Moreno. A partir de esta nueva forma de hacer cine la producción se incrementa (Huidobro, 2020). Otro aspecto importante de este periodo es la llegada de Lázaro Cárdenas al gobierno, quien favorece la producción de arte (Barro, 2020). También hay influencias de la cinematografía de otros países. Sergei Eisenstein filma fragmentos de *¡Qué viva México!* (1932), que inspirará a cineastas como Emilio Fernández y Gabriel Figueroa. Otros ejemplos son *Dos Monjes* (1934) de Juan Bustillo Oro, con influencias del expresionismo alemán, o *La mujer del puerto* (1934), con aspectos del cine francés (Huidobro, 2020). Finalmente, en 1936, se produce la película que inaugura la primera fórmula dramática que tiene el impacto suficiente para perdurar en el gusto nacional y latinoamericano: *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes. Esta cinta inaugura la comedia ranchera mexicana y su éxito permitió a la industria incrementar la producción de cine (Orozco y Ciuk, 2020). En 1938, esta película obtiene un premio a la mejor fotografía en Venecia para Gabriel Figueroa<sup>5</sup> (Barro, 2020).

Esta época de experimentación y desarrollo es importante porque aquí se forman las bases para la época de mayor producción en el cine mexicano. Además, muchos actores de la época de oro debutan en este periodo con papeles menores (Huidobro, 2020).

Por su parte, en 1939, Luis Buñuel viaja por segunda vez a Estados Unidos —la primera vez lo había hecho después de que el delegado general de la Metro-Goldwin-Mayer en Europa, habiendo visto *La edad de oro* (1930), lo invitó a aprender el estilo estadounidense—, en donde se rodaban películas sobre la guerra civil Española (1936-1939). Sin embargo, estas películas contenían errores, por lo que le propusieron al director español trabajar en Hollywood como *historical advisor*. Más tarde, este trabajo se interrumpió por la Asociación General de

---

<sup>3</sup> Los intentos por lograr un cine sonoro comenzó realmente en los laboratorios de Edison. Los Lumière, Méliès y otros intentaron sin éxito experimentar también con el sonido. *The Jazz Singer* (1927) fue un filme en el que se habían insertado algunos números hablados y cantados, pero no fue hasta 1929 que se produjo el primer filme “cien por ciento hablado”: *Lights of New York* (Sadoul, 2015: 211-218).

<sup>4</sup> *Santa*, de 1932, es la segunda versión de una producción de 1918, dirigida por Luis G. Peredo y adaptada de la novela de Federico Gamboa. La primera versión, que era muda, tuvo un éxito que llevó a la filmación de otras adaptaciones de la literatura mexicana (Orozco y Ciuk, 2011).

<sup>5</sup> En el sitio web [www.gabrielfigueroa.com](http://www.gabrielfigueroa.com) se le describe: “Gabriel Figueroa Mateos fue un cinefotógrafo, figura importante de la época de oro del cine mexicano. Su lente descubrió un México de claroscuros en el que el maguey y la nube reinaban sobre el interminable paisaje de volcanes”.

Productores Americanos, pues, obedeciendo las direcciones del gobierno, se prohibió toda película sobre la guerra de España (Buñuel, 1982).

Sin empleo, Buñuel probó suerte en Nueva York, en donde más tarde y gracias a Iris Barry, esposa del vicepresidente del museo de Arte Moderno, consiguió unirse al proyecto de Nelson Rockefeller. El proyecto *Coordination of Inter American Affairs* consistía en crear un comité de propaganda destinado a los países de América Latina. El papel de Buñuel era seleccionar películas de propaganda antinazi con la ayuda de Iris Barry y distribuir las en inglés, español y portugués en América del Norte y del Sur. Posteriormente hablaremos sobre el impacto que este proyecto tuvo en México (Buñuel, 1982). Al final, la estadía de Buñuel en Nueva York terminó a causa del libro *La vida secreta de Salvador Dalí*, en donde el pintor dio malas referencias sobre el cineasta. Buñuel fue despedido del museo de Arte Moderno (Buñuel, 1982).

Este periodo de industrialización fue finalmente una rampa para el despegue de la época más respetada de nuestro cine, de la cual hablaremos a continuación.

## **1.2. Época de oro, Luis Buñuel en México y la producción de *Los olvidados***

De acuerdo con Emilio García Riera, se le llama ‘época de oro’ con más nostalgia que precisión cronológica (Huidobro, 2020). Sánchez (2002: 78) lo confirma y elabora más al respecto en su *Crónica del cine mexicano: 1896-2002*. Menciona que hubo películas buenas, como en todos los tiempos, pero nada del otro mundo, pues el grueso de la producción fue un ‘churro vil’. Por cada diez películas, una era la buena. Entonces se pregunta, ¿por qué hablar de una época de oro? Por nostalgia de un periodo histórico en que hubo prosperidad monetaria para el negocio, mas no progreso artístico.

Esta época corresponde a los momentos de auge y afirmación de la industria y cubre los periodos presidenciales del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), el primer civil en el cargo después de la revolución en 1910 (Orozco y Ciuk, 2011). A finales de esta época, y en este contexto, Buñuel llega y desarrolla su etapa filmica en México.

A finales de la década de los 30 existen tres países de habla hispana que producen cine: México, Argentina y España. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939, México es

el único que permanece activo. La industria en España cae con la guerra civil y el triunfo del franquismo. Argentina, además de estar muy lejos para mantener la exportación, consumía cine italiano y, a pesar de no haberse declarado simpatizantes, el no declararle la guerra al eje podría interpretarse como si lo fueran, además de que recibió alemanes prófugos (Huidobro, 2020).

Para 1940, la producción de cine en México despegó y se da el fenómeno de la reproducción y saturación de un modelo, algo que sería muy común en el cine mexicano, incluso en nuestros días. La fórmula dramática de *Allá en el rancho grande* tiene buenos resultados económicos y se reproduce hasta que se satura, pierde calidad y, por lo tanto, el contacto con su audiencia. A partir de esto los productores notan que las fórmulas deben renovarse. Así, se diversifican los oficios, las audiencias, y se permite la formación de nuevos géneros y temas, junto con la exploración de nuevos ambientes como el cine urbano, el cine negro y una evolución del cine rural (Huidobro, 2020).

En 1941, Estados Unidos entra a la guerra y esto afecta directamente a México. Cuando era la única nación de habla hispana con producción cinematográfica, México le declara la guerra al eje y se emprende un plan de cooperación con Estados Unidos a través del plan *Marshall* y la política del buen vecino. A través de la oficina coordinadora de relaciones internacionales de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller, comienza un programa de cooperación con el cine mexicano y lo impulsa (Huidobro, 2020) El primero de abril de este año, tomando como pretexto la situación de emergencia, se funda el Departamento de Supervisión Cinematográfica, dependiente de la Secretaría de Gobernación a cargo de Felipe Gregorio Castillo, asimilando la Oficina de Supervisión del Departamento Central del Distrito Federal (Orozco y Ciuk, 2011).

Durante este periodo, el melodrama ranchero forja y consolida la carrera de tres de sus figuras más importantes: los actores Jorge Negrete, Pedro Infante y Luis Aguilar. Con *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941), Joselito Rodríguez establece la forma definitiva de los melodramas y de las comedias de rancheros que había iniciado con *Allá en el rancho grande*. De este modo, convierte a Jorge Negrete en el mayor exponente de esta corriente por su prototipo de charro cantor mexicano, gallardo, enamorado y pendenciero. En *El peñón de las ánimas* de Miguel Zacarías Negrete trabajó con la debutante María Félix. Otras películas suyas fueron *Cuando quiere un mexicano* (1944) de Juan Bustillo Oro, *Me he de comer esa tuna* (1944) de Miguel Zacarías, *Hasta que perdió Jalisco* (1945) y *No basta ser charro* (1945) de Juan Bustillo Oro. (Orozco y Ciuk, 2011).

Pedro Infante, entre otras, actúa en *El ametralladora* (1943) de A. Robles Castillo y en *Escándalo de estrellas* (1944), a partir de la cual establece una duradera y fructífera relación con el director Ismael Rodríguez, que lo dirige en melodramas rancheros que dan fama al actor como *Cuando lloran los valientes* (1945), y, especialmente, *Los tres García* y *Vuelven los García* (1946). También con Rodríguez participa en otras comedias rancheras como *Los tres huastecos* (1947), donde desempeña simultáneamente a los tres hermanos. *No desearás a la mujer de tu hijo* (1949) es una interesante contraposición de un hijo responsable y trabajador enfrentado con su autoritario y desobligado padre. Infante trabajó el mismo género para directores como Roberto Rodríguez en *El seminarista* (1949); Miguel Zacarías en *Ahí viene Martín Corona* y *El enamorado* (1951); y con Rogelio González en *El gavián pollero* (1950). Infante y Negrete se encontraron en *Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez, obra cimera de la comedia ranchera, sin continuidad posterior, rodada un año antes del fallecimiento de Negrete (Orozco y Ciuk, 2011).

El 28 de mayo de 1942, México se declara formalmente en estado de guerra con las potencias del eje Berlín-Roma-Tokio y participa brevemente en el frente del Pacífico con un destacamento aéreo expedicionario: el Escuadrón 201. Ese mismo año, el 14 de abril, se funda el Banco cinematográfico S.A., con lo que los productores reinvierten sus ganancias en la industria y el cine se transforma en una de las cinco principales del país. Un mes después, el 15 de junio, representantes de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos de Estados Unidos, y el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana acuerdan apoyos para la industria cinematográfica en cuatro rubros: maquinaria e implementos, ayuda financiera para la producción de películas mexicanas, cooperación personal de expertos, y distribución mundial de películas mexicanas (Orozco y Ciuk, 2011).

Esta cooperación ya se venía planificando desde antes. Con películas de propaganda, los presidentes Lázaro Cárdenas y Franklin Roosevelt tenían comunicación constante sobre cómo proteger las industrias. Algunas de las películas de propaganda eran coproducciones con países latinoamericanos, tocaban temas que llegaban a toda la región panamericana y creaban la sensación de unidad en todo el continente. La finalidad era crear un frente común ideológico que le hiciera frente a las películas italianas, alemanas o japonesas que pudieran tener connotaciones fascistas. Ejemplos son *Simón Bolívar* de Miguel Contreras Torres o *Canto a las Américas* (Huidobro, 2020).

A mediados de esta década, México recibe de forma preferente materias primas, especialmente película virgen, para la producción cinematográfica y un financiamiento del 50% por parte de *Radio Keith Orpheum Corporation* (RKO), con el otro 50% financiado por el magnate de la radio Emilio Azcárraga Vidaurreta, se inauguran los Estudios Churubusco. Estos recursos financieros técnicos y humanos se aprecian en el rodaje de cintas de época y en la producción de películas ambientadas en sitios exóticos y poco habituales como España o Francia y se privilegian las adaptaciones literarias (Orozco y Ciuk, 2011). En 1944, se crea la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas para otorgar el premio Ariel, que se entregará dos años más tarde por primera vez (Orozco y Ciuk, 2011). Esto para reconocer a profesionales de la cinematografía y como signo de la consolidación de la industria.

En 1945, las circunstancias tan favorables hacen insoportable la corrupción de los dirigentes sindicales y se propicia que ocurra una escisión al interior del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), para dar origen al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), apoyado por las élites de la industria, actores, directores, fotógrafos, escritores y músicos. El presidente Ávila Camacho sanciona la ruptura del STIC y STPC mediante un laudo que permite a la nueva organización laboral la producción de largometrajes de ficción y al STIC solo con la producción de cortometrajes y documentales, pero manteniendo el control sindical de la distribución y de la exhibición (Orozco y Ciuk, 2020).

Este mismo año, como resultado de la inminente crisis de producción y de mercados de la posguerra, los sindicatos cierran las puertas al ingreso de nuevos miembros, especialmente en la sección de directores. Esta decisión, que a la larga es catastrófica, impide la renovación de los cuadros creativos de la industria, realizadores, fotógrafos, escritores, músicos y demás personajes que participan en el proceso (Orozco y Ciuk, 2011).

Entre el fin del gobierno Manuel Ávila Camacho y el comienzo del de Miguel Alemán Valdés en 1946, se comienza a hablar de la modernidad mexicana y el crecimiento de las industrias. Hay una explosión demográfica y el cine sigue siendo parte predominante en los discursos como una forma de propaganda. Este es el inicio del conocido como ‘milagro mexicano’, un modelo económico en busca de la estabilización económica. También hay un *boom* en la representación de personajes de rumberas, antes del cine de ficheras, de 1946 se registran 50 películas con esta temática. Casi todas derivadas de la llegada de actrices de otros países de Latinoamérica a México (Huidobro, 2020).

Para 1946, Emilio ‘El Indio’ Fernández es un director consolidado, y Pedro Infante es el actor más popular de México. Sin embargo, la industria comienza a mostrar síntomas de decadencia: los tiempos de rodaje comienzan a disminuir y los rostros del cine ya no son los mismos. En este escenario llega Luis Buñuel (Barro, 2020).

Después de su estancia en Nueva York, Buñuel regresó a Los Ángeles con el plan de trabajar en las versiones españolas de las películas en producción, que fueron delegadas más tarde por el doblaje y comienza una serie de proyectos destinados al fracaso. Ahí se encuentra con Denise Tual, a quien había conocido por ser la esposa de Pierre Batcheff, protagonista de *Un chien andalou* (1929). Tual le propuso al español una versión cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca. Cuando el proyecto fue rechazado, Denise puso a Buñuel en contacto con Óscar Dancigers (Buñuel, 1982: 238-240), un productor de origen ruso que llegó a México a causa de la segunda guerra mundial.

La primer propuesta de Dancigers para Buñuel fue *Gran Casino*, de 1947. Para este proyecto se contrató a Jorge Negrete y a la cantante argentina Libertad Lamarque. Aunque fue muy acorde a la época, la película tuvo problemas en taquilla por el contexto social en el que Negrete estaba envuelto como líder sindical (Barro, 2020). A consecuencia de su modesto éxito, Buñuel permaneció dos años y medio sin trabajar, manteniendo a su mujer y a sus dos hijos con el dinero que le mandaba su madre (Buñuel, 1982).

En 1947, el Banco Cinematográfico se convierte en el Banco Nacional Cinematográfico (BNC) (Orozco y Ciuk, 2011). Este organismo se amplía, deja de ser una ventanilla y se convierte en una institución crediticia con su propia estructura y crédito interno. Cuando sucede esta transformación, el gobierno crea dos entidades estatales: una distribuidora de películas nacionales que se encarga de la distribución adentro del país y otra, de películas mexicanas, que se encarga de la distribución en el exterior, principalmente en Latinoamérica y en festivales (Huidobro, 2020).

La competencia estadounidense europea y de habla castellana obliga, entre otras medidas, al desarrollo de una política de abaratamiento que reduce las semanas de rodaje promedio de cinco a tres, sin afectar los salarios de los trabajadores, ni los sistemas de producción establecidos y orienta la producción hacia los grupos sociales de bajos ingresos y de menor nivel educativo. Estas medidas favorecen el incremento de la producción: de 57 cintas en 1947 a 124 en 1950, y

88 en 1952, pero se entra en la rutina y rebajan la calidad promedio de las películas, permitiendo la aparición de los ‘churros’, productos seriados e indiferenciados (Orozco y Ciuk, 2011).

A partir de 1947 el cine de ambiente urbano comienza a predominar. Los maestros de la crónica urbana de la capital son Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo. Como ejemplos tenemos la trilogía *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952); así como los filmes de 1951, *A toda Máquina* y *¿Qué te ha dado esa mujer?*; todas dirigidas por Rodríguez. De Galindo tenemos *Campeón sin corona* (1946), *Confidencias de un ruletero* (1949) y el melodrama negro *Cuatro contra el mundo* (1950).

En 1948, Emilio Fernández incursiona en el género de cabaret con *Salón México*. Alejandro Galindo traza un extraordinario apunte sobre las clases medias urbanas ascendentes, enfrentadas al autoritarismo patriarcal en *Una familia de tantas* (1948) y destaca su ferviente alegado en contra de la hipocresía provinciana en *Doña Perfecta* (1950), adaptación al siglo XIX mexicano de la obra de Benito Pérez Galdós (Orozco y Ciuk, 2011).

La cineasta Matilde Landeta destaca por ser la única realizadora en el cine mexicano del momento (Orozco y Ciuk, 2011). Se mudó de Jalisco a la ciudad de México para trabajar en la industria. Trabajó como continuista hasta llegar a escribir y dirigir sus películas (Huidobro, 2020). A pesar de la solidez de su trabajo, interrumpe su producción después de dirigir tres cintas: *Lola Casanova* (1948), *La negra angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951) (Orozco y Ciuk, 2011). Esto debido a injusticias en contra de la directora<sup>6</sup> (Huidobro, 2020). Es importante añadir aquí el testimonio de Sánchez (2002: 81), quien dice que, para la guionista y directora, la auténtica Edad de Oro debería establecerse en los años treinta. Este comentario bajo el subtítulo ‘Cada quien su época dorada’.

En 1949, Óscar Dancigers le propone a Luis Buñuel un nuevo proyecto. Fernando Soler tenía planeado realizar una película en la que desempeñaba también el papel principal. Dancigers le ofrece a Buñuel la dirección, pues ambos papeles le parecían excesivos para Soler. Buñuel dirige entonces *El gran calavera* (1949), cuyo éxito le da la oportunidad al director para que Dancigers lo invite a hacer una verdadera película (Buñuel, 1982).

---

<sup>6</sup> La guionista y directora Matilde Landeta (1913-1999) vivió una serie de injusticias desde su primera película, cuyo financiamiento le fue negado por ser mujer. Después de tres producciones, presentó la obra *El camino de la vida*. Uno de los productores la convenció de vender su historia, para posteriormente quitarle los créditos. A pesar de ganar la demanda, junto a un premio Ariel a mejor guion, no tuvo otra oportunidad en la industria.

En 1950, Luis Buñuel produce *Los olvidados* (1950), un desolador retrato de la juventud marginal de los barrios bajos de la ciudad (Orozco y Ciuk, 2020). La crítica Pauline Kael escribió: “El estudio casi quirúrgico de Buñuel acerca de la juventud, la pobreza y la corrupción es una tragedia profundamente engarzada en la miseria mexicana”. Lo paradójico es que esta cinta transcurre en el sexenio de Miguel Alemán, al que hoy se le suele recordar como el de la prosperidad y la abundancia (Sánchez, 2002: 149).

André Bazin escribió que fueron 18 años los que Buñuel pareció desaparecer del cine. Se sabía que residía en México haciendo trabajo de segunda mano —refiriéndose a las películas por encargo—; más tarde, llegó del país latinoamericano un filme con la firma de Buñuel y el milagro tomó lugar: “un mensaje fiel a *L’Age d’Or* (1930) y *Land Without Bread* (1932), un filme que azota la mente como un hierro y no le da a la conciencia oportunidad de descansar” (1975: 54-55).

Para comenzar con el guion, durante cuatro o cinco meses, unas veces con el escenógrafo, el canadiense Fitzgerald, y otras veces con el guionista, Luis Alcoriza, pero generalmente solo, Buñuel recorrió las ‘ciudades perdidas’, es decir, los arrabales improvisados, muy pobres que rodeaban México D. F. Algunas de las cosas que experimentó se reprodujeron directamente en la película (Buñuel, 1982). El director también consultó los archivos del Tribunal de Menores y muchos de los incidentes que la película muestra son auténticos, como el desenlace con el cadáver de Pedro arrojado a un basurero, el cual Buñuel tomó de una nota periodística (Gubern, 2011: 2).

En esta cinta se introducen nuevos actores y se filman escenas fuera de los estudios de grabación, cosa que no era muy común en esta época. Fue también la primera vez que Buñuel y el cinefotógrafo Gabriel Figueroa trabajaron juntos (Barro, 2020). Luis Buñuel comenta que tuvo que limitar a Figueroa al hacer las tomas de sus hermosos paisajes. Después de once días de rodaje, recuerda Buñuel, Figueroa le preguntó a Dancigers por qué lo había elegido para fotografiar una cinta que cualquier camarógrafo de noticiero podría hacer igual. Buñuel concuerda con Dancigers en que Figueroa es un fotógrafo extremadamente rápido y excelente. A pesar de sus diferencias durante el rodaje, se volvieron muy buenos amigos (Bazin, 1975: 88).

Dancigers limitó a Buñuel en algunos aspectos por temor al fracaso de la película. Por ejemplo, el director quería agregar elementos surrealistas. Cuando los chicos siguen al ciego, pasaban ante un gran edificio en construcción en donde estaba instalada una orquesta de cien

músicos tocando sin que se les oyera. También se le prohibió mostrar un sombrero de copa cuando la madre de Pedro le rechaza regresar a casa. Esta escena significó la dimisión de la peluquera, quien aseguraba que ninguna madre mexicana se comportaría así. Buñuel comenta que, unos días antes, él había leído en el periódico que una madre mexicana había tirado a su hijo pequeño por la portezuela del tren (Buñuel, 1982). Incluso Dancigers obligó a Buñuel a grabar otro final en donde Pedro no muere, sino que consigue quitarle el dinero del director a Jaibo y regresa a la escuela (Barro, 2020).

Finalmente la película fue rodada en veintiún días. Buñuel cobró, por el guion y la dirección, dos mil dólares, y nunca percibió el menor porcentaje. Tuvo un estreno bastante lamentable, permaneció cuatro días en cartelera y suscitó violentas reacciones. Los sindicatos y las asociaciones pidieron su expulsión. La prensa atacó a la película y los espectadores salían de la sala como de un entierro (Buñuel, 1985). El actor Jorge Negrete, entonces presidente del Sindicato Mexicano de Trabajadores Cinematográficos, ausente en ese momento, declaró que, de haber estado en México, habría impedido su estreno (Gubern, 2011: 1).

En Francia no fue diferente. A finales de 1950, Buñuel volvió a París para la presentación y lo acusaron de haber hecho una película burguesa debido a la escena del pederasta que se acerca a Pedro para alejarse en el momento en el que un oficial de policía se acerca. El hecho de que el oficial representara un papel útil y el director del reformatorio fuera demasiado humano se ganó estas críticas. Cuando el cineasta soviético Pudovkin escribió un artículo entusiasta, la actitud del Partido Comunista Francés cambió. Otro adversario fue el embajador de México en Francia, Torres Bodet, quien estimaba que *Los olvidados* deshonraba a su país (Buñuel, 1985).

Bazin (1975: 58-58) aclara que es absurdo acusar a Buñuel de tener un gusto pervertido por la crueldad. A pesar de mostrar niños lanzando piedras a un ciego y a ese mismo ciego vengándose de un niño, ver el cuerpo de Pedro ser arrojado a un montón de basura y que las personas que se deshacen de él —una niña y su padre— figuren entre las pocas personas que le deseaban lo mejor, la crueldad no es de Buñuel; él se limita a revelar esto al mundo.

La presentación de la película en el festival de Cannes en 1951 cambió completamente su suerte. Fue entonces cuando conoció un gran éxito, obtuvo críticas muy favorables y recibió el Premio de mejor dirección. Buñuel se vio absuelto en México. Los insultos cesaron y la película se reestrenó en una buena sala de la ciudad México en donde permaneció dos meses (Buñuel,

1985). A partir de *Los olvidados* nos encontramos con un Buñuel que alterna entre producciones personales y por encargo (Barro, 2020).

El año 1950 supone la cima de la industria en varios aspectos, tanto en el número de películas, como en la complejidad de los temas que se tratan. La década de los 40 finaliza con 123 producciones en este año. La cifra más alta en el siglo XX y con la mayoría de cintas estrenadas en salas gracias a la cuota de exhibición en pantalla. Había una gran convicción para exhibir las películas de la época de oro porque tenían su audiencia. Y además tenían su exhibición asegurada en otros lugares del mundo (Huidobro, 2020).

A partir de esta década comienza un cine mexicano en donde hay cierta creatividad, en donde nacen estudios independientes, pero también en donde las crisis son fuertes (Barro, 2020). Un último fenómeno, cuyas consecuencias se aprecian plenamente hasta finales de la década, es la llegada de la televisión, cuyos tres primeros canales se establecen entre 1950 y 1952, siguiendo el modelo comercial de Estados Unidos (Orozco y Ciuk, 2020). En Estados Unidos, como estrategia para combatir la televisión, se recurre al uso de otros formatos, el sonido y el color. Sin embargo, en México no es fácil introducir esa tecnología, así que, como estrategia, se incorporan nuevos temas al cine. Uno de estos casos es el del propio Luis Buñuel (Barro, 2020). A pesar de estos intentos de mantener la industria a flote, esta fue sacudida por una inminente crisis que forjaría a una nueva generación de cineastas que pondrían al cine mexicano de vuelta en el mapa.

La presencia de Buñuel fue esencial para esta época. Con su aporte se transgrede brevemente la visión de que la virtud de esta época fue la prosperidad monetaria. De esta manera lo menciona Bazin (1975: 62) cuando habla de *Subida al cielo* (1952) y su premio en Cannes: “Es enteramente gracias a Luis Buñuel”, comenta, “que estamos hablando de películas mexicanas de nuevo”. Lamentablemente, como mencionamos anteriormente, los síntomas de un padecimiento en la industria se venían esbozando.

### **1.3. De la crisis a la apertura cinematográfica y el nuevo cine mexicano**

Al terminar el mandato de Miguel Alemán, llegó a la industria un estancamiento de dieciocho años que van de 1953 a 1970 (Sánchez, 2002: 90). El periodo en crisis abarca principalmente los

mandatos presidenciales de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), Adolfo López Mateos (1948-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) (Orozco y Ciuk, 2011).

Los problemas económicos orillaron al decrecimiento de la producción, la calidad, y el público, quien prefería entonces invertir en una televisión que en ir al cine. Las muertes de Jorge Negrete y Pedro Infante revelaron una industria que dependía excesivamente de ciertos personajes. El cine estadounidense y europeo resplandecían nuevamente, ahora a color<sup>7</sup>, y en un formato panorámico (Huidobro, 2020).

En los estudios Churubusco y sobre todo en su segunda división, los Estudios América, se produjo “un largo chorizo de obras mediocres”, que obedecían, en su diseño, a unos patrones argumentales (Sánchez, 2002: 91). Durante estas dos décadas, el grueso de la producción industrial se refugia en un cine popular y de bajo presupuesto muy rentable, en el que se explotan temas y géneros como el de los luchadores, el horror, el *western* y las aventuras rurales o la comedia (Huidobro, 2020). Los productores se convirtieron en ‘reproductores’. Pero no solo a ellos se les responsabiliza de este estancamiento, sino también al corporativismo sindical que, de acuerdo con el principio de inmovilidad, se impedía el ingreso en la industria cinematográfica a nuevos directores, técnicos y operadores (Sánchez, 2002: 91).

Llegaron, en este periodo, personalidades de la televisión al cine como ‘Viruta y Capulina’ o el ‘Piporro’. Mauricio Garcés adquiere fama por su parodia de galán. Carlos Enrique Taboada ensaya el horror psicológico. Luis Alcoriza decide realizar él mismo sus guiones y algunos cineastas de la vieja guardia como Juan Bustillo Oro, o Alejandro Galindo producen algunas cintas (Huidobro, 2020).

Uno de los aspectos positivos es que, durante estos años, hubo esfuerzos por hacer cine independiente, un tipo de cine que no dependiera del sindicato e incluyera otras historias, actrices y actores (Huidobro, 2020). Se nota, por lo tanto, un impulso de seguir haciendo cine, incluso aunque la mayoría de los estudios desapareciera. Quedaron solo los Churubusco-Azteca y los América (Orozco y Ciuk, 2011).

---

<sup>7</sup> El primer registro del cine a color data de 1901, fue un sistema de filtros verdes, rojos y azules creado por Edward Turner y Frederick Marshall Lee. En 1909 las películas a color funcionaron con el sistema *Cinemacolor*, el cual usaba solo los colores verde y rojo, inventado por George A. Smith. En 1916, se inventó el sistema *Technicolor* con el procedimiento tricromático (verde, rojo y azul). La primera película filmada con este sistema fue el corto de animación *Flowers and Trees* (1932). Fue en 1935 cuando se estrena el primer largometraje rodado con *Technicolor: La feria de las vanidades*, de Rouben Mamoulian. A partir de aquí, este sistema se generalizó (Esquire, 2017).

Como respuesta a esta crisis, Eduardo Garduño, al frente del Banco Nacional Cinematográfico, lleva a cabo el Plan Garduño, el cual logra elevar la producción en 1954 hasta 118 películas rodadas. El problema de esto es que sólo se estrenan 22. Esta es la primera vez que surge el llamado *enlatamiento* (Orozco y Ciuk, 2011). Un fenómeno visible hasta nuestros días<sup>8</sup>.

Existen, sin embargo, esbozos de una lucha contra el cine internacional y la televisión. La industria aplica muy limitadamente novedades técnicas como la pantalla ancha, el formado de 70 mm., la tercera dimensión y el color (Orozco y Ciuk, 2011). En 1958 se celebra en México la primera Reseña de Festivales Cinematográficos, el antecedente de la Muestra Internacional de Cine. Aquí se muestran reseñas de lo que se presentaban en festivales alrededor del mundo. (Huidobro, 2020). Desgraciadamente, como señal de la pérdida en la calidad cinematográfica, se interrumpe en 1959 la entrega del premio Ariel (Orozco y Ciuk, 2001).

Un suceso histórico que también tuvo cierto peso en México fue el final de la revolución cubana en 1959. Con esto se pierde un mercado importante para el cine mexicano, pero también marca el inicio de la producción de películas abiertamente políticas y militares en el marco del cine independiente gracias al apoyo de diversos movimientos y organizaciones de izquierda (Orozco y Ciuk, 2011).

A finales de la década de 1950 e inicios de 1960 se comienza a plantear, gracias a una generación de aspirantes a cineastas, la necesidad de transformar las formas establecidas de la industria. Una de estas expresiones es el grupo *Nuevo Cine*, una crítica filmica influida por la Nueva Ola Francesa y la teoría del autor cinematográfico, difundida por la revista *Cahiers du Cinéma*. (Orozco y Ciuk, 2020). Los críticos de Nuevo Cine no defendían al cine mexicano, sino que atacaban la producción de churros y defendían el cine parecido al de la Nueva Ola Francesa, como *En el balcón vacío* (1961) de García Ascot, o más tarde, las participantes del concurso de cine experimental, que mencionaré más adelante (Barro, 2020).

Otro golpe al favor del cine se dio en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en donde se consolida el movimiento del cineclub con la fundación de un Departamento de Actividades Cinematográficas, en 1959, y se crean una Filmoteca, en 1960, y un Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en 1963 (Orozco y Ciuk, 2011).

---

<sup>8</sup> El problema del ‘enlatamiento’ surge cuando las inversiones están contenidas por la falta de exhibición de las cintas y no se producen ganancias, las cintas se quedan en sus latas y el cine se convierte entonces en un negocio no rentable.

La razón de esto se da a raíz de que, con la motivación de hacer cine independiente, se demuestra que había personas que querían formarse como cineastas sin tener que pasar por la industria o el sindicato (Huidobro, 2020).

En 1963 se da la primera aproximación académica al estudio del cine nacional gracias a *El cine Mexicano*, de Emilio García Riera en 1963, y en 1968 se edita el trabajo de Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (Orozco y Ciuk, 2011).

En 1964 se convoca al Primer Concurso de Cine Experimental en México, que se celebró el año siguiente. Aquí participan 12 películas y 17 directores, de los cuales nueve continúan con su carrera cinematográfica. El primer lugar fue para *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez, con textos de Juan Rulfo y voz de Jaime Sabines; el segundo lugar fue *En este pueblo no hay ladrones* (1965), de Alberto Isaac, sobre el guión de Gabriel García Márquez. En 1967 se forma el grupo Cine 70 por los cineastas Paul Leduc, Rafael Castañero, Alexis Grivas y Berta Navarro. Y el mismo año la Sección de Directores realiza el Segundo Concurso de Cine experimental, que declara desierto el primer lugar y otorga el segundo a *El mes más cruel* de Lozano Dana. Es en estas fechas cuando Arturo Ripstein hace su debut cinematográfico con *Tiempo de morir* (1965) (Orozco y Ciuk, 2011), película que más tarde el director recordaría como “muy lejana a lo que quería hacer” (Ripstein, 2019).

Todo esto fue seguido de eventos que marcaron profundamente al imaginario mexicano: los juegos Olímpicos y el movimiento estudiantil en el 68. Ambos sucesos fueron registrados por los documentales *Olimpiada en México* (1968), de Alberto Isaac y *El grito* (1970) de López Arretche (Orozco y Ciuk, 2011).

En 1969 se forma el grupo Cine Independiente, integrado Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Rafael Castañedo, Pedro F. Miret y Tomás Pérez Turrent. El cine independiente se consolidará en la siguiente década con el auge de los equipos ligeros, la politización, los resultados de los concursos de cine experimental y los primeros egresados del CUEC (Orozco y Ciuk, 2011).

Para 1970, el color ya es la norma. Hay tres modos de producción complementarios: a) la privada, de casas cinematográficas como Azteca Films, que producía películas del Santo; b) las cooperativas y los colectivos de cine independiente, algunos ligados a instituciones como el CUEC; y c) el cine estatal del Banco Nacional Cinematográfico y estudios Churubusco (Huidobro, 2020).

El mismo año, en el marco de este último modo de producción, en septiembre se designa como director del Banco Nacional Cinematográfico a Rodolfo Echeverría, hasta entonces dirigente de la Asociación Nacional de Actores, bajo el nombre de Rodolfo Landa. Con esto se inicia un proceso de estatización de los medios que tiene alcances limitados en la radio y en la televisión, pero que fructifica en la industria cinematográfica (Orozco y Ciuk, 2011). En diciembre, al terminar el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, comienza el de Luis Echeverría, que va de 1970 a 1976 (Huidobro, 2020).

La política cinematográfica echeverrista no se basó en la definición del cine que debe hacerse bajo los criterios del poder, sino en la voluntad de apoyar a los autores a hacer su propio cine. De aquí que, para mucha gente en el medio filmico, la verdadera época de oro se dé con Rodolfo Echeverría y su conjunto de una política sustentada en el apoyo concreto a una producción de signo autoral (Sánchez, 2002: 156).

El 21 de enero de 1971 se da a conocer un Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica, que da origen al Nuevo Cine Mexicano, un sistema de producción, distribución y exhibición que tiene como organismo rector al BNC y que aplica medidas que ponen al día a la industria cinematográfica. En el ámbito de la producción se reorganizan los Estudios Churubusco-Azteca y en sus instalaciones se establece el Centro de Producción de Cortometraje (CPC) en 1971. El mismo año se realiza la primera Muestra Internacional de Cine y se alienta una política de participación y de promoción en muestras y festivales nacionales. El siguiente año se reimplantan los premios Ariel (Orozco y Ciuk, 2011).

En 1973, el sistema del BNC apoya y financia de manera directa la producción a través de los estudios cinematográficos Alpha Centauri y Escorpión. Además crea el sistema de ‘paquetes’, con el cual los trabajadores aportaban el 25% de su salario a cambio del 50% de las utilidades de la película. Este año se crea la Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine), que trabaja con los trabajadores del STPC (Orozco y Ciuk, 2011).

En 1974 se edifica la Cineteca Nacional y se establece el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). En la exhibición se reorganiza la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) y mejora la programación de las películas nacionales, estrenándolas en salas de primera categoría, con esto se abate el problema del enlatamiento (Orozco y Ciuk, 2011).

Se derrumba todo obstáculo sindical e ingresan más de setenta nuevos miembros que forman, en marzo de 1974, Directores Asociados S.A. (DASA), y, un año después, el Frente Nacional de

Cinematografistas. Los nuevos realizadores desplazan a la vieja guardia de la Sección de Directores del STPC y se logra una renovación total del cine mexicano, en el que se exploran y renuevan géneros y temas. El 19 de junio de 1975, se crean la Corporación Nacional Cinematográfica Trabajadores-Estado Uno y Dos (Conacite I y Conacite II), para trabajar en los Estudios Churubusco-Azteca y en los América, respectivamente (Orozco y Ciuk, 2020).

Al actualizar las corrientes filmicas, se tocan temas conflictivos. Muchas cintas muestran simpatía por los movimientos de izquierda, nuevos cineastas propician la modernización de las convenciones y de las técnicas narrativas. En este proceso se enfatiza la política del autor cinematográfico y su libertad creativa. Como resultado de esta apertura, tras casi 20 años de conflicto, el nuevo cine mexicano logra despertar el interés de las clases medias y de los públicos extranjeros (Orozco y Ciuk, 2020).

En esta época, los realizadores más importantes del periodo son aquellos recién incorporados a la industria o que debutan en ella durante el sexenio. Entre ellos destacan Felipe Cazals, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein. Cazals logra tres de sus mejores obras con *Canoa* (1975), *El Apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976); Jorge Fons, entre otras, dirige junto a Bojórquez y Alcoriza *Fe, Esperanza y Cardad* (1972); Jaime Humberto Hermosillo, proveniente del CUEC, dirige *La verdadera vocación de Magdalena* (1971), *El cumpleaños del perro* (1974) y, su cinta más importante, *La pasión según Berenice* (1975); y el muy experimentado Arturo Ripstein alcanza su madurez creativa con obras que abordan desde perspectivas críticas diversos tópicos de la sociedad y de la historia mexicana con *El castillo de la pureza* (1972) (Orozco y Ciuk, 2020). Con esta última Ripstein llega a algo semejante a lo que él soñaba hacer y en donde se reconoce como director, en parte gracias a que tuvo por fin el control total del guion (Ripstein, 2019). Esta fue además la obra que demostró el alto grado de madurez creadora al que podían llegar los cineastas mexicanos de esta nueva promoción (Sánchez, 2002: 165-166).

La formación de Arturo Ripstein, a diferencia de la de sus contemporáneos, comenzó dentro de la industria. Este director fue hijo del productor Alfredo Ripstein, quien se dedicaba especialmente al cine comercial. El director habla sobre sus inicios, cuando “a los tres o cuatro años”, recuerda, fue ver a Carlos Savage trabajar en la moviola, montando películas. Eso le produjo mucho entusiasmo. Su padre lo llevaba a reuniones con los distribuidores a los estudios Churubusco, en donde en ocasiones pedía permiso para entrar a los foros y aprender de los trabajadores (Ripstein, 2019).

Se ha mencionado erróneamente que Ripstein fue asistente de Luis Buñuel, pero él mismo se ha encargado de desmentirlo, pues no quiere que se comparen sus películas con las del cineasta español, ya que, dice el director, las suyas son peores. Lo que hacía en realidad era pedir permiso para presenciar los rodajes. Pero fue del cineasta Chano Urueta, de quien aprendió principalmente, más que del propio Buñuel. (Ripstein, 2019). Aunque, en una entrevista realizada un año antes, Ripstein revela que *Nazarín* (1959) había sido la primera película que le abrió los ojos a un cine distinto, a “un camino torcido, complejo y lleno de obstáculos que era el que valía la pena recorrer”. Y como respuesta a una relación que el entrevistador, Antonio de la Riva, hace entre el final de su película de 1979, *Cadena perpetua*, y el final de *Nazarín*, Arturo Ripstein reconoce que el cine se nutre de todo, “nada sale de la nada”, dice el cineasta, “la desventaja es que, al ser un arte joven, en comparación con la literatura, no se le puede robar más que a los contemporáneos” (Ripstein, 2018).

A partir de los 70, el cine mexicano vivía una condición híbrida en su industria. Se trataba de un cine estatal cuyos contenidos estaban politizados, debían ser aprobados por el Estado. Al mismo tiempo, seguía la producción privada con películas de género popular que ya eran estrellas en la televisión o en la música (Huidobro, 2020).

Esta época, al igual que la llamada ‘de oro’, también es interesante de explorar, pues esta horda de cineastas resulta ser una generación que creció con las películas en blanco y negro, junto a las estrellas que tuvieron éxito internacional. En un artículo para *La Jornada*, en octubre de 1984, escribió Emilio García Riera que el cine mexicano había vivido su mejor época en la década anterior. Dígase lo que se diga, la gestión de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico, con su estatización del cine, se había traducido en el mayor grado de libertad y de respeto a la iniciativa creadora de la que hayan disfrutado en este país los cineastas. Además, agrega García Riera, no hubo antes, en toda la historia del cine mexicano, una generación más brillante que la representada por Ripstein, Cazals, Leduc, Hermosillo y Fons (Sánchez, 2002: 156).

#### **1.4. Producción de *Cadena perpetua*, regreso a la crisis y la segunda ola del Nuevo cine mexicano**

Al término del sexenio de Luis Echeverría Álvarez, un periodo difícil abate el cine y el país durante los mandatos presidenciales de José López Portillo Pacheco (1976-1982), de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) y de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) (Orozco y Ciuk, 2011). Durante este tiempo hay tres momentos en donde la economía se tambalea: la devaluación de inicios de los 80, el terremoto de 1985 y la crisis electoral de 1988 (Huidobro, 2020).

En este periodo irrumpen de manera acelerada nuevas tecnologías de información, telecomunicaciones vía satélite, video doméstico, antenas parabólicas, computadoras personales, el internet y otras formas y procesos de comunicación producto de la convergencia digital, que muestran las limitaciones de los estados para regularlas (Orozco y Ciuk, 2011).

Desde el régimen de López Portillo, el cine se transforma en una carga para el Estado. El aparato burocrático a cargo de la regulación y de la administración de la actividad fílmica sufre transformaciones (Orozco y Ciuk, 2011). La gestión de la labor cinematográfica pasó a estar a cargo de Margarita López Portillo, la hermana del presidente (Barro, 2020). La política impulsada por Rodolfo Echeverría culmina en los tres años de la gestión de su sucesora; sin embargo, se sabotea su exhibición para demostrar su inviabilidad (Orozco y Ciuk, 2020).

Con la dirección de *El lugar sin límites* (1977) y *Cadena perpetua* (1979), Arturo Ripstein culmina de manera prodigiosa su primera etapa de cineasta. Le siguen momentos difíciles plenos de obras fallidas que son superados finalmente cuando inicia su relación con la guionista Alicia Paz Gaciadiego en *El imperio de la fortuna* (1985) (Orozco y Ciuk, 2011).

Después de terminar *El lugar sin límites*, filmada en Estudios América. El productor Paco del Villar le propuso a Ripstein filmar otra obra. El director, quien quería hacer una película sobre boxeo, acudió a Luis Spota para que le hiciera un argumento. Spota le recomendó adaptar su novela *Lo de antes* (1968). Ripstein le tomó la palabra y le propuso a Vicente Leñero hacer la adaptación, ambos trabajaron en el guion y llevaron el proyecto a la pantalla. El reparto, sin embargo, no fue lo que Ripstein esperaba, sino que fue impuesto por Paco del Villar (Ripstein, 2018).

En la entrevista para TV UNAM, Juan Antonio de la Riva comenta que *Cadena Perpetua* es un retrato desolador del país, además de un cuestionamiento al sistema de justicia, y le pregunta al director qué lo llevó a eso. Ripstein responde que el país lo llevó a eso, aunque él no tiene la intención de hacer una película social o política, sino de contar historias, la circunstancia del personaje y el clamor de fondo “¡México, México, México!” suena a denuncia (Ripstein, 2018).

En esta época sucede un fenómeno también común en la crisis anterior. En las formulas que logran conectar en un momento preciso con la audiencia, estas se replican hasta que se agota el modelo, tal como pasó con *Allá en el rancho grande* (1936). Se reproduce la trama de *Santo contra las mujeres vampiro* (1962) y las historias sobre la vida nocturna, después convertidas en cine de ficheras con derivaciones en comedia de albures, sexicomedia y una especie de *softporn*. (Huidobro, 2020). Se insiste en el rodaje de estas películas de comedias de cabaret para públicos populares que ostentan un machismo vulgar y misógino, un humor pleno de albures y lenguaje procaz, que se regodea con el espíritu voyeur del espectador sexualmente reprimido (Orozco y Ciuk, 2011).

En este contexto, Televisión, filial del monopolio de medios Televisa, inicia su producción de largometrajes. Sin embargo, la utilización de figuras de la televisión en el cine concluyó en fracaso. Esta empresa también opta por colaborar con buenos cineastas para dirigir melodramas como *La ilegal* (1979) dirigida por Ripstein (Orozco y Ciuk, 2011). Por su parte, durante los años 80 Ripstein realiza, junto con su esposa, la guionista Paz Alicia Garciadiego, cintas entre las que destacan *El imperio de la fortuna* (1986), basada en un cuento de Juan Rulfo, y *Mentiras piadosas* (1987).

A partir de aquí, el cine nacional se ve afectado por problemas bajo la gestión de Margarita López Portillo, época en la que la Cineteca Nacional sufre un incendio que provoca la muerte de 36 personas y se pierde gran parte de patrimonio filmico; y la devaluación a la mitad del sexenio de José López Portillo (Orozco y Ciuk, 2011).

En un intento por sacar algo bueno de todo esto, el cineasta Alberto Isaac inaugura, el 27 de enero de 1984, una nueva sede para la Cineteca Nacional, realiza algunas producciones y convoca al Tercer Concurso de Cine Experimental, sin apoyos de ninguna especie, pero que muestra la persistencia y la voluntad de filmar (Orozco y Ciuk, 2011).

La estrategia de Salinas de Gortari durante su sexenio fue intentar un acercamiento a los intelectuales, tal como lo había hecho Echeverría. Pero este acercamiento estaba destinado a convencer a la industria cinematográfica de su incursión al Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), y la privatización de las áreas cinematográficas (Huidobro, 2020).

Como consecuencia del TLC, el cine se enfrenta a la pregunta ‘¿Qué es el cine?’. En México, a diferencia de Canadá, donde se aplicó una barrera de protección a sus películas, las producciones audiovisuales fueron establecidas como una mercancía. Esto dejó a la intemperie al

cine y, por ende, a sus productores, sindicatos, actores y técnicos. Sin embargo, por otro lado se favorecía la importación más libre de productos audiovisuales canadienses y estadounidenses (Huidobro, 2020).

Es a inicios de la década de los 90 en que se habla, otra vez, de un ‘nuevo cine mexicano’, que se fundamenta en la coproducción tanto con capitales nacionales como foráneos con el parcial apoyo financiero del Imcine, Foncine y Fecimex, a los que se agregan recursos ocasionales de otras instancias culturales y oficiales de los estados de la República. Sin embargo, el desplome económico de finales de 1994 afectó severamente a todos los sectores económicos; provocó, además, alza, descapitalización de las empresas en el ámbito de la cinematografía y cancelación de proyectos (Orozco y Ciuk, 2011).

Durante esta segunda ola del nuevo cine mexicano, surgen las comedias románticas que se seguirán produciendo en el nuevo siglo. Estas películas abordan el tema de la sexualidad contemporánea por realizadores como Alejandro Gamboa y Fernando Sariñana. Se producen películas cercanas al *road movie*, como *Y tu mamá también* (2000), de Alfonso Cuarón. En el melodrama encontramos cintas como *Sin remitente* (1994), *Un embrujo* (1998) y *El crimen del padre Amaro* (2001), de Carlos Carrera. Hay por supuesto otros cineastas que brindan nuevas experiencias. Películas que buscan la experimentación formal y narrativa que buscan trascender las limitaciones de los géneros. Aquí encontramos las obras de Salvador Carrasco, Carlos Reygadas, Julián Hernández y Maryse Sistach.

Arturo Ripstein, en estos tiempos, produce *Profundo Carmesí* (1996), *El evangelio de las maravillas* (1998), *Así es la vida...* (2000) y *La virgen de la lujuria* (2001), lamentablemente, comentan Orozco y Ciuk (2011), el realizador cae en un “marasmo creativo y en el tedio narrativo”.

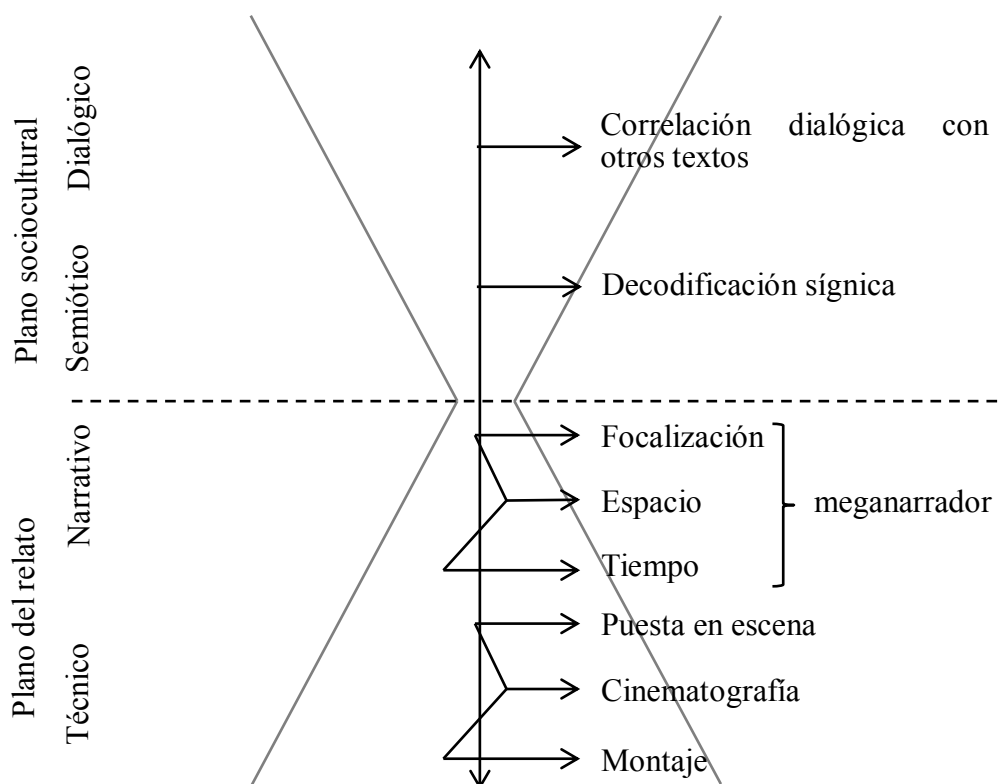
Orozco y Ciuk (2011), terminan su recuento poniendo de relieve que el panorama presentado muestra la profunda interrelación que existe entre la política nacional y el rumbo de la cinematografía mexicana. Además de que el fenómeno cinematográfico debe contemplarse como parte integral de la oferta de productos multimedia que ofrece el sistema de las industrias culturales. El cine puede beneficiarse de procesos de integración técnica y de convergencia digital en una competencia de las transnacionales de la industria que ahogan el potencial creativo de los cineastas de México e impiden el florecimiento, no solo de un negocio potencialmente redituable, sino de una forma irrenunciable de la expresión cultural de la nación mexicana.

Esta última idea está ligada al punto inicial, el cine mexicano ha sido tanto una fuente de desarrollo como un reflejo para el desarrollo de nuestra identidad. Se tuvo, en este recuento, el objetivo de llegar hasta la época contemporánea para vislumbrar un arte en constante crisis. Con esto vemos la lucha por mantener esta expresión cultural viva. Esta lucha trasciende corrientes y se vuelve la materia prima de historias que retratan o ponen un foco sobre aspectos de la vida en nuestro país. Un diálogo entre el arte y nuestra sociedad.

Con este breve recorrido es posible tener una visión general de los temas, estilos y profesionales trabajando en el cine Mexicano. Hemos visto que esta industria ha tenido altas y bajas, todas de la mano con la situación política y económica del país. Por esto, este primer capítulo será retomado en el apartado final, que corresponde a la relación dialógica entre *Los olvidados* y *Cadena perpetua*. El último apartado toca además las representaciones que en las cintas se hacen de sus contextos socioculturales, pero esto se llevará a cabo después del análisis narrativo. Por el momento, presentaremos en el siguiente capítulo un modelo de análisis en los niveles narrativo, semiótico y dialógico.

## CAPÍTULO II. MODELO DE ANÁLISIS DEL FILME COMO DISCURSO DIALÓGICO, COMO SISTEMA SEMIÓTICO Y COMO RELATO

En este capítulo se examinan las propiedades del filme como producción audiovisual y como relato, sus modos de significación y la forma en que se inscribe como un discurso dialógico en la cultura. Para esto, presento un modelo de análisis que describe los niveles en los que operan diferentes elementos. También tiene como objetivo hacer explícito en qué nivel de análisis nos encontramos en los distintos momentos de la investigación. El modelo de análisis se presenta en la Figura 1.



**Figura 1.** Esquema de análisis e interpretación filmica en niveles dialógico, semiótico y narrativo

Lo primero que es preciso aclarar es que este modelo de análisis/interpretación<sup>9</sup> no opera en una dirección, sino que es multidireccional, de acuerdo con la lectura que el espectador o el analista haga de la obra. Los cuatro niveles de los que hablaremos operan de manera simultánea y algún nivel resaltarán más que otros en diferentes puntos del filme, en este caso, *Los olvidados*, de 1950 y *Cadena perpetua*, de 1979. Al hablar del plano sociocultural, me refiero a un nivel que no está dentro del texto, sino que, a partir de lo que hay en él, el espectador, de acuerdo con su contexto sociocultural y su contacto con distintos discursos, le asignará tal o cual significado. Esto es así: en un nivel semiótico el espectador atribuye una significación a los elementos textuales, y de igual manera, entra en un nivel dialógico en tanto que recurre a distintos discursos (de las artes, de las ciencias y discursos cotidianos) en la sociedad y en la cultura.

En plano del relato, nos ubicamos en un nivel textual en el que los elementos del filme se relacionan entre sí, es decir, un nivel inclinado hacia lo estructural. Aquí se da cuenta de cómo los procesos de producción filmica (puesta en escena, montaje y cinematografía) construyen los aspectos narrativos (espacio, tiempo y focalización) al servicio de un meganarrador. No se espera dividir de tajo estos niveles, pues su interacción es correlativa, se espera señalar en qué plano nos movemos en distintos momentos del análisis y, del mismo modo, aclarar su exposición.

En este capítulo hago un recorrido, primero, de arriba hacia abajo a través del esquema para presentar el desarrollo teórico. Después, a través del análisis desarrollo primero los aspectos técnicos y narrativos en el plano del relato (Capítulo III), para poder explorar la creación de significaciones que se crean en el plano sociocultural y en el que las obras se inscriben en el dialogismo (Capítulo IV).

## **2.1. El discurso dialógico**

La idea de que el discurso es dialógico fue propuesta por Mijaíl Bajtín, pero la terminología bajtiniana funciona como una red conceptual. Ninguna de sus nociones existe de modo independiente de las demás. Debido a esto, para desarrollar la noción de dialogismo, debemos primero revisar el concepto de *heteroglosia*. Posteriormente veremos cómo el cine puede entrar

---

<sup>9</sup> Incluyo aquí ambas operaciones (analizar e interpretar) puesto que, durante el análisis, en el que utilizo herramientas de la narratología cinematográfica y nociones de la teoría bajtiniana, presento también momentos interpretativos formulados a partir de las repetidas veces que he visto ambas películas y los significados que pongo en ellas a partir del contexto social en que fueron filmadas y el mío, en el momento de verlas y analizarlas. Una metodología que apoya el análisis/interpretación es la propuesta por Kafalenos (1999) de la que hablaré más adelante.

al discurso dialógico a través de la definición de lo que, para Bajtín, es un enunciado. Esto corresponde al nivel dialógico en nuestro modelo de análisis, ubicado en el plano sociocultural (Figura 1). A través de esto tendremos elementos para comprender cómo se crea la significación a través de las relaciones dialógicas y, particularmente, cómo podemos pensar *Los olvidados* y *Cadena perpetua* como eslabones en la cadena de la comunicación discursiva con relaciones dialógicas entre sí.

### 2.1.1. Heteroglosia, polifonía, dialogismo

Según Shepherd (2011), a pesar de que Bajtín uso por primera vez las palabras *dialogizm* y *dialogičnost* (literalmente ‘dialogicidad’ o ‘cualidad dialógica’) en su estudio sobre Dostoievski, en 1929, el *locus classicus* de su pensamiento sobre el dialogismo se encuentra en su ensayo de 1934, *Slovo v romane*, traducido como *El discurso en la novela*<sup>10</sup>.

En este ensayo, Bajtín (1989: 80) comienza revisando el alcance (y los límites) de la lingüística en su época, que consideraba el lenguaje como un sistema de categorías gramaticales abstractas. Su aportación fue identificar unidades estilísticas heterogéneas que se incorporan en la novela: la narración literaria, la narración oral cotidiana, la narración semiliteraria escrita (cartas, diarios, etc), formas de lenguaje extraartístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, etc.) y el lenguaje de los personajes.

Hasta ese momento, las orientaciones de la filosofía del lenguaje, de la lingüística y de la estilística postulaban una actitud directa del hablante ante su lenguaje. Pero este contenido, dice Bajtín (1989: 87), se encuentra condicionado por los aspectos histórico-sociales concretos de las lenguas, por los del discurso ideológico, y por problemas históricos específicos.

De este modo, prosigue Bajtín (1989: 81), la novela es la diversidad social organizada artísticamente del lenguaje. A partir de ahora uno de los núcleos de su reflexión en este ensayo es la estratificación del lenguaje y, junto a él, los ámbitos sociales. Así, de acuerdo con Vice

---

<sup>10</sup> Traducción propia del inglés. En la recopilación de Michael Holquist, *The Dialogic Imagination* (1981), la traducción al inglés del título de este ensayo es *Discourse in the Novel*. En la versión en español (traducida también del ruso), contenida en la recopilación *Teoría y estética de la novela* (1989), el título es *La palabra en la novela*. Esta versión no distingue entre *discurso* y *palabra*. Debido a mi desconocimiento del ruso, haré esta distinción siguiendo a Tatiana Bubnova, estudiosa y traductora al español, no solo de Bajtín, sino de obras del círculo bajtiniano.

(1997: 18-19), la heteroglosia es el término clave para describir la estratificación del lenguaje en género, registro, sociolecto y dialecto. Este término se utiliza para referirse, además de a los lenguajes que hay en la vida diaria, al modo en que estos se incorporan en la novela. Al incorporarse, esta se vuelve sujeto de una reelaboración artística. Las voces sociales e históricas que habitan en el lenguaje se organizan en un sistema estilístico estructurado que revela la posición ideológica del autor con respecto a la heteroglosia de su época. Esta noción toma dos formas: los lenguajes sociales dentro de un lenguaje nacional y los lenguajes nacionales diferentes dentro de la cultura. Bajtín identifica una amplia estratificación del lenguaje en la novela:

La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días e incluso de las horas; social-políticos [...]; así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo<sup>11</sup> social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela, todos sus temas, todo su universo semántico concreto representado y expresado (Bajtín, 1989: 81).

Por su parte, dice Vice (1997: 45), el dialogismo, más que estar relacionado con ‘diálogo’, se refiere a una doble expresividad en el discurso<sup>12</sup>. El dialogismo se refiere a la presencia de dos voces distintas en un *enunciado*<sup>13</sup>. Visto de este modo, nos referimos a instancias particulares del lenguaje. Por otro lado, también se refiere a la cualidad definitoria del lenguaje mismo y sus demás capacidades de creación de significado, la cual se da a partir de expresiones pasadas y la necesidad de los enunciados para posicionarse en relación con otros.

Flanagan (2009:17), uno de los autores que extiende esta propuesta al cine, menciona que, para Bajtín, la novela está equipada para lidiar con la heteroglosia porque es una forma abierta en donde el mundo no está vinculado con un significado ideológico singular, sino que contiene la suficiente ambigüedad para motivar múltiples lecturas. Esta expresión artística está estructurada

---

<sup>11</sup> En la versión en español contenida en *Teoría y estética de la novela* se usa plurilingüismo en lugar de heteroglosia, a partir de aquí mantendré la segunda por ser el término más común.

<sup>12</sup> El dialogo, hasta entonces, solo se había estudiado como forma compositiva de la estructura de habla y se había ignorado casi siempre el dialogismo interno de la palabra, que impregna toda su estructura, sus estratos semánticos y expresivos (Bajtín, 1989: 87)

<sup>13</sup> Ver apartado 2.1.2.

por la interacción de voces, estratificada por un rango infinito de lenguajes, dialectos y acentos, los cuales poseen una visión del mundo particular.

De este modo, de acuerdo con Vice (1997: 20-21), la heteroglosia describe los lenguajes en sí mismos, mientras que el dialogismo describe la manera en la que los lenguajes interactúan. Los lenguajes son socialmente desiguales. Debido a esto, la heteroglosia implica la interacción dialógica en la que los lenguajes más prestigiosos tratan de ejercer control y los lenguajes subordinados tratan de evitar, negociar y subvertir tal control. Además, la diferencia heteroglósica puede producir distintos efectos relacionados con el tiempo, espacio, clase, etc. Bajtín, según Vice, señala que la heteroglosia representa la coexistencia de contradicciones socio-ideológicas entre el presente y el pasado, entre diferentes épocas del pasado, entre diferentes grupos socio-ideológicos en el presente, entre tendencias, escuelas, círculos, etc.

Bajtín (1989: 89), entonces, consideraba que el lenguaje está saturado ideológicamente, como una concepción del mundo, e incluso como un *maximum* de comprensión en todas las esferas de la vida ideológica. Por eso es expresión de las fuerzas de unificación y centralización ideológico-literarias que se desarrollan en una relación indisoluble con los procesos de centralización político-social. Estos fueron los fenómenos específicos presentes en el discurso que fueron ignorados por la filosofía del lenguaje y la lingüística. Se determinan por su orientación dialógica entre enunciados ajenos, entre los demás lenguajes sociales y entre las demás lenguas nacionales dentro del marco de la misma cultura. La orientación de la palabra entre palabras ajenas crea un potencial artístico nuevo y significante en el discurso, su *artisticidad* como prosa (Bajtín, 1989: 93). Como resultado, todo discurso en prosa no puede dejar de orientarse hacia lo que es conocido de antemano, hacia la opinión general. La orientación dialógica es, seguramente, un fenómeno propio de todo discurso, incluyendo los discursos cinematográficos.

La polifonía, en cambio, es el nombre que se le da al modo en que la heteroglosia puede entrar en la novela. El dialogismo es el principio organizador de la polifonía y la heteroglosia. En esta última, los registros sociales del lenguaje interactúan de un modo que producen significado. Uno de los resultados de la organización que el dialogismo produce es el contenido de las voces polifónicas de los personajes en la novela (Vice, 1997: 59). En pocas palabras, la heteroglosia entra en la novela a través de los distintos discursos de las personas.

A través de estas nociones, para Bajtín (1989: 98-99), se crea la significación, pues la significación lingüística de un enunciado se entiende en el trasfondo del lenguaje, y su sentido

real se entiende en el trasfondo de otros enunciados concretos sobre el mismo tema, en el trasfondo de las opiniones, los puntos de vista y las apreciaciones heterogéneas; es decir, en el trasfondo de lo que complica el camino de la palabra hacia su objeto temático. Pero este medio de palabras ajenas no es dado al hablante en el objeto temático, sino en el alma del oyente. La comprensión pasiva, prosigue Bajtín, de la significación lingüística no es, en general, comprensión. Si esta permanece pasiva no añade nada nuevo, la comprensión no sale del marco de su contexto y no enriquece en nada lo que es inteligible, sino que madura en una respuesta; la comprensión y la respuesta están dialécticamente fundidas entre sí, no pueden existir la una sin la otra.

En este objeto, la actitud dialógica del otro con respecto a la palabra ajena, y la actitud ante la palabra ajena en la respuesta anticipada del oyente pueden entrelazarse estrechamente y convertirse en casi imperceptibles para el análisis estilístico. La política interna del estilo, lo que es, la combinación de los elementos en la obra de arte, está determinada por su política externa (la actitud ante la palabra ajena). El discurso vive en la frontera entre su contexto y el contexto ajeno (Bajtín, 1989: 100-101).

Si la manifestación verbal, desde el punto de vista social, tiene capacidad para transmitir sus intenciones acerca de los elementos del lenguaje, haciéndolos partícipes de su aspiración semántica y expresiva, imponiéndoles ciertos matices semánticos y ciertos tonos valorativos (Bajtín, 1989: 107), podemos suponer que algo muy similar sucede con el lenguaje cinematográfico.

Es bien conocida la expresión que usó el cineasta Jean-Luc Godard —“El *travelling* es una cuestión moral” —, cuando, junto a su compañero, Jacques Rivette, criticaron una escena de la película *Kapo* (1959), de Gillo Pontecorvo. En la película, ambientada en un campo de concentración nazi, se mostraba cómo un personaje se suicida lanzándose contra un alambrado electrificado. En ese momento, el director decide hacer un *travelling* para reencuadrar el cadáver en contrapicado, quedando debajo de él y magnificando la escena. Para Rivette, el acto de embellecer episodios del holocausto, junto a todo intento de reconstrucción o de maquillaje, irrisorio y grotesco resulta del orden del voyeurismo (Broullón, 2011: 1953-1258).

Lejos de intentar discutir la ética del encuadre de Pontecorvo, lo que intento hacer notar aquí es que el lenguaje del cine también tiene los medios para expresar ideologías y puntos de vista. Así mismo, logra fomentar un marco dialógico en torno a un objeto. De este modo, a

continuación explicaré el modo en el que un filme puede entrar en una cadena dialógica a través de la formulación del enunciado bajtiniano.

### 2.1.2. *El enunciado 'audiovisual'*

En *El problema de los géneros discursivos* se desarrolla la definición de enunciado. Bajtín (2012: 245-257) comienza por explicar que el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados concretos y singulares pertenecientes a participantes en distintas esferas de la praxis humana. De este modo, aspectos como el contenido temático, el estilo y la composición del enunciado están vinculados y se determinan por la especificidad de una esfera de comunicación. El discurso, entonces, solo existe en la realidad en forma de enunciados que pertenecen a sujetos discursivos. Además, los enunciados, nos dice Bajtín, sin importar la variación en su extensión, contenido y composición, tienen rasgos estructurales en común y fronteras bien definidas por el cambio del sujeto discursivo, es decir, por la alternación de los hablantes.

Esta última característica del enunciado, la definición de sus fronteras a través del cambio del sujeto discursivo, permite verlo como la respuesta a otros enunciados. El enunciado (desde una réplica en un diálogo, hasta una novela o tratado científico) tuvo antes de sí un enunciado y tiene, después, los enunciados respuesta de otros sujetos del discurso. El enunciado es entonces un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva que no puede ser separado de los eslabones anteriores, los cuales generan respuestas y ecos dialógicos. Desde su construcción, el enunciado está relacionado, no solo con los eslabones anteriores, sino también con los eslabones posteriores de la comunicación discursiva que, por supuesto, aún no existen, pero este se configura desde el principio tomando en cuenta las posibles reacciones de respuesta (Bajtín, 2012: 281).

Flanagan (2009: 18-19), en el terreno del análisis cinematográfico, resume que ninguna palabra o enunciado es neutral; el significado de una palabra es la suma de todos sus significados anteriores y todos sus hablantes previos suenan una vez más en el acto de su reproducción. Bajtín (2012: 274-275) explica que cuando elegimos palabras en el proceso de estructuración de un enunciado, no siempre las tomamos de la lengua en su forma neutra del diccionario, sino que las tomamos de otros enunciados, y, ante todo, de los enunciados afines genéricamente al nuestro, esto es, con un tema, estructura y estilo similar. Los significados neutros de las palabras aseguran la intercomprensión de los hablantes, pero las palabras siempre dependen de un contexto

particular. Por lo tanto, estas expresiones existen en sus tres aspectos: como *palabra neutra* de la lengua, que no pertenece a nadie; como *palabra ajena*, llena de ecos de los enunciados de otros, que pertenece a otras personas; y, finalmente, como *mi* palabra, porque yo la uso en una situación determinada y con una intención discursiva determinada, la palabra está compenetrada de mi expresividad. La otredad entonces está en el corazón de la novela; como la palabra dialógica descrita por Bajtín, la novela existe en los límites entre su propio contexto y otro, un ‘contexto ajeno’ que es un horizonte perceptual que no es un referente directo del texto, sino que puede enriquecer la interpretación novelística si es aplicada a la lectura. Flanagan (2009) introduce a ese ‘contexto ajeno’ el cinematográfico.

Stam (citado en Flanagan, 2009: 19-20) aboga a favor del ‘giro transdisciplinario’, de un método que parece escrito en los conceptos mismos, así como es una característica del campo académico de los estudios filmicos. Los textos filmicos son parte de la cultura y comunicación humanas, y deben ubicarse dentro de la anticipación, la interpretación, la recepción y el argumento que constituye esa esfera en toda su complejidad y vitalidad.

Si parte del mensaje de Bajtín, prosigue Flanagan (2009: 20), era identificar el poder animador de la novela como un medio para la distribución de ideas culturales y voces, entonces el filme puede ser visto como otro modo de textualización que representa sus propios cambios, y produce su propio tipo de energía semiótica. El cine, resume, es entonces legible a través del dialogismo. No todos los elementos del dialogismo se entienden con consideración directa a las voces capturadas en la novela; sino que Bajtín se inspira por el ‘discurso en la vida’, tanto como por el ‘discurso en el arte’. Por lo tanto, lo que entenderemos como texto filmico, lo que es una serie de significados artísticamente formados que compone la película, encuentra su analogía aproximada en el enunciado de Bajtín. Entonces es posible hablar del filme como una forma de enunciado porque no es solo el productor de significado, sino también el sitio y el recipiente de significados proyectados de nuevo en él por su comunicante y adversario dialógico, el espectador. Para estos propósitos, el filme será considerado como una forma de discurso artístico comparable a la concepción de Bajtín sobre la novela (Flanagan, 2009: 21).

Por lo tanto, al igual que la palabra, las películas no son creadas en el vacío, sino que emergen de una tradición cinematográfica y se producen en un contexto social que cuidadosamente conforma tanto al cine como a su recepción. El filme es, entonces, un producto cultural, no crece solo, sino que se construye. Cada filme se refiere a otros filmes y es una respuesta a ellos. Lo que

es más, el significado que un filme en particular tiene para una audiencia está determinado por su relación con su trasfondo textual. Leemos un filme en la luz de su parecido con otros filmes, y las asociaciones que tiene para nosotros (Edgar-Hunt, 2010: 68-69). Si hablamos de la película como un enunciado que se construye con la imagen y el sonido del cine, podemos verlo como un *enunciado audiovisual*. En parte para no confundir lo que, en el campo de la narratología, Metz y Gaudreault llaman enunciado cinematográfico, y en parte porque considero que no todo enunciado audiovisual se inscribe necesariamente en los géneros del cine.

Bajtín (2012: 179-280) también asegura que los aspectos temático y expresivo del enunciado determinan su estilo y su composición. Y aún más, por más monológico que un enunciado parezca ser, y por más que se concentre en su objeto, lo que es, su contenido temático, no puede dejar de ser, en cierto modo, una respuesta a aquello que ya se dijo acerca del mismo objeto, del mismo problema. El objeto del discurso de un hablante no aparece por primera vez en este enunciado, el hablante no es el primero que lo aborda. Estos problemas ya se encuentran hablados, discutidos y valorados de maneras muy diferentes. En muchas ocasiones, entonces, la expresividad de un enunciado se determina, no solo por su objeto y sentido, sino también por los enunciados ajenos emitidos acerca del mismo tema, por los enunciados que contestamos y con los que polemizamos.

De este modo, todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada: los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, es decir, los toma en cuenta de alguna manera (Bajtín, 2012: 278). La expresividad de un enunciado siempre, “en mayor o menor medida, contesta; expresa la actitud del hablante hacia los enunciados ajenos, y no únicamente su actitud hacia el objeto de su propio enunciado (Bajtín, 2012: 179).

Entonces, de acuerdo con Flanagan (2009: 18), los enunciados forman redes dialógicas a través del tiempo, vinculando textos y comunidades interpretativas; el dialogismo tiene mucho en común con la noción literaria de intertextualidad<sup>14</sup>. Sin embargo, la referencia dialógica entre textos no es un mero hecho de citación; todas las asociaciones del texto original se llevan a cabo en un nuevo uso del enunciado, creando una cadena de significado que resuena en la historia y

---

<sup>14</sup> El término de intertextualidad se introdujo por primera vez por Julia Kristeva a finales de 1960. Ella buscaba afirmar que el significado que encontramos en los textos no se encuentra en la relación con la mente en la que parece haberse originado, sino en la relación con otros textos. La intertextualidad es la creación de un texto por otros textos, la interrelación entre textos (Edgar-Hunt, 2010: 69).

está saturado con valor socio-ideológico. Además, de acuerdo con Vice (1997:50), el enunciado vivo, al haber tenido sentido y forma en un momento histórico particular, en un ambiente socialmente específico, está en contacto con miles de redes dialógicas vivas, tejidas por la conciencia socio-ideológica alrededor de un objeto dado en un enunciado: no puede evitar convertirse en un participante activo en el dialogo social. Después de todo, el enunciado es resultado de este dialogo como una continuación y como una réplica a sí mismo.

Como resultado, podemos ver, tanto en *Los olvidados* como en *Cadena perpetua*, enunciados que comparten características que Bajtín inscribe en el dialogismo. Ambas películas tienen objetos temáticos que podrían vincularlos a un género similar, si lo podemos nombrar así, de crimen urbano. De igual manera, tocan problemáticas sociales que se desarrollan en un mismo espacio, la Ciudad de México<sup>15</sup>. También podemos pensar en el peso que los cineastas involucrados en *Los olvidados* han tenido en la cinematografía mexicana. Tanto Luis Buñuel como el cinefotógrafo Gabriel Figueroa han tenido gran influencia en futuros cineastas. Además de que Buñuel y Ripstein se conocieron personalmente, la producción del primero motivó al segundo al grado de querer hacer el mismo tipo de cine<sup>16</sup>. Por estas razones podríamos ver ambas películas como eslabones de la misma cadena dialógica. A estas relaciones volveré en el Capítulo IV.

## **2.2. El cine como sistema semiótico**

Al producir una película se eligen cuidadosamente las imágenes precisas que se necesitan para la historia que se quiere contar. La puesta en escena, la cinematografía y el montaje construyen la narrativa. Cuando hablamos de películas nos referimos típicamente a personajes y a la acción. De hecho, estos elementos están formados por unidades más pequeñas. Los personajes, por ejemplo, se construyen con fragmentos pequeños de información: características físicas, gestos, palabras, todos estos fragmentos de información se seleccionan para crear la ilusión de que son seres humanos reales. Los teóricos del cine se refieren a estos detalles como signos. El cine tiene su propio lenguaje y, por esto, hay una rama de la semiótica que está relacionada con el cine

---

<sup>15</sup> En el Capítulo IV desarrollo el estudio de los cronotopos (espacio-tiempo) en ambos filmes.

<sup>16</sup> Ver apartado 1.3.

(Edgar-Hunt, 2010: 12-17). En este apartado me ubicaré en el nivel semiótico del cine localizado en el plano sociocultural en nuestro esquema de análisis. Explicaré cómo el cine crea significaciones en un espectador de acuerdo con su entorno socio-cultural, esto, además, lo aproxima bastante al plano de las estructuras narrativas.

Llamamos *semiótica* al estudio de los signos. La definición más amplia es la de Umberto Eco, quien dice que la semiótica se ocupa de todo aquello que puede ser considerado como un signo. Las dos tradiciones principales de la semiótica son las de Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce. El primero, quien la nombró semiología, la define como la ciencia que estudia el papel de los signos en la vida social; el segundo llamó semiótica a la doctrina formal de los signos, que está más relacionado con la lógica. Hoy en día, semiótica es un término sombrilla que envuelve el campo completo (Chandler, 2007: 1-4). Algunas de las teorías semióticas que usaremos en este apartado parten del signo lingüístico propuesto por Saussure.

En un sentido semiótico, los signos toman la forma de palabras, imágenes, sonidos, gestos y objetos (Chandler, 2007: 2); son las unidades más fundamentales de significado; y son todo lo que podemos ver, escuchar o sentir que se refiere a algo que está ausente o es abstracto. Por consiguiente, el signo tiene dos partes: la física, es decir el ‘signo-como objeto’, que es la cosa tangible, estímulo externo o *significante*; y la psicológica, el ‘signo-como-concepto’, la respuesta interna al significante, el *significado*. O plano de expresión y plano de contenido, según la reelaboración de Hjelmslev (Bigot, 2010: 71-83). Una lágrima puede significar tristeza, pero también miedo, frustración, pena, alivio, felicidad, o una mezcla de todos. Por lo tanto, el significante y el significado en la imagen son arbitrarios (Edgar-Hunt, 2010: 17-23).

Al ser un conjunto de signos, podemos ver el cine como lo que el semiólogo Yuri Lotman denomina un *sistema semiótico*, que se considera principalmente como una abstracción, un conjunto metodológico que se usa para describir los productos de la actividad del pensamiento como el lenguaje, la literatura, el cine, el arte o la cultura en términos de periodos diferentes, tendencias opuestas y otros parámetros. La cultura, el lenguaje o cualquier otro sistema semiótico puede ser comparado con una interfaz o sistema operativo en el sentido de que no funcionan por sí mismos, sino que depende de quienes lo usan (Semenenko, 2012: 23-26).

Estos sistemas semióticos adquieren sentido en una semiosfera, la cual no es solo la suma total de los sistemas semióticos, sino también la condición necesaria para que cada acto de comunicación se lleve a cabo y cualquier lenguaje exista. Todo el espacio semiótico podría ser

considerado como un mecanismo unificado (si no como un organismo). En este caso, la primacía no está en uno y otro signo, sino en el sistema mayor, a saber, la semiosfera. “La semiosfera es ese espacio semiótico fuera del cual la semiosis no puede existir” (Lotman, 2005: 208, citado en Semenenko, 2012: 112).

Hay dos formas de ver la semiosfera: a) como metaconcepto, la semiosfera es un ‘constructo del método semiótico’ que toma un enfoque holístico de la cultura; y b) como un objeto se refiere a un espacio semiótico dado que es estudiado en el análisis. Por esta razón se debería distinguir entre *la* semiosfera como totalidad y precondition de la semiosis, y *una* semiosfera, un espacio semiótico específico que se describe o reconstruye en el análisis. Esta reconstrucción mantiene al texto en el centro, atándolo a su contexto cultural concreto. La semiosfera, de este modo, sirve para ver lo que el texto dice sobre su cultura y lo que la cultura revela sobre los textos (Semenenko, 2012: 120-123).

Esta interacción con la cultura se debe probablemente a que, en la pantalla, la realidad parece hacerse directamente presente. De acuerdo con Jean Mitry, Casetti (2005: 84) escribe que la realidad en la pantalla parece ofrecerse sin mediación de estructura alguna; así la película parece mostrar más que significar. Pero en realidad, en un análisis más profundo, la imagen funciona plenamente como un signo, ante todo porque en la película las imágenes no están aisladas, sino que se unen a otras por semejanza, por contraste, o por mera sucesión. Entonces la imagen adquiere un valor que no le es atribuible cuando está aislada, sino que depende de su conexión con las demás. Como asegura Mitry (1963:126), por mucho que la imagen se parezca a la realidad, siempre se le añade algo.

Por un lado, lo que aparece en pantalla no es la realidad, sino una reformulación de esta, lo que se representa es percibido a través de una representación que lo transforma. Por otro lado, el hecho de que la imagen se yuxtaponga a otra crea un mundo en sí mismo que evoca el mundo que nos rodea. Al demostrar esto, de acuerdo con Casetti (2005: 88), el trabajo de Mitry plantea la idea de que la imagen, al ser signo y representación, como ya lo hemos señalado es, por lo tanto, un lenguaje.

Para entender mejor el proceso de interpretación de los signos, Lotman (citado en Semenenko, 2012: 35-39) propone verlo como un proceso de traducción. Pero esta es una traducción en su sentido más amplio, no limitado a la traducción de un lenguaje a otro, sino que está presente en cualquier transferencia de textos entre los códigos semióticos que no son equivalentes los unos a

los otros. No es el remplazo de un elemento por otro, sino el establecimiento de la relación dialógica<sup>17</sup> entre elementos de todo un espacio semiótico: un signo con otro signo, un texto con otro texto, y una cultura con otras culturas. El tema de la interpretación y la cultura será abordado también en este apartado.

Lotman coincide con Mitry al ver a la imagen como un signo. En este sentido, “todo lo que observamos durante la proyección de una película, todo lo que nos emociona y lo que nos impresiona tiene una significación” (Lotman, 1979: 59). La imagen representa los pensamientos abstractos que una película trata de estimular en nosotros. Al mirar la imagen y reaccionar a ella estamos envueltos ya en un proceso semiótico, construimos el significado a través de la interacción con los signos. El modo en el que estos signos se crean y se organizan determinará la realidad y el significado que la audiencia les atribuye (Edgar-Hunt, 2010: 21-22). La tendencia a interpretar todo el texto artístico como significante es tan grande que con razón consideramos que en la obra no hay nada casual (Lotman, 1982: 29).

La visión de Mitry sobre el cine como lenguaje puede reforzarse con las ideas de Lotman sobre el arte como lenguaje en *La estructura del texto artístico* (1982), y de Metz, en *Ensayos sobre la significación en el cine* (1968), donde desarrolla un sistema de significación del filme. Lotman (1982: 18) parte con la aseveración de que el arte es uno de los medios de comunicación, y cualquier sistema que sirve a los fines de comunicación entre dos o más personas puede definirse como lenguaje. Más tarde ahonda en las características de los lenguajes: usan signos que constituyen su vocabulario o alfabeto (ya hemos definido cómo la imagen filmica deviene signo), y cuentan con reglas de combinación de signos (a esto dedicará Metz en su trabajo sobre la gran sintagmática).

Entre los sistemas que sirven como medios de comunicación, Lotman (1982: 19-20) desglosa la existencia de a) los lenguajes de las lenguas naturales (el español, el inglés, etc.), y b) los lenguajes artificiales (como los de la ciencia), pero acentúa que hay que entender como ‘secundario’ con respecto a la lengua, no solo como el que utiliza la lengua natural como

---

<sup>17</sup> La relación dialógica es la condición necesaria para el entendimiento. Aquí, la declaración de Bajtín de que la cognición es necesaria y que la esencia del texto siempre se desarrolla en el límite entre dos conciencias, dos sujetos, congenia con la premisa de Lotman del poliglotismo del acto comunicativo, aunque Lotman presta atención, no a voces individuales de diferentes del presuntamente mismo lenguaje, sino a la realidad poliglota, el diálogo de diferentes lenguajes que crean la condición mínima para la generación de significado (Semenenko, 2012: 48).

material. Si bien la lengua natural influye rigurosamente en la mente y en muchos aspectos de la vida social, las manifestaciones de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas en la pintura o en el cine, permite ver en estas artes *objetos semióticos*. El arte, entonces, puede describirse como cierto lenguaje secundario, y la obra de arte como un texto creado en este lenguaje.

De este modo, el cine es, al igual que las lenguas o la pintura, un espacio en el que se crean significados que se encierran en fórmulas concretas y que se intercambian con otras personas. Es decir, el cine es también el ámbito de una significación y de una comunicación (Casetti, 2005:67). De acuerdo con Lotman (1982: 23), gracias a la semiótica moderna se pueden esbozar estos rasgos generales de la comunicación artística: cualquier acto de comunicación incluye un remitente y un destinatario de la información, pero el hecho, bien conocido, de la incompreensión es la prueba de que no todos los mensajes se entienden. La lengua es un intermediario necesario para que el destinatario entienda al remitente de un mensaje, pero este proceso utiliza, no uno, sino dos códigos, uno que codifica y otro que decodifica. Esto es, las lenguas del hablante y las lenguas del oyente. Este hecho es importante también para notar el poliglotismo en la cultura que tocaremos más adelante.

Por ahora podemos decir que, si una obra de arte comunica algo, entonces puede destacarse en ella lo que se transmite y el lenguaje en el que se transmite, un determinado sistema común para el receptor que hace posible el acto de comunicación. Esto nos lleva a pensar que, para percibir la información transmitida por los medios del arte, es necesario dominar su lenguaje. Podríamos decir que, como afirma Buckland, 2000: 79) el largo trabajo que Metz dedicó al análisis de la estructura filmica también ha logrado formalizar la competencia del receptor del filme, el espectador.

Metz (1968: 138) asevera que, a diferencia del lenguaje natural, el cine no posee unidades distintivas porque procede mediante bloques de realidad completos que denominamos planos. Estos planos no pueden ser reducidos a unidades menores parecidos al fonema de una lengua. A esto, el montaje de los planos cinematográficos es, en cierto sentido, una especie de articulación de la realidad que se representa en la pantalla. Esta articulación no es similar a la de un sentido lingüístico porque incluso el plano más parcial presenta un fragmento completo de la realidad. Un primer plano, de este modo, no es más que un plano más cercano de los otros.

Este sentido de inmediatez, con respecto a la realidad que ofrece la imagen cinematográfica, guarda una capacidad signica precisa. De acuerdo con la lectura de Casetti (2005: 85) sobre

Mitry, en el plano de la realidad percibida no hay diferencia entre un objeto y la imagen de ese objeto, y quizá pueda parecer que se percibe el objeto real a través de la imagen que se nos da, pero se percibe también una imagen. De este modo, en cuanto a representado, las imágenes cinematográficas son similares a las imágenes inmediatas de la conciencia, pero las representaciones son formas estéticamente estructuradas.

Por más que esta representación sea de una realidad compartida, estas ‘formas estéticamente estructuradas’ hacen que el mensaje artístico sea único. Lotman (1982: 20-21) cita a Blok cuando escribe que las ideas no se repiten, pues cada idea es nueva porque todo lo añadido a esta idea lo rodea y le da forma. Lo común en las ideas es el contenido, por lo que un contenido sin forma no existe por sí mismo, ni tiene su propio peso. El pensamiento artístico se realiza a través de la estructura y no existe sin esta. El contenido conceptual de la obra es la estructura. La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad y, por esto, la idea artística es inconcebible fuera de la estructura. Lotman contiene esta idea en la siguiente cita.

El lenguaje de la obra de arte no es la forma, si bajo este concepto se comprende la idea de algo externo respecto al contenido portador de la carga informativa. El lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo y, en este sentido, pertenece por toda su estructura al ‘contenido’, es decir, contiene la información. [...] el lenguaje del arte hace que sus aspectos formales lleven en sí el contenido (Lotman, 1982: 30).

Sobre la oposición entre forma y contenido, Della Volpe (1954: 67, citado en Casetti, 2005: 78) hace una tripartición entre *la forma* (singular) como principio o fundamento a expresar (la idea conceptual de la forma); a esta forma concebida corresponden en concreto *formas* (plural) determinadas y discriminadas. Estas son expresiones particulares y concretas que podrían ser los mecanismos del cine (encuadres, luz, etc.), que pretenden transmitir un *contenido*, en cuanto voluntad de referirse a algo, esto es, de qué trata. Esta idea resulta útil en tanto que permite ver una forma conceptual dominante y los mecanismos específicos formales que interactúan para significar determinado contenido. Es importante examinar las formas que están al servicio de una forma conceptual general que, a su vez, está al servicio del relato para llegar a un análisis detallado de una obra de arte.

Casetti (2005: 74) comenta también la idea de Bataille (1947:22), quien expresa que lo que dota de significado al filme no es la realidad representada, sino la forma en que se representa. Así, el estudio de la ‘gramática’ cinematográfica es fundamental para entender los medios que

posee el director para tratar la realidad y convertirla en algo significativo. Esta gramática, por supuesto, no toma como base las gramáticas de las lenguas naturales, sino que tratan de identificar las posibilidades expresivas inherentes al lenguaje cinematográfico. Aunque aquí coincido con la aseveración de que la realidad representada crea la significación de la película, pues más adelante explicaré cómo los elementos en nuestra cultura crean la significación. Considero importante que gran parte de esta última también recae en las ordenaciones estructurales.

Sobre la búsqueda de una gramática del cine, lo que preocupa por encima de todo es la búsqueda de la diversidad de los planos con que juega la película, más que la presencia de normas. Importa más la riqueza expresiva y el modo en que ciertas propuestas se concretan. En este sentido se podría hablar más de una retórica que de una gramática del cine (Casetti, 2005: 74). Metz (1968) se dedica también en explorar cómo la ordenación filmica puede verse como gramática y como retórica.

Debido a que la unidad mínima (el plano) no es fija y la codificación solo puede referirse a grandes unidades, podríamos ver a la ordenación filmica como una retórica, dice Metz (1968: 139-140). Su *dispositio* consiste en prescribir ordenaciones fijas de elementos no fijos. Sin embargo, la semiología del cine se caracteriza porque la retórica y la gramática sean inseparables. Para ahondar en la significación de las ordenaciones filmicas debemos ahondar en el significado denotativo y connotativo del filme.

La denotación es el primer significado que se le da a un signo. Por ejemplo, una insignia y uniforme militar denotan una clase o un rango particular. La connotación es el segundo significado, derivado de lo que el signo sugiere; por ejemplo, el mismo uniforme militar pueden connotar valor y masculinidad, pero también opresión, conformidad, etc. (Edgar-Hunt, 2010: 26).

En el caso del cine, con el estudio de la connotación estamos más cerca del filme como arte; las ordenaciones y restricciones estéticas: los encuadres, movimientos de cámara y posición de la luz, hacen de instancia connotada. En cuanto al sentido denotado, este es representado en el cine por el sentido literal de lo que reproduce la imagen o los sonidos que produce la banda sonora. En este plano hablamos de la noción de diégesis, que corresponde a la significación primera, es decir, el relato en sí, junto al tiempo y el espacio ficcionales dentro y a través de ese relato, así como los personajes, los espacios y los acontecimientos (Metz, 1968: 119-122).

¿Cómo pueden, entonces, las ordenaciones filmicas constituir una gramática? Las ordenaciones filmicas no organizan únicamente a la connotación filmica, sino también, y en ‘primer lugar’, a la denotación. Pero es importante considerar a este ‘primer lugar’ como sincrónico. Lo que caracteriza al funcionamiento de las ordenaciones filmicas es que gracias a ellas el espectador comprende en primer lugar el sentido literal del filme. La estructura del filme le da el primer sentido. Si vemos una pistola dispararse, y, enseguida, una persona cae al piso, la suma de ambos significa una acción ocurrida dentro del relato: la pistola fue disparada hacia una persona.

Si, por otro lado, vemos las ordenaciones filmicas desde un punto de vista diacrónico, las ordenaciones filmicas se han codificado en primer lugar a efectos de connotación. Esto es, los estilos de las ordenaciones filmicas o el tratamiento que se le da a la representación de determinado mundo narrado caen en el plano de la connotación. Las necesidades de connotación en el cine finalmente han enriquecido, organizado y codificado la denotación. Como señaló Mitry, escribe Metz (1968: 141), en el cine, más aún que en otros ámbitos, la connotación no es sino la forma de la denotación. Existen infinidad de formas en las que se puede mostrar una pistola disparando a una persona, y estas formas definirán el estilo de la cinta.

Otro punto importante que toca Metz (1968: 131-133), y que nos sirve para entrar al ámbito de la cultura, es que la significación cinematográfica siempre está más o menos motivada. Esta motivación funciona en dos niveles: primero, el nivel de la relación entre los significantes y los significados de la denotación, la cual funciona a través de la analogía de la imagen filmica; y, segundo, el nivel de la relación entre los significantes y los significados de connotación. Estas también son motivadas en tanto que un motivo visual o sonoro llega a adquirir un valor mayor que el suyo propio una vez situado en su posición sintagmática exacta en el discurso que constituye el conjunto del filme. Por ejemplo, el cuchillo que Jaibo robó del patrón de Pedro en *Los olvidados*, no es solamente una herramienta que sirve para cortar; sino que, ubicado en un ‘todo’ discursivo, es el motivo por el cual Pedro es enviado al Tribunal de Menores.

Así, la connotación cinematográfica es siempre de naturaleza simbólica, el significado motiva al significante, pero (muy importante para la interpretación) lo rebasa. Esta noción de rebasamiento, puede definir a casi todas las connotaciones filmicas. Según Lotman (1979: 50), estos valores connotativos varían en función de la realidad del espectador. El filme está relacionado con el mundo real y el espectador lo entenderá únicamente si identifica qué objetos

de la realidad son las significaciones de tales o cuales combinaciones de manchas luminosas en la pantalla.

Barthes (1986: 23-24) dice sobre la fotografía que el código de connotación no es ‘natural’, ni ‘artificial’, sino histórico, o, si se prefiere, ‘cultural’. Pues en él los signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos, provistos de ciertos sentidos en virtud del uso de una cierta sociedad. Por consiguiente, la relación entre el significante y el significado, a saber, la significación, es, si no inmotivada, al menos enteramente histórica. En este punto de significación en la imagen filmica, señalado por Metz como rebasamiento, se pierde la idea de que la connotación es motivada, pues no tomamos a un motivo como parte de un discurso filmico, sino que lo asociamos con nuestro mundo sociocultural.

Lo anterior nos hace regresar el problema de los elementos pequeños en el filme. Por mucho que intentemos encontrar estos pequeños elementos en un plano (unidad mínima del discurso cinematográfico), el vehículo filmico ya no puede modificar los elementos que lo integran, no puede sino reproducirlos, y, al mismo tiempo, no puede dejar de reproducir todas las significaciones que se le vinculan exteriormente al filme, es decir, en la cultura (Metz, 1968: 162). Esto se vincula a lo que Lotman (1982: 39) plantea: “al pasar del emisor al receptor, la cantidad de elementos estructurales significativos puede aumentarse”. Cuando se llega a los elementos pequeños en el filme, la semiología cinematográfica encuentra sus límites; en este punto “se nos remite a los mil vientos de la cultura, a los murmullos confusos de otras mil hablas: la simbólica del cuerpo humano, el lenguaje de los objetos, el sistema de los colores o a las voces del claro oscuro, el sentido de la indumentaria, el discurso del paisaje” (Metz, 1968: 163).

Estas ideas son vitales para definir cómo el filme crea significaciones. Y es que los elementos que son representados en la imagen cinematográfica no entran ‘vírgenes en el filme’. Metz (1968: 136) asegura que estos transportan significados consigo, incluso antes de que intervenga el lenguaje cinematográfico. Esto es porque muchas veces un motivo simboliza en el filme lo mismo que simbolizaría fuera del filme.

Hasta ahora hemos visto a la cultura como parte esencial de la significación. Pero no la hemos abordado; por lo tanto, me remito a la definición de cultura que Lotman (1998: 123) propone a través del lente de la semiótica en su artículo *El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura*. La cultura es definida como un “mecanismo sígnico completamente organizado

que asegura la existencia de tal o cual grupo de seres humanos como persona colectiva, poseedora de cierto intelecto suprapersonal común, de una memoria común, de unidad de conducta, unidad de modelización para sí del mundo circundante y unidad de actitud hacia ese mundo”. Si dentro de este mecanismo sígnico, encontramos los signos que aparecen en las películas, podemos ver que ellas también forman parte de los procesos de colectivización y de la modelización que un sujeto hace del mundo que le rodea.

Lotman (1998: 123-127) considera que existe una relación entre la cultura y la persona humana que determina dos tendencias dinámicas fundamentales de este mecanismo. La primera es la tendencia al aumento de la diversidad, y se funda en el principio de que ninguna cultura puede contentarse con un solo lenguaje. Tal y como comentábamos sobre la comunicación artística, Lotman también insiste aquí que en que hay que considerar esta última no solo como un simple traslado de cierto mensaje que sigue coincidiendo consigo mismo, sino como una traducción de cierto texto del lenguaje del ‘yo’ al lenguaje del ‘tú’.

Pero ahora añade la tendencia al aumento de la uniformidad, en la cual se habla de la necesidad de una autodescripción que requiere el surgimiento de un metalenguaje de la cultura dada. Un lenguaje, comenta Lotman (1998: 128-130), que adquiere una gramática, se traslada a un nivel más alto de organización estructural con respecto a su estadio pregramatical. Los estudios que comenta Casetti (2005) sobre Mitry, Bataille y Della Volpe que hemos mencionado, así como el extenso trabajo de Metz, se han encargado de elevar a este nivel el lenguaje del cine. Con este largo desarrollo, este lenguaje puede inscribirse en lo que Lotman llama mecanismos de metadescripción de la cultura, que no son solo testimonio del pensamiento científico, sino también de que la propia cultura ha alcanzado un determinado estadio. Lotman divide estos metalenguajes en los de la mitología, de las artes y de la ciencia. El cine ha adquirido características de todas<sup>18</sup> (Lotman, 1998: 128-130).

Estas dos tendencias son importantes porque dan lugar a identificar tanto la descripción de un lenguaje cinematográfico, un ejemplo de esto es la gran sintagmática (tendencia a la uniformidad), como a la competencia de los espectadores y analistas para interpretar este

---

<sup>18</sup> Lotman (1998) ve en el cine elementos que se incrustan en el plano mitológico de la cultura, un ejemplo de esto son los actores que se vuelven reconocibles y provocan un sentimiento de familiaridad que nos traslada a un mundo en donde todas las relaciones son íntimas. En cuanto al lenguaje de la ciencia, Lotman no lo desarrolla como tal, pero sugiere la relación del cine con el mismo campo de la semiótica que responde como un hecho de la autoorganización de la cultura.

lenguaje (tendencia al aumento de la diversidad). Ambas presentes en una obra artística, pues la elección de usar el lenguaje de un arte (determinando así un género, estilo o tendencia artística) es la elección del lenguaje en que el autor quiere hablar con el lector (Lotman, 1982: 30).

Lotman (1982) es consciente, pues, de que la traducción de estos lenguajes no una mera transmisión de información. Esta traducción está relacionada, no con el objeto, sino con la sociedad. Sin embargo, los lenguajes tienen ya una determinada jerarquía de estilos que permite interpretar el contenido de un mensaje desde diferentes puntos de vista pragmáticos. Es decir, a pesar de tener un modelo, si no determinado, al menos en cierto grado convencional, en los tipos habituales de comunicación de un mensaje existe una gran posibilidad de una ‘no correspondencia’. Esta es una característica inherente al arte, y lo hace entrar en correlación con el espectador y proponer información que este o esta necesita y para cuya percepción está preparado. Esto puede designarse como una competencia filmica que desarrolla el espectador. Sobre este aspecto es realmente útil la propuesta de Buckland (2000), la cual tiene sus bases en los estudios de Roger Odin.

Odin considera que la competencia filmica es predominantemente pragmática, en tanto que la significación no es delimitada por límites internos de *la langue*, sino por una multitud de límites externos (Buckland, 2000: 77). Al igual que Lotman, quien veía la posibilidad de una ‘no correspondencia’ en la información del mensaje que un emisor envía y la que un receptor recibe, Buckland (2000: 81-82) propone que el enunciado del emisor solamente modifica el ambiente cognitivo del receptor. Aquí tampoco se ve la interpretación como una mera transmisión de información, sino que en la base de esta modificación del ambiente cognitivo el receptor infiere o construye el mensaje que el emisor intentó comunicar.

Las ideas de Odin, según Buckland (2000) son denominadas como una semiopragmática aplicada al filme. En esta área, Odin usa propuestas de Metz y las desarrolla para explicar la importancia del rol que un espectador toma con respecto al filme. Para Odin, el rol es “un posicionamiento psíquico específico creado por un espacio social en el que los filmes son vistos, un espacio consiste en *instituciones y modos*” (Buckland, 2000: 83). El modo cubre lo que Metz llama grupos y clases de filmes, y cada modo consiste en varias *operaciones* que constituyen a la dimensión específicamente filmica de la competencia del espectador (Buckland, 2000: 81-82).

Los modos<sup>19</sup>, de acuerdo con Odin, son cognitivos y se refieren a una mayor parte de cada competencia discursiva del espectador, y funcionan de acuerdo con las diferentes operaciones<sup>20</sup> en el texto filmico. De estas ideas, Gaudreault y Jost (1995) desarrollan lo que se denomina *actitud documentalizante* (la actitud con la que el espectador ve un filme como un ‘documental’) y *ficcionalizante* (la actitud de ver un filme como ‘ficción’) que abarcaré en el siguiente apartado. Lo que quiero acentuar aquí es el papel que las instituciones tienen en la interpretación.

Buckland (2000: 97-98) comenta que se puede establecer cualquier modo de expectativa frente a cualquier filme, pero que en realidad somos influenciados por ciertas restricciones para inclinarnos hacia tal o cual modo: por una parte tenemos límites textuales, pues todos los filmes tienden a bloquear el trabajo de ciertos modos de producción de significado y afectos; por otra parte, tenemos límites contextuales, pues ver una película se da siempre en un marco institucional que gobierna nuestro modo de producción de sentido y afectos. Ambos límites operan como límites institucionales. Existen también límites internos que comprenden la competencia discursiva de cada espectador, y límites externos que consisten en los lugares en los que vemos proyectado un filme (cines comerciales, cineclubes, escuelas, etc.). Un resultado significativo de las formulaciones anteriores es que ningún filme es inherentemente ficción o documental, porque su modo está determinado a través de un proceso de lectura. Además de que “el cine como institución homogénea y única no existe; solo hay tipos de cine relevantes para diferentes instituciones” (Buckland, 2000: 89).

Estas formulaciones ven al espectador en un rol principalmente activo. Por esto, según Buckland (2000), Odin usa el término greimasiano de ‘actante’. Así, cuando actante-director y actante-espectador establecen un mismo rol, se crea un *espacio de comunicación*, en el cual la significación coincide. Pero esto opera en 4 diferentes niveles de significado: 1) significado referencial, que se refiere principalmente a la diégesis del filme; 2) significado explícito, o conceptual directamente declarado en la película; 3) significado implícito, que es el significado

---

<sup>19</sup> Odin distingue 8 modos en el campo filmico: 1) de espectáculo; 2) ficcional (el espectador está en armonía con los eventos narrados); 3) dinámico, (el espectador está en armonía, no con los eventos narrados, sino con los sonidos e imágenes del filme 4) película casera; 5) documental; 6) educativo; 7) artístico (el cine es visto como ‘de autor’); y 8) estético (el espectador se enfoca en el trabajo técnico) (Buckland, 2000: 88-89).

<sup>20</sup> Odin propone 3 categorías que engloban 6 operaciones: 1) operaciones que conciernen al estatus representacional de imágenes y sonidos (figurativización); 2) operaciones discursivas (diegetización, narrativización y discursivización); 3) operaciones enunciativas (fictivización). El resultado de estas operaciones son la puesta en fase (Buckland, 2000: 91-97).

simbólico o alegórico del filme, conocido como el tema. En estos tres niveles se puede establecer un espacio de comunicación entre actante-director y actante-espectador, pues hay coincidencia en lo que el signe significa. Este espacio se quiebra cuando se llega al próximo nivel, 4) el sintomático, el cual es el significado producido involuntariamente en el filme que se hace presente a través de la relectura, o interpretación a través de teorías ideológicas y sociales.

Cuando se opera en la institución de la crítica filmica, dice Buckland (2000: 87), es probable que se produzcan significados implícitos y sintomáticos. Y así sucede también en una institución que busca ampliar la investigación sobre el discurso narrativo cinematográfico. Esta investigación es propensa a revelar estos significados implícitos y sintomáticos que dan pie a nuevas lecturas tanto sobre un filme, como a nuestro mundo sociocultural.

Podemos decir, entonces, que gran parte de lo que hay en *Los olvidados* y en *Cadena perpetua* adquiere mayor sentido cuando vemos a los personajes y sus acciones dentro de sus respectivos campos culturales. Si bien podemos interpretar las acciones inscritas dentro del recorrido narrativo, podemos también juzgarlas de acuerdo con el mecanismo de nuestra cultura. Sabemos qué características en los filmes describen nuestra cultura: la admiración que el grupo le tiene a Jaibo, o el cariño que las mujeres le tienen a Tarzán son reales en la sociedad. Al igual que Pedro y Jaibo, después de su trágico desenlace, más personas en la vida real son olvidados. Al igual que en la historia de Tarzán, no importa el arrepentimiento que una persona pueda sentir, sabemos que hay condenas de las que uno no podrá escapar. Nuestra experiencia y nuestro conocimiento de la sociedad representada en los filmes que estudiamos son susceptibles de engendrar una amplia gama de interpretaciones.

Todo lo planteado en este apartado sirve para explicar, en nuestro modelo de análisis, el proceso de significación dentro de un ambiente sociocultural, pero esta significación, a su vez, está impulsada por características estructurales del texto narrativo audiovisual que están necesariamente ancladas a su contenido. El siguiente apartado está dedicado a las herramientas de análisis de estas características estructurales y de contenido.

### **2.3. El cine como relato**

En este apartado hablaré sobre la narración y la mostración en el relato cinematográfico y sobre su cualidad ficcional/documental. Volveré también al modelo de análisis presentado en la Figura 1 para esclarecer cómo los elementos narrativos son construidos por los procedimientos propiamente técnicos.

### 2.3.1. *Mundo ficcional*

Mar y Oatley (2008) proponen que la ficción es una forma de simulación en nuestra mente. De este modo, estas extienden nuestro entendimiento sobre nosotros mismos en el mundo social. La función de esta forma de simulación incluye el registro, la abstracción y la comunicación de información social compleja en una manera que ofrece representaciones personales de experiencia, haciendo esta representación más comprensible de lo usual. El relato de ficción modela la vida, comenta sobre la vida y nos ayuda a entenderla en términos de cómo esta tiene que ver con las interacciones humanas. A pesar de que esta propuesta se centra en el relato literario, algunas películas o programas de televisión requieren tantos procesos mentales de inferencia como una novela. Muchas películas retratan relaciones sociales y, por lo tanto, envuelven a la audiencia en un proceso de entendimiento social complejo. “Cuando se trata de procesos sociales, probablemente es el contenido y la complejidad de la historia lo que es importante y no las características de su transmisión” (Mar y Oatley, 2008: 186).

Aristóteles, escriben Mar y Oatley (2008: 176), hizo la observación en *Poética*, de que cada elemento debe ser integral en el relato. De este modo, la coherencia es una característica vital y está directamente relacionada con la atención: un relato nos invita a prestar atención a aquellos elementos que son esenciales. La atención también es importante en la vida diaria, pues no solo dirigimos nuestra atención a objetivos personales, sino que también entendemos que los demás dirigen la atención hacia objetos que son relevantes para ellos. Abrams (1953) mencionó que, con la llegada de las nuevas tecnologías, las cuales reproducen copias fotográficamente, la función del arte no es ya solamente la de imitar, sino también la de dirigir la atención. Él recomienda reemplazar la idea del arte como un espejo de la naturaleza por la idea del arte como una luz que ilumina (Mar y Oatley, 2008: 176). O, para equipararlo con la naturaleza del cine, con el lente de una cámara que enfoca aquellos elementos significativos.

Hay que mencionar, además, que los distintos modos de construir un relato —y, por lo tanto, de configurar la representación del mundo social y cultural, una *diégesis*— están condicionados por su medio. El cine, por su naturaleza, sirve para contar historias. Así mismo, plantea Metz (1968: 165), “[...] un relato dado recibe en el cine un tratamiento semiológico muy distinto del que recibiría en una novela, un ballet, un cómic, etc.”.

Gaudreault (2011: 141-153) propone que el cine, las artes escénicas, y la literatura poseen cualidades similares. De la primera recoge lo que llama *mostración*, que constituye el primer nivel de la narratividad y es inmanente al cine desde el nivel de la yuxtaposición de imágenes, es decir, la articulación de fotogramas, y su característica es unipuntual. El segundo nivel, presente principalmente en la literatura, aunque también está presente, de algún modo, en el teatro, es la *narración*. Este nivel se alcanza con la articulación de planos, necesita del montaje para funcionar y tener, de este modo, una característica pluripuntual.

Por consiguiente, como parece ser más evidente en la narración literaria, encontramos en el cine un agente responsable de esta articulación, un narrador cinematográfico. Aunque también hay un agente responsable de la mostración: un mostrador cinematográfico. Estos dos agentes funcionan en realidad como sub-instancias al servicio de una instancia mayor, un meganarrador<sup>21</sup>.

A diferencia del relato literario, los enunciados que existen en el relato cinematográfico no nos dicen lo que ocurre, nos lo muestran. A la imagen cinematográfica le es muy difícil significar un solo enunciado a la vez: “Todo plano contiene virtualmente una pluralidad de enunciados que se superponen hasta recubrirse cuando el contexto nos ayuda” (Jost, 1979, citado en Gaudreault y Jost, 1995: 30-31). El significado de un plano no se puede estudiar de forma aislada a menos que sea el único plano. Esta es la función del montaje, como lo vimos en el apartado anterior, la confrontación de una imagen con otra crea un nuevo significado. No hay que olvidar que, además de narrar al mostrar, el cine narra también a través del sonido (Gaudreault y Jost, 1995: 36-38).

---

<sup>21</sup> Jahn (2021:7-8) propone el término *Dispositivo Filmico de Composición*, y menciona otras propuestas para designar a la instancia que narra el cine: *gran hacedor de imágenes* (Metz, 1974); un autor filmico implícito, narrador cinematográfico (Chatman, 1990); un director implícito, un hacedor de imágenes (Kozloff, 1988), y más. Sin embargo, aquí usaremos *meganarrador* para estar en armonía con el principio de narración y mostración.

Decía al inicio de este apartado que la función de la ficción es crear una simulación y abstracción del mundo social. Más aún, de la realidad. ¿Y cómo se enfrenta el espectador a la ficción?, es decir, ¿dónde empieza para él el relato?, ¿dónde la ficción? Esta pregunta no es sencilla, sobre todo cuando pensamos en el problema del *status* de la película en relación con la ficción. Y es que, en el campo del cine, la dicotomía ‘documental/ficción’ está involucrada en tanto que es frecuente hacer una separación mecánica entre las películas pertenecientes al primer género y las pertenecientes al otro (Gaudreault y Jost, 1995: 39).

Gaudreault y Jost (1995) explican que toda película participa a la vez de los dos géneros. Tomemos las dos grandes aclaraciones de que “toda película [debe ser] una película de ficción” (Metz, 1975: 31), y, por otra parte, que “toda película de ficción [deba poder] considerarse, desde cierto punto de vista, un documental” (Odin, 1984). De hecho, dicen Gaudreault y Jost, lo que permite que un género impere sobre el otro es la lectura del espectador. A esto se le llama la actitud ‘documentalizante’ o ‘ficcionalizante’, nociones propuestas por Odin. En la segunda, la imagen ocupa el lugar de indicio en el sentido que le da Pierce, y, en la medida en que, para el espectador, parece haberse visto directamente afectada por la espacialidad y temporalidad del objeto representado. Para Pierce (1978: 140, citado en Gaudreault y Jost, 1995: 39) un indicio remite a un objeto que él mismo, como signo, designa, porque se ve reamente afectado por ese objeto [...]. En la medida en que el indicio se ve afectado por el objeto, tiene necesariamente alguna cualidad en común con el mismo, y teniendo en cuenta las cualidades que puede poseer en común con el objeto, acaba remitiendo a ese objeto. Como resultado, por su propia naturaleza, la imagen se concibe como “la retención visual de un momento espacio temporal real” (Gaudreault y Jost, 1995: 39).

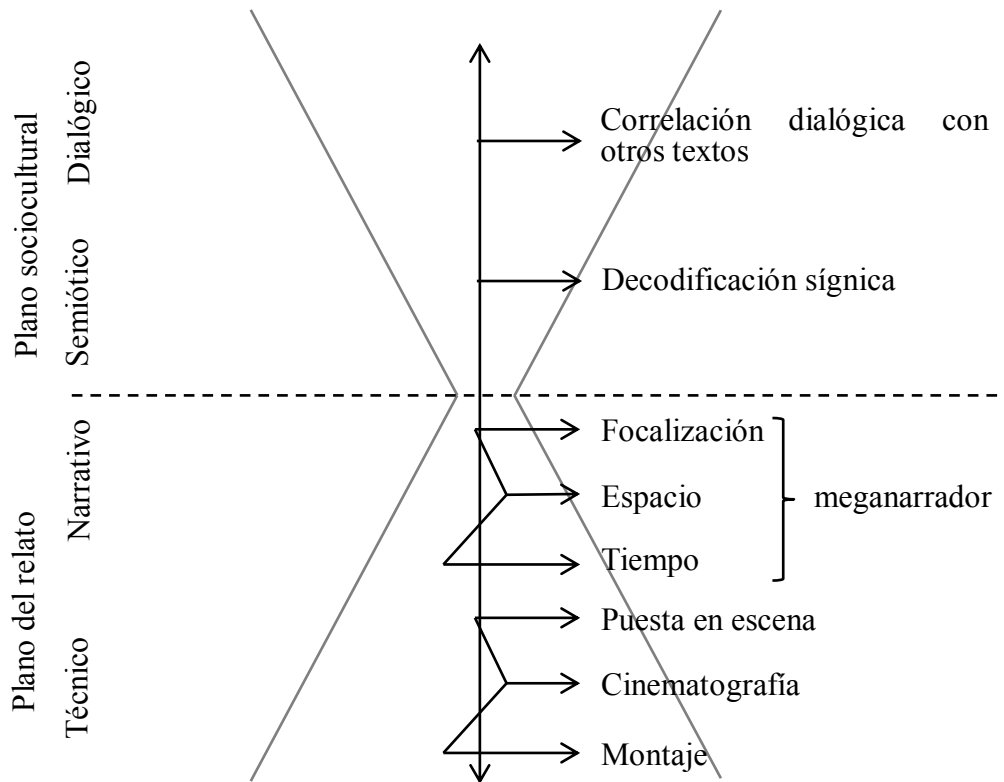
En la representación creada por la imagen filmica, lo que el espectador contempla es el tiempo y el lugar de lo que Schaeffer llama la ‘formación de la impresión’, es decir, ese momento particular y puntual en el que la película ha sido impresionada por los rayos luminosos refractados por los objetos profílmicos. Gaudreault y Jost (1995: 40) ilustran esta problemática explicando que, en una película rodada en los años veinte, y, aunque se trate de una película de ficción, la Torre Eiffel podría considerarse un objeto documental. Efectivamente, explican, ¿cómo mirar *Paris qui dort* (René Clair, 1923) sin comparar los ascensores que vemos en ella, que el espectador de hoy en día juzgará de antiguos comparados con los ascensores modernos que tenemos ahora? En realidad, lo más frecuente es que, en este caso, se favorezca la actitud

documentalizante allá donde sería de esperar una actitud ficcionalizante generalizada. La actitud con la que un espectador se enfrenta al texto fílmico será documentalizante en tanto que este se remita al tiempo y el lugar de la forma de impresión.

La actitud documentalizante anima, pues, al espectador a considerar el objeto representado como un ‘haber-estado-ahí’. En tanto que, en cierto modo, la actitud ficcionalizante, y esta es justamente la función primera a la que nos invita al cine, nos anima a considerar como ‘estando-ahí’ esos ‘haber-estado-ahí’, que son todos los objetos profílmicos que se han mostrado ante la cámara (Gaudreault y Jost, 1995: 40). Esta función que cumple el cine permanece desde los objetivos que los Lumière pensaban para el cinematógrafo: conocer otro tiempo y otro espacio.

El texto fílmico invita, pues, a miembros de una sociedad a visitar aquella en la que el filme fue creado. Durante *Cadena perpetua*, por ejemplo, vemos a muchos personajes motivados por el tema del partido de fútbol de México contra Alemania. Muchos mexicanos podrán dar fe de cómo estos indicios de la afición al fútbol son una realidad cotidiana en la sociedad mexicana. Al final de la cinta vemos una muchedumbre apoyando a su Selección.

Con este último punto, nos aventuraremos a pensar que los indicios en la película que permiten abordarla con una actitud ficcionalizante residen en las estrategias del enunciador para narrar, es decir, la elección de contar esa historia particular de ese modo particular, lo que hace que una película cuente esa historia y no otra. Por otro lado, la actitud documentalizante será mayor en función de los indicios que remitan directamente al espectador al mundo real, ya sea su propia semiosfera en el momento de expectación o la semiosfera del texto fílmico en el momento de su realización. Así, a partir de esto conviene revisar de nuevo nuestro modelo de análisis, el cual divide el proceso en dos: ‘el plano del relato’ y ‘el plano sociocultural’. Miremos nuevamente el esquema de nuestro modelo:



**Figura 1.** Esquema de análisis e interpretación filmica en niveles dialógico, semiótico y narrativo

Recordemos que esta propuesta no implica niveles ordenados por etapas. Al hablar de procedimientos técnicos no me refiero al momento en que la cámara es instalada, o el actor lleva a cabo una interpretación, sino a cómo los procedimientos de la puesta en escena, la cinematografía y el montaje se revelan durante la interpretación de la cinta y, simultáneamente, estos recursos técnicos intervienen en la creación del discurso narrativo filmico, el cual ha sido objeto de los estudios del relato y que deberán ser siempre conscientes del medio<sup>22</sup>. Dedicaré los siguientes dos apartados a desarrollar los elementos técnicos y los narrativos.

### 2.3.2. Aspectos narrativos: tiempo, espacio, focalización

<sup>22</sup> La narratología consciente del medio es una tendencia actual, no estaba presente en lo que hoy llamamos narratología clásica, cuyo principal representante es Gérard Genette.

Los elementos narrativos funcionan de distinta forma en películas diferentes. Por esta razón despliego primero la lista de herramientas metodológicas sin recurrir de lleno al análisis, para tomar las herramientas pertinentes para cada tipo de corpus en el Capítulo III.

Dentro de lo que Gaudreault (2011) llamó la *narratología de la expresión*<sup>23</sup>, Gérard Genette propuso el estudio del *tiempo* en el relato a partir de las relaciones en la dualidad temporal que en alemán se conoce como *erzählte Zeit*, o tiempo de la historia y *Erzählzeit*, tiempo del relato. Esta propuesta se conceptualizó en el estudio del orden, la duración y la frecuencia (Genette, 1987: 89-91).

Genette (1987) estudia el orden temporal del relato al confrontar el orden de los acontecimientos en el discurso narrativo con el orden de esos mismos acontecimientos en la historia. Las anacronías narrativas son las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y del relato, de las cuales llamamos prolepsis a toda maniobra que consista en evocar por adelantado un acontecimiento posterior y analepsis a toda evocación de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos. A partir de esta dirección (hacia atrás o hacia delante), se propone dar cuenta del alcance, según la evocación esté más o menos lejos del momento en que se ha interrumpido el relato; y la amplitud, de acuerdo con la duración de esta evocación.

De aquí, una analepsis puede denominarse como externa o interna, según el alcance se sitúe fuera o dentro del campo temporal del relato principal. También podemos distinguir una analepsis entre parcial y completa, según la duración de la evocación, el primer tipo de retrospección acaba en elipsis, sin enlazarse con el relato primero, a diferencia del segundo tipo, que si logra dicho enlace. Con respecto a la duración, Bal (1985: 73) distingue también entre anacronías puntuales y durativas. Por otra parte, tenemos el caso de la analepsis mixta, cuyo punto de partida es anterior y su punto de amplitud es posterior al comienzo del relato primero, en el punto mismo en que se había interrumpido para cederle paso. En el caso de la prolepsis, la cual es mucho menos frecuente, distinguimos también entre prolepsis internas y externas, según, al igual que las analepsis, si se sitúan dentro o fuera del relato principal. Finalmente, se

---

<sup>23</sup> Gaudreault, (2011: 72) señala que, para esta rama, “la expresión narrativa es más importante que el contenido. Aquí se coloca en el primer plano el hecho de que tal o cual información le llegue al narratario mediante cierta materia de la expresión más que por otras (las imágenes en movimiento, las frases, las menciones escritas y la música del relato cinematográfico)”.

denomina acronía a las evocaciones de las cuales no podemos obtener ninguna referencia para definir su estatuto (Genette, 1987).

En ocasiones, sin embargo, estas desviaciones no son todas del mismo orden. La evocación no es la visión de un hombre, sino el recuerdo de la visión, una anacronía ‘irreal’, que bien podría verse limitada a la reproducción de contenidos de la conciencia y, por lo tanto, no estar sujeta a ningún análisis cronológico. La mejor forma para solucionar este problema es indicar la diferencia entre estas ‘falsas’ anacronías y otras; de este modo, podemos distinguir entre anacronía objetiva y subjetiva. En esta última, el contenido de conciencia se sitúa en el pasado o el futuro; no en el pasado de ser ‘consciente’, sino en el momento de pensarlo (Bal, 1985: 67). Esta distinción se hace útil cuando la desviación cronológica no está designada solamente al narrador, sino que una carga mayor de la subjetividad de un personaje.

En cuanto al cine, los tipos de desviaciones temporales son comúnmente nombradas como *flashback*, para la analepsis, y *flashforward*, para la prolepsis. Para evocar el pasado, el cine de los primeros tiempos recurría a menudo a la mirada al vacío de un personaje, agregando un fundido en negro o una sobreimpresión. Más tarde, este salto se pudo expresar, gracias al sonido, con el uso de voz en *off*. De este modo, ahora es común acompañar el *flashback* con las transformaciones semióticas siguientes: a) el paso lingüístico al presente de la imagen, es decir, un narrador nos anuncia el salto hacia atrás y en seguida lo visualizamos; b) diferencia del aspecto entre el personaje narrador y su representación visual; y la c) transposición del estilo indirecto (relato verbal) en estilo directo (diálogos). Puede ocurrir que las imágenes, las palabras y los sonidos mantengan relaciones mucho más complejas, motivando una temporalidad específicamente cinematográfica (Gaudreault y Jost, 1995: 115-119).

Después del estudio del orden, Genette (1989) habla de la comparación de la duración de un relato con la de la historia. A diferencia de la literatura, en la que no se puede medir la duración de la lectura de un relato, el tiempo de recepción del relato cinematográfico sí está bien definido. La velocidad del relato, entonces, se definirá por la relación entre una duración de la historia y la duración de la película. Un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin anisocronías o efectos de ritmo.

Es así que Genette (1989: 151-152) distingue entre cuatro movimientos narrativos: *elipsis*, *pausa*, *escena* y *resumen*. Bal (1985: 82) agrega una más, la cual es la *deceleración*. Tras una

extensa revisión, Jahn (2020: 61-62) nombra al *resumen* como *aceleración* y a la *escena* como *presentación sincrónica*. Los efectos de ritmo resultantes son los siguientes.

- Pausa: el tiempo del discurso transcurre en descripción o comentario, mientras el tiempo de la historia se detiene y no sucede ninguna acción.
- Presentación sincrónica: el tiempo de la historia y el tiempo del discurso son aproximadamente iguales o rítmicamente mapeados.
- Aceleración: el tiempo de discurso de un episodio es considerablemente más corto que su tiempo de la historia. La aceleración caracteriza un resumen o modo panorámico de presentación.
- Deceleración: el tiempo de discurso de un episodio es considerablemente más largo que su tiempo en la historia.
- Elipsis / corte / omisión: una parte del tiempo de la historia no está textualmente representado. Algunos críticos consideran a la elipsis como un caso de aceleración.

El tercer aspecto del tiempo es la frecuencia, la cual Genette (1989: 172-184) explica como las definiciones de repetición entre el relato y la diégesis. Existen tres tipos:

- Relato singulativo: del cual existen dos fórmulas, cuando se cuenta una vez en el discurso o relato lo que ha ocurrido una vez (1R/1H) y cuando se cuentan n veces lo que sucede n veces (nR/nH). Lo singulativo, pues, no se define por el número de casos de uno y otro, sino por la igualdad de repeticiones.
- Relato repetitivo: cuando se cuenta n veces lo que ha sucedido una vez (nR/1H).
- Relato iterativo: contar en una sola vez lo que ha sucedido n veces (1R/nH).

Dentro del relato iterativo, Genette (1989: 185-187) propone añadir las siguientes características:

- Determinación, que puede ser definida o indefinida, en tanto que, en una serie de repeticiones, se nos indique su comienzo y su fin.
- Especificación, que de igual forma puede ser definida o indefinida, cuando se hace explícito en qué día, mes, estación, hora, etc. suceden las repeticiones. Esto nos indica un ritmo de recurrencia.
- Extensión, la cual puede ser corta o amplia y se define por la amplitud diacrónica de cada una de las unidades constitutivas y de la unidad sintética constituida.

El siguiente elemento frecuente en los estudios del relato es el *espacio*. Jahn (2020: 64) define el espacio literario como “el ambiente que sitúa a los objetos y personajes; más específicamente, el ambiente en el que los personajes se mueven o viven”. Esto implica que las características espaciales puedan influir significativamente a los personajes y eventos, lo que es llamado *semantización* o carga semántica del espacio (Jahn, 2020: 65).

Los espacios pueden funcionar de dos formas en la historia. Por un lado, el espacio que se denomina marco es solamente el lugar de acción, el lugar en donde los personajes se mueven. Incluso este tipo de espacio puede permanecer por completo en un segundo plano. Por otro lado, el espacio puede ser tematizado, este se consolida por sí mismo como un objeto de presentación, pasa a ser lugar de actuación, es decir, influencia a la fábula, la cual se subordina a la presentación del espacio. Podemos explicar el primer tipo con la descripción ‘esto está sucediendo aquí’ y al segundo como ‘el cómo es aquí’ (Bal, 1985: 108-109). En el cine, sin embargo, esta diferencia no es tan tajante. Mientras que en la literatura, para tematizar el espacio se le otorga gran parte de lectura, el cine ‘presenta siempre a la vez’ las acciones que constituyen el relato y el contexto en que ocurren. La materia expresiva que en conjunto forman las imágenes en movimiento prácticamente le obliga a significar de golpe todos los acontecimientos situados en un espacio singular. El espacio en el relato filmico es indefectible (Gaudreault y Jost, 1995: 87-89). Como resultado, es más común que bastantes espacios sean tematizados de una sola vez.

También es importante notar la relación entre los espacios y demás elementos en el relato. Podemos explorar la relación que un espacio pueda tener con un personaje, que recién describimos como la carga semántica del espacio; con un acontecimiento, pues ciertos acontecimientos son más propensos a desarrollarse en un espacio determinado; o con el desarrollo del tiempo, pues la descripción de espacios regularmente modifica el ritmo que establece la narración (Bal, 109-110).

Pensar en la producción cinematográfica supone dos espacios: el de la producción, al momento del rodaje de una película y el del consumo o la superficie de la pantalla que ve el espectador (Gaudreault y Jost, 1995: 92). En ambos momentos es necesario considerar el acto de encuadrar: lo que se muestra en el plano es tan importante como lo queda fuera; a este espacio lo llamamos fuera de campo. Durante la articulación de planos el fuera de campo muchas veces termina por convertirse en campo. Es decir que “cada sucesión de planos actualiza y organiza un espacio que anteriormente estaba fuera de campo” (Gardies, 1989: 99-100, citado en Gaudreault

y Jost, 1995:95). Este procedimiento otorga a la narración cinematográfica su carácter pluripuntual, pues “el cambio de plano no se debió sino a una falta de espacio, más que de tiempo”. Las salidas de campo que implicaba la temática de la persecución forzaron a los primeros cineastas a experimentar con el montaje (Gaudreault y Jost, 1995: 96).

Finalmente, Gaudreault y Jost (1995: 99-106) esquematizan las articulaciones que puede haber entre dos planos. Así, la identidad espacial supone mostrar en un segundo plano, un detalle del primero y se distingue como un ‘aquí mismo’. Después tenemos dos tipos de alteridad espacial. El primer tipo es la contigüidad espacial, visto como un ‘aquí’, que, aunque no se muestra la misma parte del espacio diegético de la escena, se entiende que ocurre en tal. Como ejemplo tenemos el montaje que se hace en una conversación en campo-contracampo. El segundo tipo de alteridad es nombrada *disyunción*, la cual está compuesta de dos subtipos: la proximal (allá), que puede apreciarse cuando los personajes se mueven de un espacio diegético a otro, y la distal (más allá), que supone espacios totalmente diferentes.

El tercer aspecto de lo narrativo en nuestro esquema corresponde a la *focalización*. Los acontecimientos presentados en un relato siempre llevan consigo alguna percepción. Esta depende de factores múltiples, entre ellos, la posición respecto de lo percibido, la distancia, el conocimiento previo o la actitud hacia el objeto (Bal, 1985:113). Aunque el término *focalización* fue introducido por Genette como un reemplazo de *perspectiva* y *punto de vista* (Niederhoff, 2011a: 1), la discusión sobre a estas cuestiones no gira ya en torno a la búsqueda de un término adecuado, sino sobre el alcance que pueda tener como herramienta que se ha fundido en un cúmulo de perspectivas que abarca los conceptos mencionados y que ha sufrido múltiples redefiniciones. Retomo aquí la definición concebida por Jahn y que resume su evolución al paso del tiempo:

Focalización: la perspectivización de la información narrativa por alineación a la orientación, percepción y pensamiento de un focalizador. Un focalizador puede ser un narrador [focalización externa] o un personaje [focalización interna] Como cualquier perceptor, un focalizador ‘ve X como Y’, en efecto creando una vista filtrada y coloreada del mundo. Además de la capacidad perceptiva específica, la restricción, el equipo de un focalizador (con problemas en la vista, usando una lupa, etc.), su visión del mundo también depende de un conjunto de disposiciones tales como el estado mental, actitud, interés, atención,

conocimiento, preferencias, normas y valores, orientación ideológica, estrategias interpretativas, etc. (2020: 33).

Siguiendo esta lógica, la focalización se ocupa de la relación entre la visión, el agente que ve y lo que se ve. El focalizador constituye el punto desde el cual se contemplan los elementos. La focalización vinculada a un personaje puede pasar de un personaje a otro y puede suceder que un determinado número de personajes se turnen como focalizadores. Pero no todos soportan cargas iguales: algunos personajes focalizan a menudo, otros, solo un poco y algunos nunca lo hacen explícitamente. Del mismo modo, es importante definir qué personaje focaliza qué objeto, puesto que la imagen que recibimos de ese objeto viene determinada por el focalizador, y a la inversa, la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo sobre el focalizador mismo. Por esto es importante reflexionar sobre qué se focaliza (a qué se dirige), cómo lo hace (con qué actitud), y quién focaliza (Bal, 1985: 117-118).

Desde otra perspectiva, la focalización designa el paso por un foco. En el cine, el paso por un foco óptico es obligatorio, aunque es preciso diferenciar un foco óptico material de un foco narrativo (Bessalel y Gardies, 2004). El análisis filmico se puede beneficiar de la focalización porque la cámara (en el cine sonoro agregamos también una grabadora) son dispositivos cuasi-perceptivos que determinan un punto de vista y un punto de audición (Jahn, 2003: F4.3.2.)

Gaudreault y Jost (1995:140-141) nos explican cómo, en el cine, podemos llegar a comprender que lo que vemos equivale a la mirada de un personaje. Como espectadores nos colocamos en una posición en que nos identificamos con las condiciones del rodaje. Esta *identificación primaria* con la cámara nos une con la situación de la fuente de observación. La imagen conecta lo visto en la pantalla con una posición real o situación diegética, ya sea que la consideremos como vista por los ojos de un personaje, sea atribuida a la instancia externa, el meganarrador, o que se elimine la existencia de este eje y nos veamos envueltos en una ilusión de transparencia.

O bien el plano está anclado a una mirada y lo remitimos a un personaje, lo que Jost llama *ocularización interna*, o bien lo atribuimos a una instancia externa, *ocularización cero*, a un meganarrador. Al proponer la noción de *ocularización*, Jost plantea una separación del punto de vista visual y el punto de vista cognitivo, este último asignado a la focalización. El problema principal para tal separación es la no correspondencia entre lo que se ve y lo que se sabe (Gaudreault y Jost, 1995: 141, 148-153). Es decir, la ocularización siempre se le asigna a

alguien, y lo que vemos en un plano no siempre corresponde con lo que el sujeto de la focalización sabe, principalmente cuando la ocularización se le otorga a un personaje. Esto sucede ya sea porque la naturaleza mostrativa del cine debe retratar espacios completos de los cuales el focalizador a veces no es consciente, o, en ocasiones, porque la información extra que se muestra está al servicio de la trama. Este tipo de infracción en la coherencia focal, en la que, lo que se presenta excede el alcance de un personaje, se denomina *paralepsis* (Genette, 1972, citado en Gaudreault y Jost, 1995: 149).

Mencioné que la ocularización cero es la que se le asigna al meganarrador, esta tipología hace eco con la de Genette, en la que incluye la focalización cero, o no focalización. Sin embargo, Jahn (1996: 243-251) hace una deconstrucción de esta tipología, aseverando que, si le asignamos al narrador el papel de focalizador (perspectiva que yo sigo en este análisis), no es posible hablar de un relato sin focalización o focalización cero. De igual forma, si la ocularización no es asignada a ningún personaje, coincide con Jahn en que el meganarrador también oculariza. Por lo que, a partir de ahora, y siguiendo a Bal (1985), quien propone focalización externa e interna, nombraré a este tipo como *ocularización externa*.

La ocularización interna, por su parte, se le asigna a un personaje, pero, al mismo tiempo, tenemos dos tipos: La *ocularización interna primaria* sugiere que lo que vemos es la mirada del personaje, pero no nos muestra de dónde proviene. Como espectadores reconocemos que lo que vemos es lo que un personaje ve a través de utilería o efectos ópticos: vemos a través de un mechón de cabello, de una máscara, de unos lentes, de una cámara o unos binoculares. La *ocularización interna secundaria* funciona mediante el montaje como el conocido *POV shot*. En donde vemos a la persona que ‘oculariza’ y en seguida vemos el objeto que se mira (Gaudreault y Jost, 1995: 141-142).

Para estar en armonía con la tipología de la ocularización, el sonido es tratado del mismo modo. Hablamos de *auricularización interna primaria* cuando el sonido nos sugiere que lo que nosotros escuchamos, es exactamente lo que escucha el personaje, pero de un ‘modo único’. Es decir, solamente lo que escucha este personaje y cómo lo escucha: con un problema auditivo, un zumbido, cómo escucharía algo debajo del agua, etc. Durante la *auricularización interna secundaria* usualmente conocemos de dónde proviene la fuente sonora, esto podría ser algo que también puede escuchar otro personaje. Finalmente, la *auricularización cero* (a partir de ahora la

llamaré externa) remite a una instancia extradiegética que es capaz de manipular el sonido para subrayar un sonido en específico o provocar una impresión (Gaudreault y Jost, 1995: 146-147).

Además de desarrollar la ocularización y la auricularización, y cómo hemos dicho que las ve por separado, Jost (1995: 148-153) explica la focalización cinematográfica. En una *focalización interna*, el relato está restringido a lo que pueda saber el personaje, claro que con una que otra paralepsis incluida. La focalización externa, que no es la misma que en relato literario en donde el narrador provee información que no penetra en los personajes, funciona mediante la restricción información que se otorga al espectador, es decir, un personaje (y el meganarrador) sabe algo que nosotros no. Con este recurso se construye lo que Hitchcock llamó *sorpresa*. La tercera es la *focalización espectral*, en donde el meganarrador decide darnos más información que la que un personaje conoce, esto crea lo que Hitchcock denomina *suspense*.

En el caso específico de la narración delegada, en la que un narrador verbal (en voz en *off*) inicia una narración secundaria que más tarde es representada por el medio audiovisual, Gaudreault propone que, incluso cuando el meganarrador elige imitar la actitud narrativa de este narrador delegado y cuando la focalización u ocularización del relato visualizado parece haber sido moldeada a partir del punto de vista del narrador delegado, este sigue siendo una ilusión (Gaudreault, 2011: 223-224).

En este trabajo ocuparé las nociones de ocularización y auricularización teniendo en cuenta que su valor cognitivo puede o no coincidir con su focalizador correspondiente. Un juego de interacción importante, entre lo que se ve y lo que se sabe, que me gustaría mencionar es el presentado por Jahn (2021: 12-13), en donde nos muestra un fotograma de *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock (Figuras 2 y 3). Aquí Jahn señala que este es un *POV shot*, pero la cuestión es: ¿nosotros, como espectadores, realmente vemos lo que el personaje, Jeff, ve? o puede ser que, incluso cuando el dispositivo de composición filmica (yo uso aquí meganarrador) nos deja ver lo que el personaje ve, lo que nosotros vemos y lo que el dispositivo ve, incluso usando los ojos del personaje, no es lo mismo lo mismo que lo que el personaje ve. Para poder ver lo que el personaje ve, tenemos que usar, no solo sus ojos, si no su estado mental. En la película sabemos que Jeff tiene fuertes objeciones por Lisa y su elegante estilo de vestir.



**Figuras 2 y 3.** Conversación entre Jeff y Lisa.

Y esto está relacionado con la noción de la *mirada*, que ha adquirido ramificaciones ideológicas y psicológicas en los estudios filmicos (Jahn, 2021: 13). En las Figuras 4 y 5, tenemos otro *POV shot* que nos muestra a uno de nuestros personajes, Jaibo, quien busca a Pedro pero no lo encuentra. En cambio, Jaibo encuentra a la mamá de Pedro lavándose los pies.



**Figuras 4 y 5.** Jaibo llega a la casa de la mamá de Pedro

Podríamos decir que la ocularización nos pone en el plano lo que se presenta ante los ojos del personaje, pero la focalización está moldeada por todo el aspecto cognitivo y emocional de Jaibo. Este ejemplo se introduce dentro de la perspectiva que habla de *la mirada masculina*, que habla del aspecto voyerista que incluye miradas eróticas en donde, si la mayoría de las cineastas son hombres, la acción se mira a través de los ojos masculinos (Gianneti, 1993:403, citado en Jahn, 2021: 13).

De este modo, la teoría de la focalización nos ayudará en este análisis, no solo para explorar la forma en que el punto de vista se construye audiovisualmente en nuestras películas, sino también para reflexionar sobre los estados mentales y emocionales que se manejan en los personajes a través de sus personalidades y vivencias en su mundo ficcional, representación de nuestro propio mundo sociocultural.

Desde el punto de vista de la narratología, estas estrategias en el cine son presentados al espectador por el meganarrador, el cual selecciona cada elemento para que el espectador le atribuya un significado. Este es un proceso doble: el espectador da significado a los elementos que le llaman la atención, y al mismo tiempo es guiado por el meganarrador quien, además de construir el relato, selecciona qué elementos se van a focalizar. Estos elementos serán signos que el espectador procesará al decodificar el filme. Los elementos narrativos serán signos que tendrán sentido en relación con otros signos en el mundo real. De este modo se hace la conexión con el apartado del diagrama que denominé como plano sociocultural. Finalmente, como mencioné en el primer apartado del capítulo anterior, los textos artísticos toman signos que están en diálogo con otros textos y, directamente, en una memoria cultural. Este modelo permite esclarecer la relación dialógica y la narración audiovisual de los filmes, poniendo como ejemplo los antes mencionados: *Los Olvidados* (1950), de Luis Buñuel, y *Cadena Perpetua* (1978), de Arturo Ripstein.

Dicho lo anterior, considero que la puesta en escena, la cinematografía y el montaje componen en el cine las herramientas de los estudios del relato: uso del tiempo, el espacio y la focalización. Por ejemplo, unir mediante el montaje distintos planos en diferencia temporal permite configurar distintos usos del tiempo en el relato. A continuación definiré los aspectos técnicos en la parte inferior del esquema.

### 2.3.3. Aspectos técnicos: puesta en escena, cinematografía, montaje

En este apartado examino los factores inscritos en la puesta en escena, la cinematografía y el montaje. Hay que tener en cuenta que estos tres procesos dependen mucho el uno del otro y, en ocasiones, es difícil separarlos. Cada factor está pensado, además, para apoyar la narración. La puesta en escena surgió en el teatro y se refiere a la forma en la que los componentes visuales se disponían sobre la escena, se nombró originalmente con el término *mise-en-scène*. En el contexto

cinematográfico se refiere a la composición del encuadre individual; la interacción de luz y oscuridad; la posición y el ángulo de visión de la cámara, además de el movimiento dentro del encuadre (Konigsberg, 2004: 321-322).

De acuerdo con Verstraten (2009: 49-65), los elementos que se involucran en este proceso son a) el *casting* de actores, porque las características de los actores revelan información del personaje o perspectivas que se manejan en la película; b) los estilos de actuación, los cuales tendrán importancia en la construcción de los personajes y cómo los acontecimientos los afectan, además de que pueden revelar datos contextuales, pues los estilos de actuación han cambiado a lo largo del tiempo; c) el posicionamiento de los personajes en una escena muchas veces revela su posición y sus relaciones dentro de la historia; d) el vestuario es una forma de revelar información sobre el personaje y la posición en su recorrido narrativo; e) la utilería muchas veces ayuda a la historia a avanzar; f) la locación, su elección automáticamente tiene consecuencias en el curso de la historia, muchas veces introduce en la historia una visión artística; g) la escenografía, al igual que la locación desarrolla la narrativa junto con perspectivas tanto sociales como artísticas; finalmente, h) la luz y i) el color, ambos elementos son vitales narrativa y estéticamente en una cinta, sin embargo, estos elementos son los más difíciles de distinguir cuando se quieren ubicar en el proceso de puesta en escena o la cinematografía. Si el color es el resultado de la manipulación de la imagen, este cae en la categoría de la fotografía. Por un lado, se pueden seleccionar los colores de la escenografía como el color de las paredes y la utilería; pero este color dependerá mucho de las características del diseño de fotografía.

Por su parte, el término *cinematografía*, se aplica de dos formas. Primero, para todo proceso de producción de una película, que incluye la fotografía, el procesado, el positivado (en el caso de película de celuloide) y la proyección. Segundo, para la filmación de imágenes en movimiento en la realización de la película. Es este uso de la palabra el que nos importa ahora. De este modo, la cinematografía abarca el ámbito tecnológico de los instrumentos como la cámara, los objetivos, la película virgen y la iluminación, y el campo de las técnicas de filmación, como el ángulo de cámara, la distancia o el movimiento (Konigsberg, 2004: 111). Al igual que los elementos de la puesta en escena, las selecciones que componen la cinematografía tendrán un impacto narrativo y estético. Aquí encontramos elementos como a) el color, pues una consideración, por ejemplo, es si la película será a color o en blanco y negro, esta decisión determinará factores en la película; b) el encuadre se puede diferenciar de la posición de los

personajes porque se enfoca principalmente en qué tanto se muestra en un plano, de este modo, lo que se muestra en el plano es tan importante como lo que queda fuera, además de que los ángulos y la distancia del personaje son en gran parte determinantes de cómo la escena es percibida; c) el enfoque y la profundidad se determinan por los tipos de lentes, la elección de un lente angular, regular o un telefoto influye en la perspectiva, estos también determinan el nivel de enfoque, el cual puede llevar la atención hacia diferentes objetivos en la imagen; d) las operaciones de cámara son determinantes en la medida en que nos preguntemos qué causa los movimientos de cámara, los movimientos tienen una necesidad narrativa que muchas veces suele estar ligada a la perspectiva (Verstraten, 2009: 66-77).

Veremos aquí al montaje como la totalidad del proceso de unir la película hasta que la obra alcanza su forma definitiva. Esto incluye seleccionar y dar forma a los planos, disponer en un orden planos, escenas y secuencias, mezclar todas las bandas de sonido, integrar la banda de sonido definitiva con las imágenes. El montaje puede hacer avanzar una narración de forma continua y fluida. Condensa el espacio y el tiempo, subraya y aúna elementos dispares, y organiza el material de forma que emergen patrones de significado. El montaje también determina la forma en la que el público reacciona ante un hecho. Por ejemplo, una serie de cortes rápidos puede crear una sensación de emoción, anticipación o desconcierto, mientras que planos más largos pueden crear una sensación de retardo, subrayar el dramatismo de una escena y aumentar nuestra implicación con el personaje. La forma en la que la banda de sonido se integra con las imágenes también es relevante para el público: lo audible o inaudible que resulte el diálogo, la inserción de un pasaje musical en un momento determinado, el ruido súbito del entorno, etc.; todo esto, en yuxtaposición con una imagen determinada, contribuye a evocar y a subrayar un significado y a guiar nuestras emociones (Konigsberg, 2004: 327-329).

Como hemos visto, muchas cosas están en juego al momento de la interpretación de una película. En el apartado 2.1. comenzamos a ver que la estructura estilística de una obra viene, principalmente, de lo que el autor aprende de otras obras y en ellas se impregna un fuerte valor ideológico; de igual modo, un espectador entiende una obra en relación con las demás obras que ha visto, así es como se crea una comunicación dialógica. El pensamiento de Bajtín nos permite explicar cómo encontramos semejanzas en diferentes obras, y por qué nos remitimos a ellas incluso cuando estas obras están distantes en el tiempo.

Del apartado 2.2., es importante notar que, durante la recepción de un filme, este tiene sentido para nosotros tanto en lo más estructural, como los factores socioculturales desde los que el espectador se enfrenta a la películas. Incluso las formas logran volverse tan convencionales que es parte de nuestra formación cultural lograr entenderlas. Igualmente, muchas de las cosas que encontramos en un filme están ahí porque nosotros las depositamos en ese lugar. Si bien la forma narrativa de una película guía hacia a una interpretación, en realidad cada elemento significa algo para los espectadores, aunque esto implique romper con un espacio comunicativo con los autores de la obra, y saquemos de ella más interpretaciones de las que se esperaba motivar, es decir, un espectador puede atribuir significados que no estaban pensador por el autor o que este no tenía la intención de motivar. Estos dos apartados explican lo que en la Figura 1 llamo el plano sociocultural, pues nos enfocamos principalmente en ver a un interpretante inmerso en lo que Lotman llama un mecanismo sógnico para explicar lo que es la cultura, y con la cual este interpretante le dará sentido a ciertas imágenes en movimiento.

Finalmente, en 2.3. expliqué lo que en el diagrama de análisis llamé el plano del relato, en el cual encontramos las herramientas que nos permitirán analizar las estructuras narrativas de *Los olvidados* y *Cadena perpetua*. Nos ubicamos en el nivel textual, el cual que nos permitirá examinar la estructura de un relato, al igual que aquellos elementos que motivan distintas interpretaciones y permiten incluso salir del propio relato para remitirse a la realidad del espectador o interpretante o su conocimiento del mundo (como el manejo del tiempo y los espacios representados). Una vez definidas estas herramientas, procedo a presentar el análisis que con ellas se ha logrado, cabe señalar que, al explorar cada aspecto narrativo, se añadirán más herramientas que permitirán un análisis más profundo.

### **CAPÍTULO III. NARRACIÓN AUDIOVISUAL EN *LOS OLVIDADOS Y CADENA PERPETUA***

Si bien, para este análisis, uso herramientas de la narratología clásica, muchas de estas perspectivas aún siguen evolucionando, se han creado propuestas narratológicas conscientes del medio, pero también de la interpretación. Considero que estas propuestas abren el panorama y deberían cambiar la visión en cierto modo ‘cuadrada’ que se tiene de este campo, principalmente de la narratología clásica. Por mencionar algunos ejemplos, encontramos el análisis de los efectos epistemológicos de la información ausente en un relato a cargo de Emma Kafalenos (1999), al hablar de efectos epistemológicos, se refiere al proceso de interpretación. Otro ejemplo es la propuesta constructivista de la focalización de Manfred Jahn (2020), y que utiliza también en el cine. Así, este análisis concierne tanto a cuestiones formales en el relato fílmico, como también de interpretación, la cual está cargada de procesos culturales y cognitivos.

Bal (1985: 59) apunta que el objetivo del análisis del relato no es la explicación del proceso de creación, sino de las condiciones del proceso de percepción. "¿Cómo se explica que un texto narrativo le llegue al lector de cierta forma?", se pregunta Bal, "el efecto dependerá al menos en igual grado de la forma en que se haya manejado el material, la *fabula*". Si bien, más tarde Kafalenos (1999) no mirará a la *fabula* como la ‘materia prima’ de la creación<sup>24</sup>, sino como una construcción mental, resultado de la interpretación del *syuzhet*, ambas visiones coinciden en ocuparse de cómo un lector interpreta un relato a partir del tratamiento de sus elementos. Y si ambas autoras se ocupan del relato escrito, aquí exploro cómo estas características funcionan en el relato cinematográfico.

Antes de proceder al análisis de rasgos individuales como las apariencias, la personalidad, las cualidades psicológicas y el pasado de los personajes, Bal (1985: 60) recomienda un análisis inicial de las relaciones entre los diversos actores en forma de unidades abstractas. Una vez aclaradas estas relaciones, es más sencillo distinguirlas de las existentes entre el lector y los personajes, los flujos de comprensión y desagrado entre los personajes y lector. Por lo anterior, en el primer apartado me ocuparé de rasgos como la relación de los personajes principales con

---

<sup>24</sup> Originalmente, para el formalismo ruso, la *fabula* es el grupo de situaciones narrativas y eventos en su secuencia narrativa; el material fundamental para la historia, mientras que el *syuzhet* es el grupo de situaciones y eventos narrados en el orden en que se presentan a un narratario (Prince, 1987:29-30, 89).

otros personajes, con su entorno, consigo mismo. Para lograr esto, seguiré el modelo propuesto por Bal (1985).

Para lograr el análisis de las unidades abstractas, Bal (1985: 34-45) recurre al modelo actancial de Greimas, en donde se ocupa del nivel inmanente de la significación y el actante es un rol fundamental en el nivel de la estructura profunda. Cuando este se concretiza en el nivel de la estructura superficial, el actante se convierte en actor (Prince, 1987: 1-3). El procedimiento de Bal no sigue necesariamente el mismo sentido. Primero propone el uso del término *actor* como la entidad que sufre un acontecimiento que incluye cambios, elecciones y confrontaciones; el *actante* será entonces el actor que ha tomado un rol actancial de acuerdo con la estructura del relato; finalmente, al haberle asignado características humanas distintivas, hablaremos de *personaje*. El actor es una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa (Bal, 1985).

Al poner estos rasgos de relieve, estas categorías no son siempre discretas, pues al explicar un rol actancial, se involucrarán características de sí mismo como personaje. Propongo además ‘revestir’ el nivel del actor en su relación con las secuencias de acontecimientos que causan o sufren a lo largo de su recorrido narrativo, el cual será ilustrado con el análisis de funciones que propone Kafalenos (1999). De esta manera, ordeno los acontecimientos como se nos presentan en la cinta, al mismo tiempo que se descubre la constitución del personaje. Y este será el contenido del primer apartado de este capítulo.

¿Cómo se revela el contenido de los personajes? Los factores principales para definir a un personaje son la *determinación*, que se da a partir de lo que sabemos de antemano dependiendo si es un personaje histórico, al saber su profesión, sexo, etc. Así, se puede determinar a un personaje de acuerdo con la *repetición*, que logra mostrarnos tendencias de los personajes; las *relaciones*, tanto con otros como consigo mismos; la *acumulación* de características dentro de ese todo que es el personaje y, finalmente, su *transformación* a lo largo de la historia (Bal, 1985: 94-99).

En el segundo apartado analizaré la configuración del tiempo en ambos relatos de acuerdo con la tipología mencionada en 2.3.2. Del mismo modo, incluiré la propuesta de Kafalenos (1999) completa, la cual aborda cómo las interpretaciones se configuran a partir de la presentación de acontecimientos y los espacios ausentes entre los mismos. Finalmente, en el tercer apartado hablaré de las focalizaciones imbricadas en ambas películas.

### 3.1. Personajes y funciones

Antes de entrar de lleno al análisis de personajes y funciones, considero prudente incluir resúmenes de las cintas para refrescar la memoria.

A manera de preludeo, *Los olvidados* comienza con la voz en *off* de un narrador que explica la problemática en las grandes ciudades modernas de niños sin hogar, próximos a convertirse en delincuentes, mientras escuchamos este discurso, vemos imágenes de Nueva York, París y Londres. Vemos después un grupo de niños que juega en un terreno baldío, antes de recibir la noticia de que uno de sus compañeros se escapó de la correccional: este compañero es Jaibo, quien, al llegar, busca convertirse en líder del grupo y vengarse de Julián, supuesto responsable de su encierro. Jaibo pide a Pedro llevarlo ante Julián y, frente a él, lo golpea hasta dejarlo inconsciente. Más tarde, mientras ejecutan un robo en el mercado, vemos a Ojitos, un niño abandonado por su padre, y quien posteriormente trabajará con don Carmelo, un ciego que se gana la vida tocando la guitarra en la plaza. Conocemos además a otros personajes como Cacarizo y su hermana Meche, cuya familia se dedica a la ganadería. Sin que sus abuelo lo sepa, Cacarizo deja pasar la noche a sus amigos en el corral.

Al día siguiente, los niños se enteran de que Julián murió. Pedro y Jaibo hacen un pacto de silencio; sin embargo, el primero se ve afectado por la culpa, decide ser mejor persona y trabajar para ayudar a su mamá. Este joven consigue empleo en una afiladuría, pero su plan se interrumpe cuando Jaibo roba un cuchillo del negocio. Pedro es culpado por el robo. El joven intenta escapar de su castigo, pasa unos días en la calle, pero finalmente decide regresar. Como castigo, su mamá lo lleva al Tribunal de Menores y el niño, debido a que no se ha podido demostrar su culpabilidad del robo, es enviado a una escuela granja. Debido a la actitud problemática que presenta, el director busca ganar su confianza al mandarlo por un encargo, desafortunadamente, se encontrará con Jaibo, quien le quita el dinero y escapa. Pedro decide finalmente enfrentarlo y ambos se ven inmiscuidos en una pelea en la que Pedro pierde la vida.

Por su parte, *Cadena perpetua* comienza con la escena de un robo fallido. Más tarde sabemos que el robo fue planeado por el Gallito, un jefe criminal, y Javier Lira, un cobrador de banco y nuestro personaje principal. Javier Lira decide no participar más con el Gallito, pues se ha

“rehabilitado”. Una tarde, mientras trabaja, un salto al pasado nos muestra que Javier, conocido entonces como *Tarzán*, se dedicaba a robar y al proxenetismo. De vuelta al presente, mientras continúa con su labor, vemos a un hombre en un coche que grita “¡Ese Tarzán Lira!”. Otro flashback nos muestra a Tarzán siendo detenido por el comandante Prieto, a quien le reportaron el robo de unos abrigos de piel. Tras un tedioso interrogatorio y métodos de tortura, Tarzán se declara culpable. De vuelta al presente, Prieto, junto a su compañero, le roba al ex delincuente el dinero del banco, lo extorsiona con darle 600 pesos diarios, de lo contrario o meterá en problemas, y lo golpea. Tarzán toma un camión de regreso.

En el camino, Javier Lira recuerda su estancia en la prisión de las Islas Marías. Ahí crea amistad con el cabo Pantoja, quien se encontraba a cargo del penal. No obstante, Tarzán se mete con la mujer de Pantoja mientras este se encontraba fuera. Pantoja, al enterarse, apuñala a Tarzán, quien, más tarde en el hospital del penal, es dado por muerto.

Sin saber cómo logró sobrevivir, vemos a Javier Lira en el presente. Decide pedir ayuda a su jefe, el señor Romero, para enfrentar a Prieto. Tras no encontrarlo, acude al Gallito, quien le hace saber que así son las cosas, y que agradeciera que Prieto no lo buscó desde que regresó de las Islas Marías. Finalmente Gallito decide apoyarlo al incluirlo en sus negocios. Tarzán se niega pero, en la escena final, nos muestra sus habilidades al robar una cartera entre un tumulto de gente.

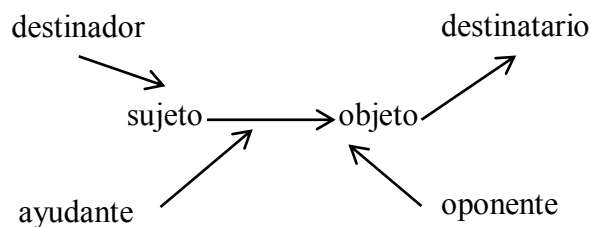
### 3.1.1. Modelo actancial de *Los olvidados*

Para explorar las relaciones entre los actores, es necesario concretizarlos al analizar sus roles actanciales y temáticos para vislumbrar mejor su recorrido narrativo. Comenzaremos por *Los olvidados*.

La primera y más importante relación ocurre entre el actor/sujeto que persigue un objeto y el objeto perseguido mismo (Bal, 1985: 36). En una historia como *Los olvidados*, sucede que encontramos distintos sujetos en oposición, esto es, distintos sujetos persiguen sus respectivos objetos. Al intentar dilucidar las distintas relaciones sujeto/objeto, ya nos damos cuenta de la complejidad de este relato. Cada personaje con un objeto de deseo se enfrenta con ciertas problemáticas, pues la intención del sujeto en sí misma es insuficiente para alcanzar el objeto. Esto sucede porque siempre hay poderes que permiten o imposibilitan alcanzar la meta.

Normalmente el proceso no es tan sencillo y el objetivo es difícil de conseguir (Bal, 1985: 37-39). Estas problemáticas, además de complejizarse con la presencia del resto de los actores (dador, receptor, ayudante y oponente), son parte del entorno de los personajes.

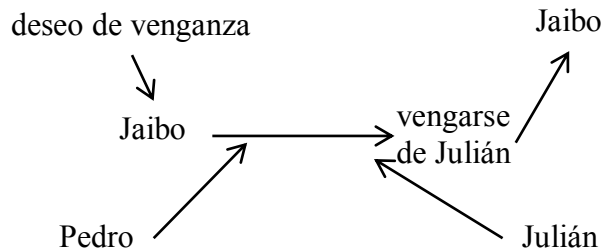
Para seguir con el análisis actancial, propongo detenernos en las dos figuras principales de *Los olvidados*: Jaibo y Pedro. En el modelo original, presentado en la Figura 6, Greimas incluye 6 actantes:



**Figura 6.** Modelo actancial de Greimas (Prince, 2003: 2)

Ya conocemos los roles de sujeto y objeto. El destinador es el rol que envía al sujeto en su búsqueda con el propósito de ser recibido por un destinatario. A esta estructura se le añaden el ayudante y el oponente de esa búsqueda. Un actante puede ocupar cierto número de posiciones o roles actanciales dentro del recorrido narrativo (Prince, 1987: 1-2).

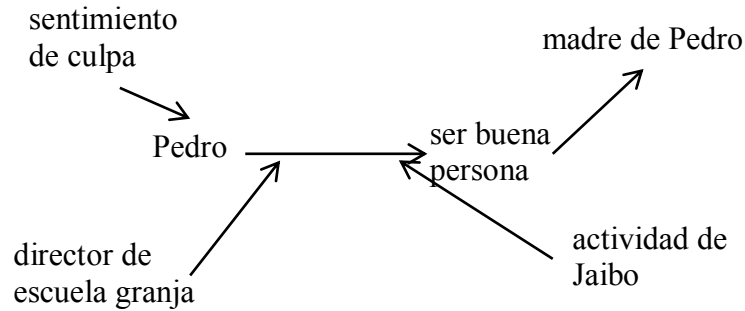
De este modo, Jaibo (sujeto), al llegar al barrio, desea vengarse de Julián (objeto), pues se dice que fue él quien lo culpó para que lo mandaran a la correccional. De aquí se desprende su deseo de venganza (destinador), la cual le dará satisfacción a sí mismo (destinatario). Otro objetivo claro en Jaibo, que acompaña la venganza, es convertirse en líder del grupo. Este objetivo podría ser externo, pues involucra a todo el grupo, mientras que la venganza es algo que se guarda para sí, y en la cual involucra a nuestro otro sujeto. Pedro puede cumplir el rol de ayudante, pues él lo lleva ante Julián. En esta búsqueda, el oponente es el mismo Julián, aunque este no complique realmente la búsqueda; Jaibo lo resuelve fácilmente al fingir tener un brazo roto, pues Julián no se atreve a hacerle algo. Cuando el presunto soplón se descuida, Jaibo lo ataca. De este modo, el modelo actancial de Jaibo quedaría del siguiente modo:



**Figura 7.** Modelo actancial de Jaibo

Este objetivo se cumple en seguida, pero este mismo objetivo desencadena una serie de peripecias para Pedro (sujeto), quien, a partir del sentimiento de culpa (destinador), busca ser una buena persona (objeto). El destinatario resulta un poco ambiguo pues su sentimiento de culpa nace tanto de la muerte de Julián, como del desprecio de su madre. El objetivo es ser una buena persona para que su madre lo aprecie. Así, ubicaremos a la mamá de Pedro como el destinatario. El rol del ayudante varía para Pedro, ya que hay varios personajes con ese rol, desde el dueño de la herrería que decide darle trabajo; Ojitos, quien en ciertos momentos le revela información; y el director de la escuela-granja, quien está convencido de que Pedro puede ser bueno. En este caso y por la ayuda que Pedro podría haber recibido de él, el director será el principal ayudante.

Bal (1985: 36-43) explica que una fábula puede tener distintos sujetos en oposición; otro sujeto no será oponente del sujeto principal, sino que será un antisujeto. De este modo, en la fábula de Pulgarcito, Bal no consideraría al gigante como un oponente, pues clasificar de este modo a un personaje tan importante sería insuficiente. Se opta entonces en ubicar ‘los poderes olfativos del gigante’ en el rol del oponente. Con esta lógica, Jaibo no sería el oponente de Pedro, sino las acciones que Jaibo hace y que perjudican a Pedro, pues, al robar el cuchillo de la afiladuría, el primer objetivo de Jaibo no es afectar a su compañero, pero sí busca beneficiarse a sí mismo. Ubicaremos, entonces, la actividad de Jaibo en el rol de oponente. Este modelo se ilustra en la Figura 8.



**Figura 8.** Modelo actancial de Pedro

Con estos modelos hemos trazado un poco el recorrido de los actores principales como actantes. Pero falta ahondar en lo que crea el efecto de los personajes. Es decir, proveer a los actores de rasgos distintivos de cada uno. Hay dos modos en que podemos obtener información un personaje: el propio personaje puede mencionar explícitamente sus características, o presentarlas por medio de sus acciones para que el espectador pueda deducirlas. Esta última la llamamos *calificación por función*. Podemos preguntarnos qué clase de acciones ejecuta un personaje y qué papel desempeña en la fábula (Bal, 1985: 101-103). Si bien un personaje puede hablar de sí mismo, el relato cinematográfico es inmanentemente mostrativo. El personaje en el cine se define principalmente por lo que hace, incluyendo su diálogo como un tipo de acción que connota otros significados. También es importante tener en mente que un acontecimiento puede alterar la construcción de un personaje y viceversa, las alteraciones en la estructura de un personaje pueden tener influencia en los acontecimientos. Con esta perspectiva, profundizaré más en los personajes a través de sus acciones en diferentes puntos del relato, por lo que retomaré el análisis de funciones propuesto por Kafalenos (1999). En seguida haremos lo propio —análisis de personajes y funciones— con el caso de *Cadena perpetua*, donde comenzará a surgir la comparación de ambos discursos.

### 3.1.2. Análisis de funciones y desarrollo de personajes en *Los olvidados*

La perspectiva del análisis de funciones está anclada directamente al tiempo e interpretación de eventos. Lo usaré a continuación, primero para trazar el recorrido narrativo y explorar más a fondo a los personajes, para más tarde, en el apartado 3.2., ahondar en la interpretación de los eventos en el tiempo del relato.

Una función, de acuerdo con Propp, es “el acto de un personaje, definido desde el punto de vista de su importancia en el curso de la acción” (1968: 21, citado en Kafalenos, 1999: 40) o definido de acuerdo con sus consecuencias. De las 31 funciones clásicas, se seleccionan aquí once de ellas que son recurrentes en relatos de diversos periodos y géneros. En el análisis de funciones se adopta también la idea de Todorov (1968:96, citado en Kafalenos, 1999:40) de que, a gran escala, el relato es un movimiento que va desde el equilibrio, pasa por un momento de inestabilidad y termina en un equilibrio que es similar pero nunca idéntico al primero.

Kafalenos (1999: 41) presenta el siguiente modelo:

- Equilibrio inicial [no es una función]
- A (o a) evento disruptivo (o reevaluación de una situación)
- B Petición para que alguien calme A
- C decisión del C-actante para tratar de calmar A
- C’ Acto inicial de C-actante para aliviar A
- D El C-actante es puesto a prueba
- E El C-actante responde a la prueba
- F El C-actante adquiere algún poder
- G El C-actante llega al lugar, o tiempo, para H
- H Acción principal del C-actante para aliviar A (o a)
- I (o Ineg) Éxito (o fracaso) de H
- K Equilibrio

Las seis funciones al margen izquierdo trazan, en un ciclo completo, el movimiento de un de un equilibrio inicial a una disrupción motivadora (A o a), y después, a través de las cuatro funciones primarias del C-actante (C, C’, H, I), finalmente, hay un nuevo equilibrio (función K). Las funciones entre ellas están incluidas en unos relatos pero no en otros. Pueden ser omitidas sin fragmentar el ciclo (Kafalenos, 1999: 41). En ocasiones también puede que un acontecimiento represente dos funciones.

Presento en la siguiente tabla el desglose del recorrido de Jaibo y Pedro en funciones:

<b>Recorrido de Jaibo</b>	<b>Recorrido de Pedro</b>
<i>Equilibrio inicial:</i> la pandilla vive en un barrio de la Ciudad de México. <b>A:</b> Jaibo llega al barrio. No tiene dinero. Quiere vengarse de Julián.	<i>Equilibrio inicial:</i> Pedro vive en un barrio de la Ciudad de México con su mamá y hermanos. <b>a:</b> Pedro se une a Jaibo

<p><b>C:</b> Jaibo quiere convertirse en líder del grupo, cometer robos y arreglar cuentas con Julián.</p> <p><b>C':</b> Jaibo lidera robos junto con su pandilla y le pide a Pedro que lo lleve con Julián.</p> <p><b>I<sub>(neg)</sub> = A:</b> Jaibo se entera de que Julián murió, con esto falla en ser líder porque ahora debe ocultar su asesinato, pero tiene éxito en su objetivo. Por esto el negativo está entre paréntesis.</p> <p><b>C, C':</b> Jaibo le propone a Pedro un pacto de silencio y Jaibo se oculta.</p> <p><b>D:</b> Jaibo es acusado por Pedro, quien decide enfrentarlo.</p> <p><b>E:</b> Jaibo mata a Pedro.</p> <p><b>G:</b> Jaibo llega al terreno a ocultarse.</p> <p><b>H:</b> Jaibo se oculta.</p> <p><b>I<sub>neg</sub>:</b> Jaibo muere a manos de la policía</p> <p><b>K:</b> La vida de los demás personajes sin Jaibo.</p>	<p><b>A:</b> Pedro se entera de que Julián murió y se siente culpable.</p> <p><b>B:</b> Pedro tiene una pesadilla sobre él, su mamá y Julián.</p> <p><b>C:</b> Pedro decide buscar trabajo y ayudar a su mamá.</p> <p><b>C', H:</b> Pedro trabaja en una herrería.</p> <p><b>I<sub>neg</sub>=A:</b> Pedro es culpado porque Jaibo robó un cuchillo.</p> <p><b>C, C'<sub>(neg)</sub>:</b> Pedro se escapa, pero finalmente se rinde de ocultarse y decide regresar a la casa de su mamá para ser castigado.</p> <p><b>G:</b> Pedro llega a casa de su mamá.</p> <p><b>H:</b> Pedro acepta recibir su castigo.</p> <p><b>I=a:</b> Pedro es enviado a la Escuela-granja, pero no se logra adaptar.</p> <p><b>D:</b> Pedro es enviado por unos cigarros</p> <p><b>E<sub>neg</sub>:</b> Pedro acepta cumplir con el encargo pero es interceptado por Jaibo.</p> <p><b>F:</b> Pedro tiene una pelea con Jaibo y consigue el cuchillo robado.</p> <p><b>G:</b> Pedro llega al corral en donde está Jaibo.</p> <p><b>H:</b> Pedro enfrenta a Jaibo.</p> <p><b>I<sub>neg</sub>:</b> Pedro muere en la pelea.</p> <p><b>K:</b> La vida de los demás personajes sin Pedro.</p>
---	---

**Tabla 1.** Funciones en *Los olvidados*.

En la columna izquierda vemos el recorrido de Jaibo, mientras que en la derecha, el de Pedro. Los acontecimientos en ambos recorridos se afectan entre sí. Además de que el recorrido de ambos es bastante complejo, atraviesan una serie de peripecias que termina de la peor manera.

A continuación explicaré a detalle estas funciones junto con la información que, a través de los acontecimientos, se nos revela sobre los personajes. Por lo tanto, cada fragmento que mostremos de la película puede o no abarcar una función completa. Es decir, una función puede ser el conjunto de diferentes momentos. Como ejemplo, pensemos en la función (A) del recorrido de Jaibo: *Jaibo llega al barrio. No tiene dinero. Quiere vengarse de Julián*. Conocemos esta función no en una sola escena, sino en diferentes escenas que presentaré por separado, deteniéndome en la construcción del personaje al actuar en estos eventos.

Hay datos sobre los personajes que se pueden extraer a partir de lo predecible, información que concierne a la situación no textual. Creamos un marco de referencia, información que puede llamarse común, con algún grado de certidumbre. Esta predecibilidad va más o menos en ascenso desde la primera vez que se nos presenta el personaje hasta el final del recorrido. Toda mención de la identidad contiene información que limita otras posibilidades. Estas limitaciones se relacionan también con la posición actancial que mantiene el personaje (Bal, 1985: 94-97).

Antes de explorar la construcción de nuestros personajes principales —también así lo hace la película—, miraremos un poco de su entorno. Esto nos dará una idea, a partir de lo predecible, sobre quiénes serán nuestros protagonistas.

01







Esta es la primera imagen de los niños, quienes juegan a las corridas de toros.

02



El más grande, Cacarizo, bebe algo de un vaso, no sabemos qué es, pero se tambalea al caminar.

03		Enseguida saca un paquete de cigarros. “¡A echar el buen humo!”, invita a sus amigos. Todos se acercan.
04		Cacarizo le ofrece un cigarro a Tejocote, quien lo rechaza porque le da tos.
05		Le ofrece después un cigarro a otro jóven, quien lo rechaza porque no le gusta. “Tan grandote y tan gacho, mariquita”, le responde Cacarizo. El jóven da otra explicación: debe ir a trabajar.
06		Pedro le responde a este jóven, este es su primer diálogo en la cinta: “El trabajo es pa’ los burros”.

**Tabla 2.** *Los olvidados*, 1950, 02:27-03:20

Aquí conocemos a Pedro como parte del grupo de niños que juega en la plaza; sin embargo, no cobra gran importancia hasta que Jaibo lo involucra en su plan. Sus breve intervención revela un poco sobre su estado de equilibrio inicial, y aún más, las perspectivas y actitudes de los niños del grupo. Los miembros de este círculo aprecian a aquel que ‘no se raja’, quien no dice ‘no’. Aunque esto les genere problemas. Rechazan además el trabajo.

La primera disrupción (función A), para ambos recorridos comienza con la llegada de Jaibo. Su presentación es un tanto diferente, pues obtenemos información sobre él sin apenas haberlo visto:

01



Cuando el joven debe irse a trabajar. Cacarizo lo detiene. Le hace saber que Jaibo se escapó de la escuela correccional.

02



“¿Quién es el Jaibo?”, pregunta uno de los niños.

03



Vemos enseguida a Jaibo caminando, erecto y con una ligera sonrisa que bien podría ser de orgullo. Su vestimenta contrasta con la de los demás peatones, quienes visten formalmente.

04



Le da una calada a su bacha de cigarro, la cual sostiene, no como un niño, sino como alguien que lleva tiempo haciéndolo. Sabe cómo evitar quemarse los dedos.

05



Un señor vende tortas en la calle. Jaibo pide una y, mientras el señor prepara la torta, mete su mano en la bolsa vacía, sugiriendo que no tenía la intención de pagarla.

06



Jaibo se sorprende por una patrulla que se estaciona cerca y nos confirma su calidad de profugo al salir corriendo.

**Tabla 3.** *Los olvidados*, 1950, 03:20-04:19

Con esta primera escena comenzamos a desenmarañar rasgos de la personalidad de Jaibo, y que más tarde nos serán confirmadas. Jaibo se nos presenta, primero en nombre, como aquel que se escapó de la correccional. Después, nos hace saber que tiene en mente varias jugarretas para aprovecharse de los demás, y conocemos además su principal temor: la policía.

01



Jaibo finalmente se reúne con el grupo.

02



Durante esta reunión seguimos recibiendo información sobre cómo ‘se debe ser’ para pertenecer al grupo, a través de la historia de lo que Jaibo tuvo que hacer en la correccional: demostrar ser macho, no dejarse de otros, pelear, y no tener miedo.

03



Aquí se nos aclaran los objetivos de Jaibo. Uno de los niños pregunta si es verdad que lo encerraron por culpa de Julián. “Sí. Rajón maldito”, responde Jaibo antes de pedir un cigarro. Debido a que nadie tiene, Jaibo les promete que, al seguirlo, no les faltará nada.

04



El grupo se va caminando detrás de Jaibo como una especie de caravana, convencidos de sus promesas, cual político.

**Tabla 4.** *Los olvidados*, 1950: 04:19-05:31

La decisión del C-actante (función C) en el recorrido de Jaibo se revela. Como mencionamos en la Tabla 4, Jaibo quiere convertirse en líder de la pandilla, cometer robos y arreglar cuentas con

Julián. La función C' se comienza a desarrollar con el robo fallido al ciego, de quien se logran vengar más tarde por haberle pegado a Pelón. Pedro, Pelón y Jaibo lo encuentran en un baldío y lo golpean cruelmente.

En cuanto a Pedro, personaje hasta ahora más discreto comparado con Jaibo, la película nos muestra diferentes interacciones con otros personajes que nos revelan rasgos de su personalidad.

01



Después de la venganza contra el ciego, vemos a Pedro acariciando una gallina, de la que toma dos huevos. Escucha que su madre llega.

02



Pedro se acerca a su madre, quien acaba de llegar de trabajar y le da comida a sus hijos. Al no recibir nada de su madre, le ruega por comida. Su madre lo rechaza diciéndole que le pida comida a sus “amigos”. El joven no puede hacer más que robarle la comida a su madre.

03



Afuera se encuentra con Ojitos, a quien ya había conocido antes. Ahora tiene un mejor acercamiento con él y comparten información sobre sus vidas.

04



Pedro sigue hambriento y Ojitos tiene unas monedas. Pedro las toma y corre. Ojitos lo mira de lejos, quizá él no lo piensa así, pero un espectador podría pensar que Pedro no volverá. Esto por la personalidad que hasta ahora hemos visto en los niños.

05



Aquí nos demuestra que es diferente, en una posición en la que Jaibo se aprovecharía, Pedro regresa con pan. Le da dos piezas a Ojitos y se queda con dos.

06



Los dos chicos se encuentran con Julián, quien busca a su padre alcohólico. Cuando lo encuentra y lo lleva a casa, Pedro se burla de ellos.

Finalmente, Pedro decide irse y deja a Ojitos, quien lo alcanza. No logramos escucharlos, pero se intuye que Ojitos le pide ir con él. Este probablemente sea momento un íntimo entre ambos niños que no involucra al espectador, pues vemos a ambos al fondo de la calle, no escuchamos sus voces y parecen dos sombras. Al llevarlo consigo se demuestra la complicidad que Pedro está construyendo con Ojitos.

07



**Tabla 5.** *Los olvidados*, 1950, 11:39-16:10

En la imagen 2, Pedro roba comida de su madre, pero lo compensa teniendo la oportunidad de robarle a Ojitos y no hacerlo. Más tarde se burla de la situación de Julián con su padre; sin embargo, decide llevar a Ojitos consigo. Pedro aún no tiene un camino fijado dentro del crimen. Vemos que tambalea en sus decisiones, hace mal, pero también es capaz de ayudar. En contraste con Jaibo, quien opta por correr a Ojitos del granero de la familia de Cacarizo. Pedro, en esta situación, lo defiende.

El fin del primer movimiento en el recorrido de Jaibo, y el inicio en el de Pedro, ocurre en seguida.

01



El grupo está junto en la calle y Jaibo anuncia que debe irse. Antes de partir le pide su mascada a uno de sus compañeros y se lleva a Pedro.

02



Ambos personajes se reúnen en un encuadre más cerrado, este es también un momento íntimo entre los dos personajes, sin embargo, esta vez somos cómplices. Jaibo le pide información sobre Julián y Pedro se ofrece a llevarlo.

03



Ya en el lugar (función G), mientras Pedro va por Julián, Jaibo se prepara poniéndose la mascada en el brazo, de modo que parezca que está lastimado, y esconde una piedra.

04



Jaibo le propone a Julián ir a otro lugar. Le recuerda el año que pasó en la correccional por su culpa. Julián se contiene en hacerle algo, pero le propone regresar cuando mejore. Después amenaza a Pedro con golpearlo si vuelve a traer más recados.

05



Cuando Julián se descuida, Jaibo, siempre con un truco bajo la manga, toma la piedra escondida en su mascada y se la lanza a Julián

06



En el suelo, Jaibo lo golpea con un palo hasta que Pedro lo detiene. Jaibo toma el dinero de la bolsa de Julián, le da una parte a Pedro, quien teme que Julián cobre venganza en el futuro. Jaibo lo tranquiliza haciéndole saber que “cuando se recupere, lo volará a dormir”.

**Tabla 6.** *Los olvidados*, 1950, 19:04-21:59

En este ciclo, Jaibo cumple su objetivo de venganza (función H); sin embargo, comienza la función que le dará un giro a la vida de Pedro, el acontecimiento que cambiará también la estructura de su personalidad.

A continuación hay dos escenas: Jaibo sigue como líder del grupo y reciben la noticia.

01



Un hombre sin piernas en un carrito de madera va por la calle. Jaibo se interpone para pedirle cigarros. El hombre no acepta.

02



Jaibo chifla y toda la pandilla sale de su escondite. Lo rodean.

03



Jaibo, cara a cara con el hombre inválido, le vuelve a pedir cigarros. El hombre lo rechaza una vez más.

04



En seguida los jóvenes levantan al inválido y Jaibo le quita la cartera.

05



El hombre queda tirado en la calle, intenta reponerse.

06



Jaibo toma su carrito y lo lanza cuesta abajo. Corre.

07



Cambiamos de escena, esta vez, cerca de una iglesia.

08



El grupo conversa y bebe refresco. Jaibo llega. Le entrega un peso a cada uno y asegura que puede ser aún mejor. “Nomás porque ando medio destanteado”, les dice, “pero nomás que agarre confianza otra vez, y entonces sí verán”.

09



Otro chico, el Pelón, los interrumpe.

10



Los chicos encaran la noticia: encontraron a Julián muerto.

11



Enseguida vemos las reacciones de Pedro y Jaibo. Escuchan atentamente, sin movimiento, hasta que la noticia les cae.

12



Discretamente, Jaibo y Pedro se mirán entre sí.

13



El grupo decide ir a ver qué pasa. Pedro y Jaibo se quedan detrás. Alguien del grupo les pregunta si no van a ir. “Vayan, que ahorita los alcanzamos”, dice Jaibo.

14



Los chicos se adelantan, pero uno de ellos, Cacarizo, se detiene un momento. Sabe que hay algo extraño.

15



“Lo mataste”, dice Pedro. “No era mi intención”, responde Jaibo, y le hace saber a Pedro que él también está involucrado, pues lo llevó con Julián y tomó parte del dinero de su cartera. El plan ahora es apartarse para que no los vean juntos. “Ahora estamos más unidos que nunca”, dice Jaibo mientras sostiene a Pedro del brazo.

16



Jaibo se va y Pedro se queda solo. Se sienta a pensar.

**Tabla 7.** *Los olvidados*, 1950, 25:19-28:25

Con el robo de 01 a 06, junto con el robo al ciego, vemos cómo procede Jaibo: robar a discapacitados, y no se conforma solo con robar, sino que hace algo para afectarlos aún más. En la imagen 08, aunque brevemente, vemos los frutos del liderazgo de Jaibo: los niños comparten tres refrescos y reciben dinero. Durante la escena todo parece ir bien hasta que Pelón les da la noticia de la muerte de Julián. Jaibo y Pedro toman la noticia de manera diferente. Jaibo sabe que ha hecho mal, pero lo que le preocupa no es lo que hizo, sino cómo ocultarlo. Le preocupa regresar al encierro, y con eso amenaza a Pedro al decirle que, por involucrarse, le darían al menos 5 años en la cárcel. Pedro no lo toma de la misma manera, acepta el pacto de Jaibo, pero, probablemente por la diferencia en experiencia, se ve mucho más afectado. Jaibo probablemente

fallará en mantenerse como líder, pues pronto se tendrá que esconder por esta disrupción que es la muerte de Julián (función A). Al mismo tiempo, sabemos su decisión y acción para aliviar esta nueva disrupción (funciones C y C'), hacer un pacto con Pedro para esconder el crimen. Este también es el elemento disruptor en el recorrido de Pedro (función A). A continuación se nos presenta lo que considero el llamado para aliviar A (función B) y también la decisión para aliviar A (función C).

01



Vemos el interior de la casa de la mamá de Pedro donde la familia duerme.

02



Pedro entra, se quita su suéter y se acuesta en su cama.

03



Después de un momento, Pedro se divide en dos, una parte de él sigue durmiendo y la otra parte se levanta.

04



La mamá de Pedro despierta y también se levanta.

05



Pedro intenta meterse debajo de la cama, en donde encuentra a Julián lleno de sangre, riendo.

06



La mamá de Pedro se levanta y le pregunta: “Oye, hijo, ¿qué haces?”. Con movimientos suaves se acerca y se sienta junto a él. Le dice que es bueno, “¿por qué hiciste eso?”, le pregunta.

07



Pedro responde que no fue él sino Jaibo. Le dice además que quiere estar con ella, pero ella no lo quiere.

08



La madre de Pedro le muestra sus manos mientras le comenta: “es que estoy tan cansada, mira cómo tengo las manos de tanto lavar”.

09







Pedro le promete portarse bien, buscar trabajo y, así, ella podrá descansar. La mamá asiente y lo acuesta. Regresa a su cama.

10



Pedro se incorpora de nuevo y le pregunta por qué no le dio carne la otra noche.

- 11  La madre entonces voltea con un trozo de carne y lo pone en sus manos.
- 12  Cuando Pedro tiene la carne, Jaibo aparece de debajo de la cama, se estira y se la arrebató.
- 13  La mamá le da la espalda y se aleja. Jaibo también desaparece.
- 14  Pedro finalmente despierta. Todos duermen.

**Tabla 8.** *Los olvidados*, 1950, 28:25-32:19

Este sueño refleja el impacto que la muerte de Julián ha tenido en Pedro. Pero aún más: nos deja ver que a Pedro le importa su madre. No es la madre, sino el mismo Pedro quien habla a través de ella. Él sabe —o es aquí cuando reflexiona— sobre el trabajo y el pesar con el que su madre carga. En este momento decide hacer algo al respecto. Tal vez no puede hacer nada sobre el asunto de Julián, pero puede ayudar a su madre. Necesita trabajar para que su mamá pueda, por fin, descansar. Pero todavía no está tranquilo, también necesita saber si su mamá le dará esta oportunidad, necesita saber si mamá lo quiere. Por esto le cuestiona el no haberle dado carne. La carne que probablemente logre conseguir, pero que también tiene riesgo de perder por culpa de

Jaibo. Como respuesta, Pedro, al día siguiente, va a una afiladuría en donde solicitan aprendiz y se acerca al dueño. Esta es la acción inicial para aliviar A (función C’).

Después vemos que Jaibo se oculta en el granero de la familia de Cacarizo.

01



Jaibo espera a que Meche se quede sola en el establo y busca acercarse, pero ella no se deja.

02



Entonces Jaibo le propone un regalo a cambio de un beso. Meche pregunta qué es y el joven le ofrece dos pesos.

03



“Nomás uno”, dice Meche. Pero Jaibo la abraza y comienza a tocarla.

04



Afuera, Ojitos tiene la intención de entrar a defenderla pero Cacarizo lo detiene. Cuando por fin salen del corral, Ojitos le lanza un tronco a Jaibo, quien se acerca a él y lo abofetea. Meche y Ojitos se van.

05



Jaibo los observa, con una sonrisa, mientras se van. Disfruta haber molestado a Meche. Posiblemente se siente orgulloso de ese encuentro.

06



Cacarizo habla con Jaibo. Sabe que él mató a Julián, pero también le promete que no lo va a delatar. Al contrario, le propone un escondite.

07



Cacarizo lleva a Jaibo a un terreno baldío con muros y un edificio en obra negra. Este escondite también es parte del acto inicial para aliviar A (función C') en el recorrido de Jaibo, que es ocultar la muerte de Julián, o mejor dicho, ocultarse de la policía.

08



En el terreno, Jaibo se encuentra con Ojitos, quien va a la casa de don Carmelo. Lo amenaza para que no diga que lo vio. Don Carmelo los escucha y lo cuestiona, Ojitos no quiere decir la verdad, pero termina cediendo.

**Tabla 9.** *Los olvidados*, 1950, 32:55-38:19

Para este punto tenemos bien claro cómo es Jaibo, cómo se relaciona con sus compañeros, cómo se aprovecha de los más débiles, o, en el caso de Julián, las jugadas que emplea. Pedro, como hemos dicho, trabaja ahora en una afiladuría como aprendiz, lo que sería acción principal para aliviar A (función H). Un día, mientras trabajaba, el patrón le encarga vigilar el negocio y sale. Cuando el patrón se va, Jaibo entra. El asunto de Julián se está saliendo de control, por esto, quiere estar seguro de que Pedro no lo va a delatar, puesto que, como era amigo de Julián, seguramente lo irán a buscar. Mientras conversan, Jaibo se guarda un cuchillo de la mesa. Pedro ve que su patrón está por llegar y corre a Jaibo. El patrón deja ir a Pedro y se acerca a la mesa, dándose cuenta de que el cuchillo no está.

Si bien Jaibo no era un Robin Hood que robaba a los ricos para darle a los pobres —pues le robaba especialmente a los desafortunados—, se empeñaba por ayudar a los suyos, o al menos en ganárselos para mantener una alianza de la que se beneficiaba. Pero ahora siente a la policía cerca y, cómo lo vimos en su primera aparición, Jaibo teme a la policía. El miedo podría ser lo

que lo orilló a robar el cuchillo y tener algo con qué defenderse, o tal vez no lo sea, de acuerdo con las actitudes que veremos de Jaibo, lo más probable es que lo haya hecho simplemente para recibir un beneficio.

Con el robo del chuchillo, la acción para aliviar A en el recorrido de Pedro resulta negativa (función  $I_{neg}$ ). Esta función es también el comienzo de la segunda interrupción de Pedro (función A). En la siguiente escena, Jaibo busca a Pedro en su casa.

01



En la afiladuría, Jaibo hizo saber a Pedro que lo iría a ver en la noche. Así, Jaibo llega y saluda a la mamá de Pedro.

02



Jaibo hace saber a la señora que se quedó de ver con su hijo, y pregunta si es molestia que lo espere. “Haga lo que quiera”, responde ella sin mirarlo.

03



Jaibo se sienta en la cama mientras la mamá se lava los pies. Durante un momento lo mira.

04



Jaibo comienza a hablar sobre lo afortunado que es Pedro por tener a su mamá, en cambio él no sabe ni su nombre. No tiene padre, ni madre. Mientras, los contactos visuales se hacen más frecuentes.

05



La mamá de Pedro muestra interés en la historia de Jaibo al preguntarle si recuerda a su mamá. Jaibo responde que no, y agrega además que, hace mucho, le daban unos “así como temblores muy fuertes”. Y en una de esas, vio la cara de una mujer

06



que la miraba muy bonito y con mucha pena. Jaibo suelta una risa tímida, no propia de él. Dice que piensa que esa mujer es su madre.

07



La mamá de Pedro pregunta cómo se acuerda. Jaibo se pone de pie y dice que nadie la ha vuelto a mirar del mismo modo.

08



Ella se aleja, pero Jaibo se vuelve a acercar. Sigue con un tono de voz amable. Ella pregunta cómo era esa mujer. “Chula de verdad. Parecía una virgen del altar”, responde Jaibo. Cuando la tensión entre ellos está en lo más alto. Los hijos interrumpen, un gendarme la busca.

09



Mientras su mamá sale a recibir al oficial, Pedro llega.

10



Desde lejos mira a su mamá con el oficial, quienes entran a su casa. Pedro se va corriendo y, en el camino, encuentra al padre de Julián, que quiere saber quién mató a su hijo. Pedro escapa.

Adentro, el oficial explica que busca a Pedro por el robo del cuchillo. Jaibo le ofrece un cigarro al oficial y escucha la plática.

11



La madre de Pedro, en contra de su hijo, explica que no sabe qué hacer con él, y que se alegraría de su castigo. Le pide al oficial que, cuando lo vea, se lo lleve y lo castigue “hasta que escarmiente”.

**Tabla 10.** *Los olvidados*, 1950, 43:42-47:18







Aquí se consolidan dos puntos: el primero, que ya veníamos confirmando, es que Jaibo se preocupa principalmente por él mismo. Pero esta vez, al visitar la casa de Pedro, logra acercarse a la mamá. Está consciente de su posición de niño de la calle, y también de la posición de ella. Una mujer solitaria (en cuanto a romance, pues tiene tres hijos que aún están con ella), a la que sabe cómo ganarse. Además es consciente del problema en el que ha metido a Pedro. Cuando se enteraron de que Julián había muerto, fue Jaibo quien le dijo a Pedro que estaban más cerca que nunca; sin embargo, lo traiciona a la primera oportunidad.

El segundo punto es el problema que significa la segunda interrupción en el recorrido de Pedro. El patrón de la herrería sospechaba del niño. Ahora sabemos que lo ha acusado, y Pedro sabe que la policía lo busca. La decisión (función C) de Pedro es escapar. Así que corre (función C') y pasa por una serie de peripecias, como ser acosado por un adulto, rechazado por unos vagabundos y termina trabajando en una feria. Un día, Pedro y Ojitos se encuentran, conversan sobre los otros chicos de la pandilla, en especial de Jaibo y, de lo que se ha dicho de Pedro. Pedro entonces decide regresar a casa. Debido a que la decisión final no coincide con la decisión inicial (de ocultarse de la policía), he marcado esta función como negativa (C'<sub>neg</sub>). Pedro está dispuesto a recibir su castigo.

01



Pedro llega a casa (función G), se quita la ropa sucia y se lava.

02		<p>Mientras Pedro se lava, su mamá llega. “¿Por donde has andado estos días”, le pregunta. “Por la calle, y trabajando en unos caballitos”, le dice Pedro emocionado, mostrando la poca inocencia que le queda. Ella le dice que se hubiera quedado</p>
03		<p>allá. Pedro admite que no le puede decir por qué se fue. “Pero no se quede así, mejor pégueme”, le dice.</p>
04		<p>El joven quiere portarse bien, “pero no sé cómo”, dice, agregando que todo es culpa de Jaibo. Con esto, ella le da una cachetada y lo tacha de malagradecido y ladrón.</p>
05		<p>Mientras le pega, le dice que lo va a mandar adonde debería haber estado desde hace tiempo. Pedro logra soltarse.</p>
06		<p>Toma un banco con el que amenaza pegarle.</p>
07		<p>Su madre lo mira fijamente. “¿Serías capaz?”, pregunta.</p>
		<p>Pedro baja el banco y le pide a su mamá que lo lleve adonde quiera (función H). Baja la mirada y la pantalla funde a negro.</p>

**Tabla 11.** *Los olvidados*, 1950: 53:30-55:08

Habíamos dicho, cuando vimos que compró pan para Ojitos, que Pedro no es un criminal, sino que vacila en su actuar. En realidad todo ha sido por casualidad. Ha tenido mala suerte. Sus ojos lucen furiosos cuando toma el banco y, aunque no cometió ningún crimen, acepta recibir un castigo con tal de complacer a su madre. Y aún así, a pesar de que se le ha salido mencionar a Jaibo, mantiene el pacto de ocultar el asesinato.

Pedro es enviado a la escuela granja debido a que no puede demostrarse que fue él quien robó, y también porque en su casa no puede recibir la educación que necesita. No sin antes un mensaje del juez en el Tribunal para menores: “A veces deberíamos castigarlos a ustedes por lo que hacen con sus hijos. No les dan cariño, ni calor, y ellos lo buscan donde pueden”, dice el juez. En este momento sabemos además lo que Pedro significa para su mamá: “Parece que usted no quiere a su hijo”, dice el juez. “Y, ¿por qué lo voy a querer? No conocí a su padre. Yo era una escuincla y no pude defenderme”, responde la madre de Pedro.

En este momento también vemos la última interacción de Pedro con su madre.

01



La señora, aún sin quererlo, debe ver a su hijo.

02



Pedro la evita volteando hacia la ventana. Ella le informa que lo van a llevar a una escuela en donde estará bien. Pedro no quiere ir a la escuela, y culpa a su madre de querer encerrarlo.

03



La mamá lo sigue, “yo no quiero que te lleven”, dice, “pero como le robaste el cuchillo a tu patrón”. Pedro voltea a verla cuando lo culpa. Sigue defendiéndose, pero tampoco revela quién robó el cuchillo.

04



Pedro mira a la cara a su madre porque piensa que la mandaron para sacarle la verdad. La culpa de traerlo y de fingir actuar como buena persona.

05



“Sí te creo, hijo”, le dice ella.

06



“Y hasta ahora se acuerda de que soy su hijo”, responde Pedro mientras llora. Su madre lo besa y sale de la habitación.

07



Pedro corre tras ella. Declarándose inocente del robo. No quiere alejarse de su madre.

**Tabla 12.** *Los olvidados*, 1950, 56:22-58:17

En esta escena vemos a un Pedro lleno de emociones. Se muestra enojado con su madre, fuerte ante la decisión de ser enviado a la granja. Pedro culpa a su madre por enviarlo ahí; sin embargo, tampoco la quiere dejar. Además sigue cubriendo a Jaibo. La mamá, en los últimos segundos, muestra que se ha dado cuenta del error. Antes de salir, voltea hacia Pedro, quien llora. Y ella lo demuestra una escena más tarde. La madre de Pedro junta agua de la llave, Jaibo llega y pregunta por Pedro. Ella le dice que puede estar tranquilo, pues no lo denunció, y le recuerda que fue a verlo a la cuchillería la tarde del robo.

Este momento representa la función I, el resultado del movimiento está en armonía con la decisión de recibir su castigo. Pero de igual modo, comienza otro movimiento a través de una

reevaluación de la situación (función a). Cambia de rumbo en un sentido que le permitirá enderezarse. Ya en la escuela, lo vemos con problemas para adaptarse. Aún siente culpa y refleja su confusión.

01



Vemos a Pedro junto a una cubeta de huevos, de la cual toma uno para comer. Los otros niños se oponen.

“Yo hago aquí lo que quiero”, le dice Pedro, su discurso nos recuerda al de Jaibo.

02



Uno de los niños intenta quitarle el huevo y Pedro reacciona de forma violenta. Se pelean, pero enseguida los separan y los niños se ocultan detrás de las rejas.

03



Vemos la reacción de Pedro, no se ha desquitado. Su cara de furia se asemeja a cuando se enojó con su madre. Se levanta y toma un palo.

04



Al ver a los niños detrás de la reja, Pedro se desquita con una gallina, matándola a palos. Vemos a Pedro en contrapicado, de la misma manera en la que vimos a Jaibo golpear a Julián, lo que podría significar su transformación a ser delunciente. Pero esto no se consolida, alguien está ahí para detener a Pedro. El director de la escuela interviene.

05



Pedro es encerrado para que se calme. Termina la secuencia.

**Tabla 13.** *Los olvidados*, 1950, 01:00:25-1:02:50

Pedro ya está en la escuela granja cumpliendo su condena, él mismo decidió entregarse, el ambiente no es nada hostil, pero sigue lleno de rabia. Actúa problemático, además, sus palabras y actuar se asemejan a Jaibo: “yo hago lo que yo quiero”, “yo no me dejo”. Esto nos hace pensar la dirección en la que se podría dirigir su transformación. Pero Pedro, a diferencia de Jaibo, es interrumpido en su actuar. Para cumplir con este movimiento, Pedro es puesto a prueba (función D).

01



Vemos a Pedro en una habitación, acabando de dibujar a una gallina que ha matado a otra a palos.

02



El director entra para hablar con él.

03



Durante la charla, el director le pregunta a Pedro si lo que en realidad quería era matar a sus compañeros, pero en su lugar, mató a la gallina. Pedro asiente.

El director le explica que en ese lugar la puerta principal está abierta. Y le propone que vaya a comprar una cajetilla de cigarrillos. Él esperará a Pedro con la cajetilla y su cambio.

04



Pedro sonríe mirando hacia la puerta y sale.

El director habla con su compañero. Piensa que lo que Pedro necesita es que crean en él, y también el cariño que nunca tuvo.

**Tabla 13.** *Los olvidados*, 1950: 01:02:50-01:05:00

Pedro ha tenido tiempo para pensar. Vemos que tiene presente el asesinato de Julián y lo expresa al matar a la gallina y en su dibujo. Está invadido por la violencia que hay a su alrededor. El director le ofrece ser aquel a quien Pedro necesita, porque confía en él, ya que gran parte de su recorrido narrativo había intentado convencer a su mamá de su inocencia. Así, Pedro responde a la prueba (función E), al aceptar el mandado del director, pero es interceptado por Jaibo.

01



Es importante la diferencia con la que Pedro camina por el mandado, hacía mucho que no se le había visto sonreír igual.

02



Jaibo lo espera en la esquina y a Pedro se le desdibuja la sonrisa. Lo cuestiona sobre el hecho de estar libre en la calle y piensa que Pedro está libre porque lo denunció. El joven lo niega.

03



Jaibo mueve a Pedro al otro lado de calle para mostrar discreción. Casi como haciéndole saber que está aún en control. Cuando mira que Pedro lleva 50 pesos, se los quita y huye en un camión.

04



Pedro corre detrás del camión, pero finalmente se rinde. Vemos a Pedro lejos, solo, mientras que Jaibo, junto con los 50 pesos, se aleja.

**Tabla 14.** *Los olvidados*, 1950: 01:05:00-01:06:34

Pedro no logra responder a la prueba, por la que la función E resulta negativa. Sin embargo, no lo deja así y decide enfrentar a Jaibo. Los jóvenes tienen una pelea en la que Pedro enfurece cuando Jaibo menciona a su madre. Jaibo termina sometiendo a Pedro, pero tira por error el

cuchillo robado. Pedro, al tiempo de tomar el cuchillo, declara, frente a la muchedumbre que se había reunido para ver la pelea, que Jaibo mató a Julián. De este modo se cumple la función F: adquirir un poder. Pedro consiguió un cuchillo, y al mismo tiempo el valor para delatar y enfrentar a Jaibo. En tanto que Jaibo, al ser acusado, es puesto a prueba (función D). Recordemos que la última función de Jaibo en su recorrido narrativo fue ocultar el crimen (función C'), como manera de aliviar la disrupción de haber matado a Julián (función A). Al escuchar la declaración de Pedro, don Carmelo, el ciego, opta por decirle a la policía en dónde se encuentra escondido Jaibo.

Las siguientes acciones llevan a los personajes al desenlace del relato:

01



Pedro le pregunta a Ojitos en dónde se esconde Jaibo, lo que podría ser también parte de la adquisición de algún poder en el recorrido de Pedro (función F), pues en ocasiones un poder es alguna habilidad o, simplemente, información importante.

02



Al llegar al terreno, Pedro se da cuenta de que hay policías.

03



Pedro decide ir al granero del abuelo de Cacarizo y Meche. Esto se enmarca en la función G, en la que el actante llega al lugar y tiempo para H.

Pedro entonces se encuentra con Jaibo, quien está furioso porque lo acusaron. La pelea representa la función H en el recorrido de Pedro, la acción principal para aliviar A, que es volver a la escuela-granja y cambiar su vida con la ayuda del director.

04



A pesar del poder que Pedro recuperó con el cuchillo, no logra ser rival para Jaibo, quien, como

05		ya es costumbre, lo mata a palos. Este es el resultado de H para el recorrido de Pedro, el cual es negativo (función $I_{neg}$ ), pero es la respuesta a la prueba que enfrenta Jaibo al ser acusado (función E).
06		Cuando Meche se da cuenta de que los animales están afuera de sus corrales, Jaibo escapa. Así, Meche va con su abuelo al corral para ver quién se metió. Ahí vemos a Pedro muerto.
07		Jaibo, como función H (acción para aliviar A) que es la de seguir ocultándose por la muerte de Julián, va al terreno. Pero ahí lo espera un oficial de policía que le dispara.
08		El resultado de H es la muerte de Jaibo, quien ha fallado en su intento por ocultar la muerte de Julián (función $I_{neg}$ ).
09		Por su parte, Meche junto con su abuelo trepan al cuerpo de Pedro en un burro y van a un basurero, en donde lo tiran. La película termina.

**Tabla 15.** *Los olvidados*, 1950, 01:09:38 - 01:20:10

Después de ver su recorrido en el relato encontramos que las características de Jaibo no cambian. Él ha pasado por momentos que forjaron su personalidad, nos muestra que, antes de que el relato comience, ha aprendido bastantes cosas a lo largo de su vida. Vemos a un Jaibo que, sin importar cuán ingenioso sea, no puede evitar que un evento cambie su destino para mal. El destino de

Jaibo está decidido desde el momento que mata a Julián. Este principio es muy recurrente en la ficción, cuando la vida un personaje cambia debido a un asesinato, por más esfuerzo que éste haga por ocultarlo, la verdad, en muchas ocasiones, sale a la luz.

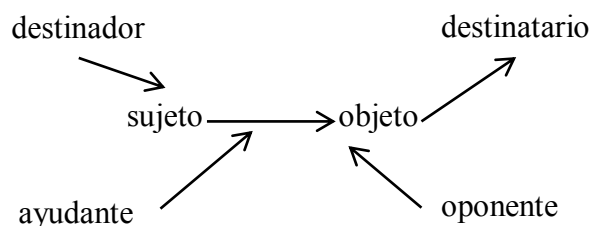
Por su parte, Pedro, quien es más joven, sufre un arco de transformación más drástico. Desde cómo es su personalidad al inicio, cuando solo le importa jugar y divertirse; pasando por el conflicto principal, en donde, vemos a un Pedro lleno de culpa, no solo por la muerte de Julián, sino por la relación con su madre; hasta llegar a ver una versión de Pedro que no teme a nada, que está convencido de que quiere redimirse aunque esto signifique enfrentar a Jaibo. Es interesante pensar que, por una parte, posiblemente Pedro sabe de antemano que no tiene oportunidad con Jaibo, pues ha presenciado de lo que éste es capaz, pero, por otra parte, Pedro podría haber considerado ser capaz de quitarle el dinero a Jaibo y regresar con el director. Este desenlace es, de hecho, el final alternativo que el productor, Dancigers, obligó filmar a Buñuel, en caso de que el final principal, tan desolador, tuviera malos resultados.

Antes de continuar con el análisis de espacio y tiempo en *Los olvidados*, presentaré el análisis actancial, de desarrollo de personajes y recorrido narrativo de *Cadena perpetua*.

### 3.1.3. Modelo actancial de *Cadena perpetua*

Como vimos en el resumen al inicio de este capítulo, esta película es la historia de un ex delincuente, que de delincuente aún tiene algo. Javier Lira es extorsionado por el comandante Prieto; con esto el protagonista ve amenazada su nueva vida junto a su esposa e hijos. A lo largo de este recorrido, se nos muestran segmentos de su vida en el pasado, cuando era conocido como el Tarzán.

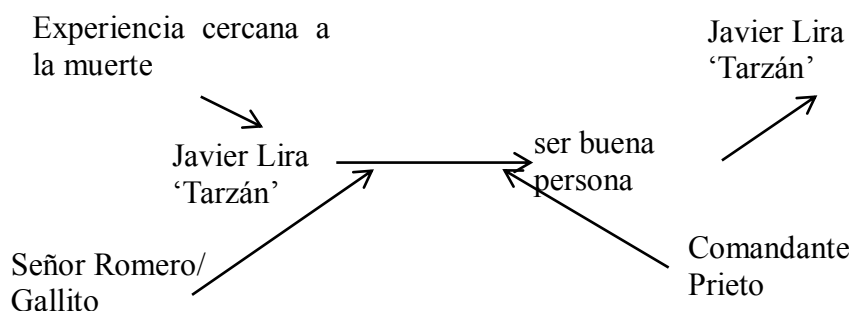
*Cadena perpetua* resulta ser más sencilla en cuanto a roles actanciales y funciones, porque, a diferencia de *Los olvidados*, ésta cuenta con un solo protagonista. Recordemos la estructura del modelo actancial.



**Figura 3.** Modelo actancial de Greimas (Prince, 2003: 2)

En este relato, Javier Lira es el sujeto que busca ser buena persona (objeto). El destinador, que puede ser abstracto, es el resultado de la serie eventos ocurridos en el pasado. Javier Lira por poco pierde la vida en las Islas Marías, pero, a su regreso, decide buscar trabajo y formar una familia. De este modo, propongo como destinador a la experiencia cercana a la muerte. El principal destinatario de este relato es el propio protagonista, Javier Lira.

El ayudante en este modelo es un elemento interesante. Javier Lira se apoya en su jefe, el señor Romero. Así lo ha hecho durante este tiempo de estabilidad. Sin embargo, cuando Lira se enfrenta a este conflicto, el verdadero ayudante es una persona con la que Tarzán no tenía mucha relación en el pasado, Gallito. De modo que llenaré este rol actancial con ambos actores. Finalmente, el principal oponente en la vida de Javier Lira (siempre lo ha sido), es claramente el comandante Prieto; no obstante, en muchas ocasiones, podríamos decir que Tarzán también es víctima de sus acciones. Pero esto no es tan claro en el relato principal, sino que viene de una reflexión de su pasado. Ahondaré más en los siguientes apartados, pero, por el momento ubicaré a Prieto como el oponente de Tarzán. De este modo, el modelo actancial resultante es el siguiente.



**Figura 8.** Modelo actancial de Javier Lira 'Tarzán'

*Cadena perpetua* cuenta con menos elementos que *Los olvidados*, pero no por eso con menos caminos de interpretación. Especialmente porque el pasado de Javier Lira se involucra para otorgar significación al relato principal. Por ahora, continuaremos con el análisis de funciones, lo que nos permitirá pasar al siguiente capítulo que incluirá el análisis del uso del tiempo y de espacios diferidos y suprimidos de Kafalenos.

### 3.1.4. Análisis de funciones y desarrollo de personajes en *Cadena perpetua*

El desarrollo de un personaje se consolida con las acciones y decisiones que toma durante el recorrido narrativo. *Cadena perpetua* tiene un segundo relato, el del pasado de Tarzán, por lo que he desglosado el análisis de funciones en el pasado y en el presente del protagonista, ordenándolas conforme su orden de aparición en la película. Me referiré al personaje como ‘Tarzán’ cuando se trate del pasado, ya que era su sobrenombre de delincuente, y como ‘Javier Lira’ en el presente. El análisis queda del modo siguiente.

<b>Pasado del protagonista</b>	<b>Presente del protagonista</b>
<p><i>Equilibrio inicial:</i> Tarzán se dedica al robo (carteras y bolsas), al proxenetismo y a tener relaciones con varias mujeres.</p> <p><b>A:</b> Es detenido por el comandante Prieto, por el robo de unos abrigos de piel.</p> <p><b>C, C’:</b> Niega haber robado los abrigos</p> <p><b>D:</b> Es torturado por agentes de la policía</p> <p><b>E:</b> Intenta mostrarse inocente del robo.</p> <p><b>H:</b> Se ve obligado a confesar y es condenado</p> <p><b>Ineg:</b> Fracasa su intento de defenderse. Debe pagar su condena</p> <p><b>K:</b> Tarzán está cumpliendo su condena en las Islas Marías.</p> <p><b>A:</b> Tarzán se hace amigo de Pantoja y entabla relaciones con su mujer.</p>	<p><i>Equilibrio inicial:</i> Javier Lira trabaja como cobrador de un banco.</p> <p><b>A:</b> El comandante Prieto lo encuentra y lo extorsiona, pidiéndole 600 pesos diarios. Le propone volver a robar y le ofrece cuidarlo.</p>

<p><b>B<sub>neg</sub></b>: Tarzán, al sentirse culpable, piensa que no debería seguir haciéndolo.</p> <p><b>C, C'</b>: Tarzán sigue viendo a la esposa de Pantoja cuando este no está.</p> <p><b>D</b>: Tarzán es invitado a la casa de Pantoja cuando este regresa.</p> <p><b>E</b>: Tarzán acepta</p> <p><b>G</b>: Tarzán llega a casa de Pantoja.</p> <p><b>H</b>: Tarzán enfrenta a Pantoja, quien se siente traicionado, y escucha lo que este tiene que decirle.</p> <p><b>I<sub>neg</sub></b>: Tarzán es apuñalado por Pantoja.</p>	<p><b>B<sub>neg</sub></b>: Lira busca ayuda de Romero y no lo encuentra.</p> <p><b>B</b>: Busca ayuda de Gallito</p> <p><b>F</b>: Gallito le hace saber que el problema de Tarzán es común. Le ofrece ayuda si se dedica al robo.</p> <p><b>G</b>: Javier/Tarzán llega al lugar en el que la gente está apoyando a la selección Mexicana.</p> <p><b>H</b>: Tarzán localiza a una persona a quien robar.</p> <p><b>I<sub>neg</sub></b>: Tarzán roba una cartera: fracasa en su propósito de ser honesto, pero ‘triumfa’ como ladrón.</p> <p><b>K</b>: Tarzán vuelve al robo.</p>
--	---

**Tabla 16.** Funciones en *Cadena Perpetua*.

Comenzamos en el presente, Un ladrón muere en un robo fallido del cual Gallito es responsable. Pero no solo él.

01



El otro involucrado, y quién ‘dio el pitazo’, fue Javier Lira. Después de que Gallito mandara al otro ladrón a ocultarse, Lira dice que ya no se involucrará en robos, pues está reformado.

02



Vemos enseguida a Javier Lira llegando a su trabajo en el Banco Nacional de Fomento Comercial, simpatiza con su jefe, el señor Romero, y le tiene mucho respeto. Tienen el gusto en común de la crianza de palomas de carreras.

03



Sus compañeros lo invitan a ver el partido de México contra Alemania, su jefe, lo invita a una carrera de palomas el próximo sábado, pero Tarzán los rechaza, pues su esposa pronto dará a luz a su hijo y tiene que cuidarla.

04



Después vemos a Lira ejercer su trabajo de cobrador, un cliente le paga y le cuenta sobre su familia. Esto podría interpretarse como la confianza o agrado que los clientes tienen con Lira, y, aún más importante, vemos la cantidad de dinero que el cobrador recauda.

05



Al salir del lugar, una persona corre frente a él. Se escucha un grito: “¡agárrenlo, agárrenlo, ratero!”. Javier voltea en dirección al ladrón.

**Tabla 17.** *Cadena perpetua*, 1979, 01:58-09:09

Las acciones en estas escenas se incrustan en el equilibrio inicial en el presente. Conocemos la vida de Javier Lira, dice que está reformado, pero esto no coincide del todo con sus acciones. Sabemos que hace lo posible por llevarse bien con su jefe y cumplir con su trabajo. Finalmente, el hombre corriendo le remite a otro aspecto de su vida.

01



Ahora vemos a Tarzán corriendo, es de noche. No sabemos exactamente en qué lugar se encuentra, pero seguimos escuchando el grito “¡Agárrenlo!”.

02



Se detiene para hablar con dos personas. Ahora lo vemos mejor, viste diferente y tiene bigote. Les muestra la cartera que recién robó. Hacen un recuento de los robos que llevan en el día. Le muestran su admiración: “¡Carajo, qué record, Tarzán!”.

03



Mientras los rateros caminan, una patrulla llega, los otros dos se van. De la patrulla baja un hombre de voz grave y un puro: “quieto, Tarzán”, le dice.

04



Mientras le toman los datos en la comisaría, uno de los hombres se para de su escritorio, “ya te estás volviendo cliente”, le dice.

05








Enseguida vemos a Tarzán bailando en un salón. Gallito se le acerca para preguntarle cuándo salió. “Luego, luego”, responde Tarzán, “¿cuándo has visto que me pase más de una noche en el tanque, mi Gallo?”. Gallito se aleja.

06



Mientras baila, otra mujer lo mira con melancolía. Tarzán sonríe mientras baila, lo disfruta.

- 07  Antes de irse, Tarzán se acerca a la mujer, le promete que volverá.
- 08  Minutos después vemos a Tarzán y a la mujer en la cama, él quiere tener sexo de nuevo, pero ella ya no, así que se va. Antes de irse, la mujer se entristece un poco porque el hombre no se queda a dormir.
- 09  Tarzán regresa al salón para bailar con la otra mujer. El grupo le dedica una canción y, finalmente, se van. No sin antes escuchar un comentario del Gallio: “Pinche Tarzán farolón”.
- 10  Tarzán y la mujer terminan en un motel.
- 11  Cortamos a una escena en donde Tarzán, con otra ropa, llega a pedirle dinero a unas muchachas, y amenaza a quienes no han juntado nada.

**Tabla 18.** *Cadena perpetua*, 1979: 09:10-21:15

Estas escenas también forman parte del equilibrio inicial, pero del primer movimiento de Tarzán en el pasado. Tarzán tiene bastante experiencia como ladrón, lo sabemos por la cantidad de robos, por la admiración de sus compañeros, y por la envidia del Gallito. Tiene, al igual que Jaibo, bastantes trucos para conseguir lo que quiere. También conocemos su relación con las

mujeres, ellas están enamoradas de él, incluso cuando se mete con varias. Más aún, logra que las mujeres cobren por sexo para darle dinero.

La alternancia entre pasado y presente nos permite comparar el personaje en dos momentos de su vida. Al mismo tiempo, al conocer el pasado, tenemos información sobre el significado de los eventos en el presente. En la siguiente secuencia se nos da más información.

01



En el presente, Javier Lira entra a una tienda de vestidos en donde debe cobrar.

02



Aquí descubrimos que la cajera en la tienda es su amante. Además, le propone un viaje el próximo sábado (el mismo en que rechazó a sus compañeros y jefe), con el pretexto de haber ido con el señor Romero a un concurso “de esos mugres de palomas en Querétaro”.

03



La trabajadora va por su cheque al momento que llega otro cobrador. Tarzán reibe el cheque y sale.

04



Mientras camina por la calle, vemos la cara de Prieto, quien le grita “¡ese Tarzán Lira!”, antes de cortar al siguiente plano, escuchamos la música que sonaba en el salón de baile.

05



**Tabla 19.** *Cadena perpetua*, 1979, 21:16-23:53

Justo cuando lo último que vimos del pasado del protagonista fue su relación con las mujeres (una noche con dos mujeres y verlo sacándoles dinero), enseguida se sigue con la misma línea temática, ahora con su amante en el presente. Tarzán sigue disfrutando de la compañía de mujeres, aunque en menor grado. En este segmento vemos además el comienzo de lo que será el evento disruptivo (función A) en el recorrido de Javier Lira en el presente: la aparición de Prieto. Al cambiar de segmento se nos revela el primer evento disruptivo y el resto del movimiento de Tarzán en el pasado.

01



Es de noche, Tarzán camina por una calle, cuando unas patrullas llegan acompañadas de un coche del que baja Prieto.

02



El comandante le pide a Tarzán que lo acompañe, pero este se niega. Entonces Prieto lo lleva a la fuerza. Esto cumple la función A, el evento disruptor. Y, aunque ya lo habían detenido antes, esta vez será diferente.

03



En la comisaría, Prieto lo interroga sobre cinco abrigos que se perdieron en Polanco. Tarzán lo niega, “yo le ponía a las carteras, pero, ¿a las casas cuando, mi jefe?”, le dice. Prieto insiste en que diga en dónde están, pero Tarzán sigue dando negativas, haciéndonos saber su decisión y acto inicial para aliviar la A (funciones C y C’): negar todo.

04



Tarzán es puesto a prueba (función D), después de una golpiza, Prieto pregunta nuevamente sobre los abrigos. Le propone un trato, devolver los abrigos y lo deja ir. Tarzán insiste en que no los tiene.

05



Prieto da la referencia de Rosa Martínez, la chica con que vimos a Tarzán bailar la primera vez. Aún con las pruebas que presenta el comandante, Tarzán decide negarse, esta es la respuesta a la prueba (función E).

Prieto ordena otro escarmiento. Esta vez lo golpean y meten su cabeza en un tambo de agua.

06



En este momento vemos otro recuerdo. Tarzan tiene un romance con la sirvienta de una casa de clase alta. Tras consumir el licor de la casa, la sirvienta se duerme y Tarzán encuentra los abrigos de piel en el armario.

07



Enseguida vemos a Tarzán en su casa, cuando llega la ya mencionada Rosa Martínez, quien pregunta por el abrigo que tiene puesto. “¿De dónde lo sacaste?”, pregunta ella. “Pues era de mi mamá”, responde él.

08



Regresamos a la comisaría. Prieto pregunta si sigue sin acordarse de quién es la güerita. Tarzán se rinde. “Como siempre”, dice, “Tú ganas, Burro Prieto”. Esto representa la acción principal para aliviar A. Tarzán confieza (función H).

09



El comandante le da la noticia a su jefe, los abrigos aparecieron, pero nada más aparecieron tres. Este es el resultado de H, el cual es negativo (función I<sub>neg</sub>).

**Tabla 20.** *Cadena perpetua*, 1979, 23:54-34:52

Este pequeño movimiento está enlazado con el relato principal desde su ubicación. Prieto, en el presente, encuentra a Tarzán. Pero, ¿quién es Prieto y qué relación tiene con Tarzán? Ya lo habíamos visto antes, se encargó de detenerlo, pero ahora se nos muestra de lo que es capaz. Tarzán parece muy convincente con sus negativas, pero Prieto tiene las pruebas y los métodos para hacer que Tarzán confiese. En seguida sabremos por qué ahora aparece de nuevo en su vida.

01



Prieto le pide a Javier Lira ir a platicar. Lira se niega, pero, después de un pequeño forcejeo, accede.

02



En el coche sabemos un poco de lo que ha pasado con Prieto durante este tiempo. Ya no fuma puro por una úlcera, se retiró y regresó.

03



Prieto, junto con su compañero, un tipo bastante incómodo de ver, conducen a Lira a un monumento, en donde Prieto se pone al día: Tarzán viste buena ropa, buen calzado, un reloj de oro, trabaja de cobrador en un banco, con un jefe que le tiene confianza, tiene una esposa, una hija y un bebé en camino, y, sobre todo, no ha vuelto a robar.

04



Durante la conversación, Prieto y su compañero insisten en que Tarzán es un ratero, pero este lo niega.

05



Prieto le pide a Tarzán abrir su portafolio, este le hace saber que la lana está asegurada y que él no va a cargar con la culpa. “¿quién crees que soy...”, pregunta Prieto, “...un pinche ratero como tú?”.

06



Javier Lira se niega a hacer tratos con ellos, de modo que Prieto opta por otro método. “Vas a cooperar todos los días con un seiscientón”, ordena Prieto, porque, para “un vivo para afanar carteras, seiscientos pesos no son nada”. Además le ofrece protección en caso de que otros agentes lo atrapen.

Tarzán, angustiado, le suplica dejarlo en paz, como respuesta, Prieto decide ahí mismo llevarse dinero del banco. Al intentar detenerlo lo golpean y se van.

Tarzán, tirado en el suelo, reflexiona sobre su situación. Está consciente de que está en graves problemas. “Ya te fregaste, Tarzán, ya te fregaste”, se dice a sí mismo.

07



Afuera tiene una pequeña conversación con dos empleados de una gasolinería sobre la golpiza que le pusieron los agentes. Tarzán entra al baño y decide denunciar a Prieto.

08



En el camión, vemos a Tarzán serio, pensativo. La imagen funde a negro.

**Tabla 21.** *Cadena perpetua*, 1979, 34:53 - 52:27

La intervención de Prieto en la historia representa el evento disruptor (función A) del movimiento de Javier Lira en el presente. Podemos dividir la interacción en tres momentos: en el primero, Prieto se dedica a conseguir información sobre Tarzán (más tarde sabremos para qué). El segundo es la propuesta, Prieto y su compañero proponen robar el dinero del banco y darle una parte de las ganancias, Tarzán se niega, les advierte del seguro. El cobrador piensa por un momento que la conversación terminó, lo sabemos porque decide agarrar la maleta, pero Prieto lo detiene. Al final, al haber recibido una negativa, el agente decide ser duro y no le da opción. Tarzán debe darle, desde el día siguiente, seiscientos pesos diarios.

Tarzán no quiere perder de nuevo el camino, sabe que puede conseguir ayuda porque él ya es una persona diferente. En seguida vemos la última secuencia sobre Tarzán en el pasado, el resultado del robo de los abrigos.

01



En esta ocasión, el movimiento sí llega a un equilibrio (función K). Tarzán se encuentra cumpliendo su condena en las Islas Marías. Además de que logra simpatizar con el cabo Pantoja, el encargado del penal. Le consigue un nuevo trabajo y lo invita a su casa para celebrar.

02



En la casa de Pantoja, el cabo, ya borracho, comunica su malestar por haber terminado en esa cárcel. Aún con la promesa que le había hecho un oficial. Eso lo lleva a hablar de lo importante que es para él la amistad. Acto seguido, queda noqueado sobre la mesa.

03



La esposa de Pantoja, que hasta ahora estaba acostada en la cama, le pide ayuda para acostar al cabo. Después seduce Tarzán, quien accede. Durante el acto, Tarzán se siente culpable, lo que nos hace saber que este es el elemento disruptor y,

04



al mismo tiempo, el llamado para aliviarlo, el cual es negativo desde el principio (función A y  $B_{neg}$ ). Antes de irse, la esposa le deja saber que el cabo no estará en las Islas Marías durante un tiempo.

En la escena que sigue vemos a los presos jugando cartas, seguida de una imagen en donde la hamaca de Tarzán está vacía. De esto que puede derivarse su decisión y primera acción para aliviar A (funciones C y C').

05



En una corta escena, vemos a Pantoja que está de regreso en las Islas, y que uno de los prisioneros lo persigue para hablar con él. Enseguida, ese mismo preso le da la noticia a Tarzán de que el cabo acaba de desembarcar.

06



No sabemos en qué momento, pero Tarzán es invitado a la casa de Pantoja, lo que puede considerarse como una prueba (función D) a cual este acepta (función E). Lo que sí nos muestra la película es que Tarzán llega al lugar para H, es decir, llega a la casa de Pantoja (función G), quien le invita unos tragos.

07



Después de otro discurso sobre la amistad y la confianza, Pantoja le dice a Tarzán que sabe que se está metiendo con su esposa.

Tarzán enfrenta a Pantoja, consecuencia del evento disruptor (función H); sin embargo, Tarzán no tiene manera de defenderse. Pantoja acuchilla a Tarzán (función  $I_{neg}$ ).

08



En la siguiente escena vemos a Tarzán acostado en una camilla, un doctor y un general entran a la habitación, nos hacen saber que esta noche morirá

Tarzán.

**Tabla 22.** *Cadena perpetua*, 1979, 52:27-01:12:19

Este segmento ha sido considerado como una secuencia un tanto independiente, como una historia dentro de la historia. Los límites están bien establecidos y las funciones definidas. Pero es un momento crucial en la vida de Tarzán, pues, a partir de esta experiencia es como decide ser buena persona. La película no nos muestra cómo fue el recorrido a partir de esta noche y el momento en el que Tarzán regresa a la ciudad de México. Y nos resume brevemente, a través del diálogo con Prieto, lo que sucedió después. Hasta el momento en que comienza el relato. En este aspecto profundizaré en el siguiente apartado. Pero mientras, regresamos al recorrido final de Javier Lira.

01



Javier Lira sigue en el camión. Piensa en contarle todo a su jefe, pues, según él, Romero lo estima y no va a dejar que Prieto lo controle. Tiene la idea de que el banco está de su lado.

Al bajar del camión, se repite que ya no va a ser un cabrón, que se dejará de mujeres, de fumar e irá a la Villa.

Tarzán busca al señor Romero en el banco, va a buscarlo a su restaurante habitual y decide visitar su casa, pero no lo encuentra.

02



Finalmente regresa al banco, recorre pasillos y oficinas hasta llegar al lugar del señor Romero. Y nada.

Esta función es la petición para aliviar A, la cual resulta negativa (función B<sub>neg</sub>).

Lira se desespera, llora, ruega a Dios que lo ayude, pero nuevamente toma otra decisión para aliviar A (función B).

Tarzán acude al Gallito, quien le da información

03

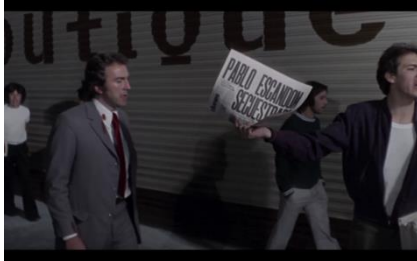


importante (función F): “nada es gratis en esta vida, Tarzán”, dice Gallito, “y así hasta que te mueres”.

Le aconseja aprovechar su protección y pagar, pues cualquier otro movimiento sería contraproducente.

Prieto sabe que tiene familia, y usará eso en su contra.

04



Para que acepte, Gallito le propone un porcentaje de las cosas robadas que le lleve.

En la secuencia final, vemos a Tarzán caminando pensativo. Se repite que no va a volver a ser ladrón.

05



“Yo no voy a volver a lo de antes”, piensa Tarzán antes de comprar un diario.

06



Tarzán llega a un lugar repleto de gente (función G) y localiza a un señor con bastante dinero (función H).

07



Con el periódico en la mano, choca con él.

08



Enseguida, un plano detalle nos muestra que Tarzán le robó la cartera al tipo. Y este es el resultado, negativo para la forma que Tarzán hubiera deseado, pues el ser ladrón no alivia la disrupción, sino que la prolonga (función  $I_{neg}$ ). Y posiblemente la prolongue hasta que esta sea un nuevo equilibrio (función K). Pero aquí acaba la historia. No

09



sabremos más.

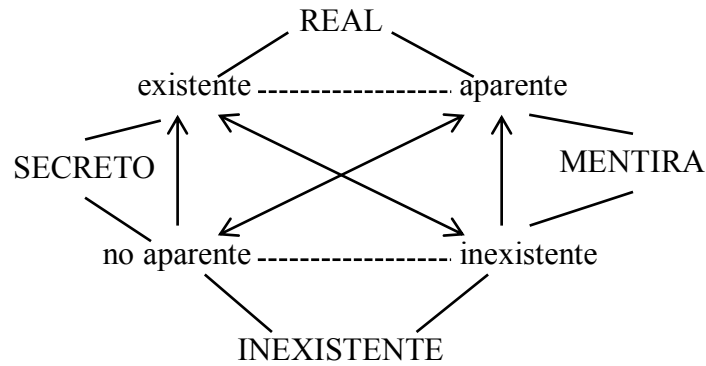
Lo último que vemos es el rostro de Tarzán. Sabe que su vida tomó otro camino, o más bien, que regresó a lo de antes.

Ahora ha anochecido.

**Tabla 23.** *Cadena perpetua*, 1979, 01:12:18-01:31:57

Al final del segmento de las Islas Marías, vimos a Tarzán siendo apuñalado en nombre de la falsa amistad. Justamente, al regresar al momento en el camión, Lira piensa en su jefe como un amigo, y ya sabemos que Tarzán no ha sido un ‘buen amigo’ en el pasado. Piensa que la búsqueda de Romero es su camino, el de ser un hombre de bien, pero su ‘amigo’ nunca aparece. En cambio decide, o se ve obligado, a regresar a las compañías de su pasado. Al final, Tarzán está en la oscuridad, y del mismo modo lo vemos en el pasado, cuando era un delincuente.

La complejidad de un personaje como Tarzán se revela ante la relación entre sus diálogos y sus acciones: siempre están en contradicción. Tarzán dice “Estoy reformado”, justo después de haber dado información a Gallito para asaltar a un trabajador del banco; dice estar feliz con su nueva familia, pero tiene una amante; dice “No tenemos madre”, cuando se mete con la esposa de la única persona que lo apreció en la cárcel, pero no se detiene; y niega ante Dios volver a lo de antes mientras compra el periódico que usará para robar una cartera. Esta característica puede ser representada mediante el valor de verdad, que implica regresar a la constitución de actores y actantes. Con este valor damos a entender la realidad de los actantes dentro de la estructura actancial, y nos permite también diferenciar ciertas categorías de actores: mentirosos, figuras maestras, falsos héroes, etc. (Bal, 1985: 44). El esquema del valor de verdad es el siguiente:



implicación —————>  
 oposición - - - - -  
 contradicción <----->

**Figura 9.** Esquema de valor de verdad (Bal, 1985: 45)

Aquí se muestran las similitudes y diferencias entre posiciones posibles de los actores en función de la verdad. Esta existe en la coincidencia entre la existencia y la apariencia. Cuando un actor es lo que parece, es verdad; cuando no se construye una apariencia, es decir, esconde quién es, su identidad es secreta; cuando no es, ni tampoco se construye su apariencia, no existe tal actor; en cambio, cuando parece ser lo que no es, su identidad será una mentira (Bal, 1985: 45). Personajes como Jaibo y Pedro son transparentes en este aspecto, Jaibo es un ladrón y no lo oculta, Pedro tampoco aparenta ser algo que no es, él realmente pasa por un estado de confusión. Un personaje como Tarzán promete ser, pero no es. Promete ser, y que seguirá siendo, bueno; pero esto es mentira, aún cuando se lo dice a sí mismo. Y esta contradicción está presente de inicio a fin de la película. A esto se le puede añadir más peso al señalar que es consciente de lo que es el mal, sabe que no lo debe seguir haciendo y, sin embargo, lo hace. Podríamos decir que, al final, fue Prieto quien lo orilló a esto, pero Prieto no llegó por sí solo, y lo sabemos durante la extorsión: “caíste conmigo la primera vez, cuando eras un escuincle”, dice Prieto “y luego casi todas las demás”. De manera que Lira tiene un historial largo de delincuencia que no le permitirá ser libre, no podrá salir de ella, y esa será su condena.

En el siguiente apartado analizaré la configuración del tiempo de acuerdo a las tipologías de Genette, la cual será profundizada con el uso de espacios diferidos y suprimidos en la construcción del relato. Así mismo, abordaré el uso del espacio filmico en nuestras películas.

### 3.2. Tiempo y espacio en el relato filmico

En 2.3.2. presenté el análisis del tiempo propuesto por Gérard Genette. Con respecto al cuadro de las funciones presentado en 3.1.2. y 3.1.4., en este apartado complementaré el análisis del tiempo con la continuación de la metodología propuesta por Kafalenos (1999). Esta investigadora propone, a través del análisis de funciones, explorar los efectos epistemológicos a partir de la información diferida y suprimida en el relato. No se puede contar todo lo que pasa, y esto se logra a través de la manipulación del tiempo.

Hemos trabajado con la adaptación que hizo de las funciones. Cuando Propp señaló que una función es un acto definido de acuerdo con su importancia en el curso de la acción, nunca especificó quién determina la importancia de tal acto. Kafalenos (2011:33) propone que esta importancia se defina en función de la interpretación de quien percibe.

De acuerdo con esta metodología, la interpretación está ligada a la definición de Louis O. Mink sobre la comprensión, la cual es el acto individual de ver cosas unidas, o, más precisamente, de entender en un solo acto, o en una serie cumulativa de actos, la relación de partes que pueden ser experimentadas en serie. Un número de cosas puede ser comprendido como elementos de un complejo simple y concreto de relación, de igual importancia es el qué y el cómo de tal relación. Como resultado, el término interpretación denota el acto de ver un evento dado en relación con la configuración de eventos en los que uno los comprende (Kafalenos, 2011: 38-39).

Nos falta aún definir cómo la información es suprimida o diferida en un relato. Al igual que Genette lo hace con el análisis del tiempo, es necesario confrontar los acontecimientos en la historia y en los acontecimientos en el relato (también diferenciado como el discurso y la historia, respectivamente), o aquellos en la *fabula* y los que nos presenta el *sjuzhet*. Un cambio que Kafalenos propone en el tratamiento de estos dos elementos es que, al acercarse a una narración, el espectador tiene acceso primero al *sjuzhet*, y, al interpretarlo construye la *fabula*. La información diferida es temporalmente faltante y supone un hueco en el *sjuzhet*, pero no en la *fabula*, pues este nos es revelado en otro momento. Por otro lado, la información suprimida es un hueco tanto en el *sjuzhet*, como en la *fabula* (Kafalenos: 2011, 36-37). Prosigo de este modo a rastrear cómo se relacionan los acontecimientos en la historia y el relato para revelar las formas

de orden, duración y frecuencia temporal; y cómo algunas interpretaciones se pueden construir a partir de la información presentada y ausente de los acontecimientos en nuestros relatos.

### 3.2.1. Manejo del tiempo y de la información ausente en *Los olvidados*

El manejo del tiempo que hay en *Los olvidados* no es nada complejo. Los acontecimientos en la macroestructura aparecen ordenados cronológicamente. Las únicas formas de anacronía suceden a través de los diálogos. De estas, las más importantes transmiten información para la trama y la construcción de los personajes que dará pauta a reflexionar sobre los mismos.

La primera anacronía que quiero señalar se trata de una analepsis externa. La encontramos cuando Jaibo se reúne por primera vez con el grupo (Tabla 4, imágenes 01 y 02). Aquí uno de los niños del grupo le pregunta a Jaibo “¿Es cierto que te encajonaron por el Julián?”. “Sí. Rajón maldito”, responde Jaibo. Este diálogo apunta a un evento en el pasado más allá de los límites de la historia. El mismo Julián lo niega más tarde, pero señala el momento en que Jaibo es enviado a la correccional, independientemente de la causa.

Si bien no hemos tomado a Ojitos como protagonista, forma parte importante para la película en general. Y es que la presentación de su personaje no se puede pasar por alto. Cuando vemos a don Carmelo cantando por primera vez, la cámara apunta hacia un niño llorando (Figura 10), después del robo fallido de la pandilla, entre los minutos 9:20 y 9:45, don Carmelo pide ayuda para cruzar la calle (Figura 11). El ciego mueve su mano y toca la cara de Ojitos, quien está llorando. “Me dijo mi papá que lo esperara aquí desde en la mañana y no ha regresado”, dice Ojitos sollozando.



**Figuras 10 y 11.** Primera imagen de Ojitos y primer contacto de Ojitos con don Carmelo.

Este tipo de analepsis es difícil de definir, pues ‘desde en la mañana’ no es información suficiente para saber si es anterior al inicio de la diégesis. Es complicado definir si la primera escena sucede en la mañana o en la tarde.

Después, en la escena en donde Jaibo busca a Pedro en su casa, el mismo día en que robó el cuchillo (Tabla 10), tenemos información importante. Primero, Jaibo da información sobre él, nunca conoció a su padre, y en cuanto a su madre: “creo que se murió cuando era yo un escuincle”, dice Jaibo. La analepsis apunta al momento de la muerte de su madre. Además, otro acontecimiento al que señala es uno de sus “así como temblores muy fuertes”, en los que, en una ocasión, vio la cara de una mujer que reconoce como su madre. En este momento es complicado saber si ese acontecimiento es real o no, Jaibo mismo declara que no sabe si todo eso fue un sueño, pero, cerca del final de la película, antes de morir, escuchamos un monólogo interior: “Estoy solo”, se dice Jaibo. “Como siempre, mi’jito, como siempre”, dice la voz de una mujer. Esto podría interpretarse como la confirmación de que Jaibo tiene vagos recuerdos de su madre.

En otra escena (50:17-52:15), la segunda conversación entre Jaibo y la mamá de Pedro, Jaibo hace un comentario “Usted se casaría muy joven”. Ella menciona dos acontecimientos. “Tenía 14 años cuando nació Pedro” y otro cuando Jaibo pregunta sobre su marido, “murió hace 5 años”. Esta es información que Jaibo quiere obtener para saber si puede acercarse más a la madre de Pedro, pero más tarde se ahonda sobre el tema del padre de Pedro. Cuando Pedro es llevado al tribunal para menores (55:10-56:10), el juez, le señala a la señora que parece no querer a su hijo. A lo que ella responde: “Y, ¿por qué lo voy a querer? No conocí a su padre. Yo era una escuincle y no pude defenderme”.

Esta analepsis se caracteriza por ser parcial, y además puntual, de acuerdo a su duración. Pero, a pesar de ser breve, está bastante cargada de información. Nos da la pauta como espectadores para reflexionar sobre lo que la madre de Pedro ve en su hijo, información relacionada con la focalización. Y señala, sobre todo, uno de los momentos más determinantes en su vida. No solo se trata del momento en que concibió a su primer hijo, sino también del resultado de un abuso.

Durante el apartado de desarrollo de personajes no señalé estos aspectos porque considero importante tratarlos aquí, pues esta información se revela mediante anacronías. Pero algo que sabemos a partir de estas menciones son las carencias de los personajes. Jaibo no tiene madre, ni padre, pero estos saltos al pasado, junto con la imagen mental final, nos revela que tiene bien presente la ausencia de su madre, y tal vez busca llenar esa ausencia, aunque en diferentes

términos, con la relación que logra con la madre de Pedro. Por su parte, la información del padre de Pedro puede interpretarse de innumerables formas, pero sobre todo es importante pensar en cuál podría haber sido la relación entre Pedro y su padre. Esta relación, inferida, puede finalmente traducirse en una carencia para Pedro. Aunada a la falta de cariño de su madre, probablemente Pedro también careció del amor de su padre. Esto es lo que describe el director de la escuela: “Este necesita que crean en él, y también algo del cariño que nunca tuvo”. A pesar de que estos elementos se obtienen a partir de momentos analépticos incrustados en los diálogos, van más inclinados hacia la interpretación, de la cual, como vimos en al inicio de este apartado (3.2) Kafalenos (1999) también se ocupa.

Regresando a la configuración del tiempo, el ritmo es bastante acelerado, pues abarca el desarrollo de bastantes personajes y acontecimientos en una hora y media. Así que muchos acontecimientos, como los ya mencionados, son mostrados brevemente para poder continuar con la trama. En cuanto a la frecuencia, no encuentro un uso, más allá del relato singulativo, que resulte vital para la significación del relato.

En cuestiones de información ausente, *Los olvidados* no pone de relieve la información que se oculta (otro tipo de información oculta nos lleva al problema de la focalización). Eso no quiere decir que no la haya. Encontramos un ejemplo cuando Pedro, tras tener el sueño surrealista, entra a la afiladuría, no sabemos lo que ahí pasa, pero en otro momento vemos a Pedro trabajando ahí. Se trata de una información diferida: Pedro pidió empleo y lo consiguió.

Lo que encuentro más importante en términos de información, no es tanto la información ausente como el exceso de información. En la película hay pequeños detalles que resultan tener una consecuencia importante para la historia. Vemos a un niño ‘desconocido’ llorando en la plaza, y ese niño es después el ayudante de don Carmelo. “Tú tienes tus ojitos”, dice Carmelo a quien más tarde apodaran ‘*el Ojitos*’. Jaibo le pide una mascada a otro joven del grupo, la misma mascada que usará para ponerle una trampa a Julián. Cacarizo se muestra pensativo cuando les dan la noticia de que Julián murió para posteriormente proponerle un escondite a Jaibo. Jaibo toma, en menos de un segundo, un cuchillo del patrón de Pedro, lo que resultará con la policía en casa de la mamá de Pedro. Ojitos y Jaibo se encuentran y don Carmelo sabe que Jaibo está ahí. Finalmente vemos a don Carmelo hablando con unos policías, los mismos que matarán a Jaibo. Aunque estos acontecimientos no pertenecen como tal al estudio del tiempo, ni al análisis de la información ausente que propone Kafalenos. Nos hace pensar en la experiencia de un posible

espectador al tener que hacer tales conexiones. Y que, más o menos importante, cada detalle cuenta y está al servicio de la trama.

### 3.2.2. Manejo del tiempo y de la información ausente en *Cadena perpetua*

A diferencia de *Los olvidados*, *Cadena perpetua* juega bastante con la representación del pasado y el presente de los personajes. Por eso encuentro conveniente comenzar por el orden de la macroestructura, para después echar un vistazo a lo que sea más importante para la historia en cuanto a duración y frecuencia. Durante estas exploraciones nos encontraremos con información ausente.

En lo que concierne a anacronías, el meganarrador en *Cadena perpetua* recurre únicamente a las analepsis o *flashbacks*. La ordenación de estas anacronías se presentará como lo solía hacer Genette, nombrando los segmentos temporales que se nos presentan en el relato de 'A' a '1', y los tiempos diegéticos de '1' a '3'. Si ordenamos cronológicamente los acontecimientos, resulta que, primero, Tarzán se dedicó al robo y al proxenetismo (1), más tarde fue enviado a cumplir su condena a las Islas Marías (2) y, finalmente, regresó a hacer una nueva vida con un trabajo decente y formó una familia (3). Lo interesante luego será detenerse en el momento en que surgen estas anacronías. El orden queda del siguiente modo:

(A3) En el primer segmento temporal (01:10-09:10) vemos a Javier Lira como partícipe de un robo fallido, y lo vemos en su ambiente laboral como cobrador. Fuera del negocio de su cliente ve a un ladrón y escucha un grito. Este es el primer segmento en el orden narrativo y se ubica en el presente, por lo que es lo último en el orden diegético. Enseguida viene el primer *flashback*.

(B1) En este segundo segmento (09:10-21:15) vemos a Javier Lira con otro atuendo y un bigote. Lo vemos robar, lo vemos ser arrestado por Prieto, bailar en el salón, irse con dos chicas al motel, y pedirle dinero a unas chicas que esperan clientes. Este segmento corresponde al primer tiempo en la *fabula*.

(C3) El tercer segmento (21:16-23:53) ocurre en el presente, Javier Lira continúa con su trabajo, esta vez en una tienda de vestidos. Aquí lo vemos con su amante. Cuando sale y camina por la calle, Prieto lo interrumpe. Segunda análepsis.

(D1) Tarzán camina por la calle, Prieto se lo lleva y lo tortura para que le devuelva los abrigos. Prieto le pregunta sobre Rosa Martínez. Este segmento (23:54-29:27) ocurre en el primer tiempo diegético.

(E 1) Durante la tortura hay otro *flashback* (29:28-33:42) en el que Tarzán emborracha a la sirvienta y se roba los abrigos de la casa. Este segmento está ubicado en algún punto diegético entre B1 y D1, pero el relato nos lo presenta justo después de D1.

(F 1) Cuando regresamos a la tortura de los abrigos, Prieto logra sacarle la verdad a Tarzán antes de regresar al presente (33:43-34:53).

(G3) Este segmento (34:53-52:26) corresponde al soborno de Prieto. La estabilidad de Javier Lira se ve amenazada. Los agentes lo golpean y Javier toma un camión al centro. Se nos presenta la siguiente anacronía.

(H2) Este segmento (52:26-1:12:19) podría ser (en realidad nunca lo escuchamos de voz de nadie) el resultado del robo de los abrigos. Pero es de cualquier modo autónomo al primer punto temporal en la diégesis. Como vimos en el análisis de funciones, tiene su propio desarrollo. Se trata del tiempo que Tarzán pasó en la prisión de las Islas Marías. La articulación entre este segmento y el próximo comprende algunas complicaciones que mencionaremos más tarde.

(I 3) En el segmento final (1:12:19-1:31:56) volvemos al presente y vemos que Tarzán busca a Romero, quien le puede ayudar. Al no encontrarlo acude a Gallito y regresa al crimen.

Ordenados en secuencia, los segmentos quedarían del siguiente modo:

A3 [B1] C3 [D1 (E1') F1] G3 [H2] I3

Los segmentos entre corchetes son los saltos hacia atrás, en el caso de D1, incluye a E1 y está además aunado a F1. En el Capítulo II mencionamos características de las anacronías de acuerdo a su alcance y duración. De acuerdo con el alcance, calificaremos la mayoría de estas evocaciones como externas, pues se sitúan en un punto anterior al relato, con excepción de E1, que está situada en un momento entre B1 y D1. Podemos definir la duración, la cual es parcial, pues no llegan nunca al punto en el que el relato dio el salto hacia atrás, incluso un segmento como E1 no logra conectarse con D1, porque al robo de los abrigos no le sigue inmediatamente la detención de Tarzán. Otro rasgo de la duración de estos saltos es que no son puntuales, sino

durativos, logran desarrollarse para explicar algo con respecto al momento de la evocación. Lo que nos lleva a su siguiente caracterización.

El primer salto, B1, surge cuando Tarzán ve a un ladrón correr y una mujer grita, escuchamos el grito aun cuando lo vemos en el pasado, corriendo después de robar una cartera. D1, a partir de la voz de Prieto. Vemos E1 cuando Tarzán es torturado y Prieto le pregunta por Rosa Martínez, Finalmente, H2 surge tras la propuesta de Prieto sobre volver al crimen. Todas estas analepsis son detonadas por algo y hacen volver al personaje a un momento relacionado con lo que está viviendo en el presente. De este modo, el meganarrador logra anclar toda evocación con la consciencia del personaje. Podemos denominar estas anacronías como subjetivas, como si sucedieran dentro de la mente del personaje, lo que lleva a preguntarnos ¿quién las ve? y, de igual modo, ¿quién narra esas evocaciones? Esto es, sin embargo, materia de la focalización, a la cual dedicaré el último apartado de este capítulo. Por ahora, regreso al análisis tiempo.

Algo que caracteriza a una película como *Cadena perpetua* es la sensación de que es una película, como algunos dirían, ‘lenta’. Y esto se revela a través de las anisocronías, es decir, los efectos de ritmo. Vemos escenas largas en donde aparentemente ‘no pasa nada’.

En el primer *flashback*, que dura aproximadamente 11 minutos, hay una escena de baile en un bar que dura tres minutos y medio, de ‘puro baile’. El largo de una canción en donde Tarzán no para de bailar podría provocar tedio en algún espectador, aunque hay pequeñas acciones con las que vemos el desarrollo del personaje, como su intervención con el Gallito y la mujer que lo mira. Esta escena parece tener una presentación sincrónica, de acuerdo con la tipología mencionada en el capítulo anterior, en la que el tiempo de la historia y del relato son aproximadamente iguales.

Otra escena de este tipo ocurre en G3, al momento de la extorsión de Prieto. De la secuencia completa, que dura alrededor de 20 minutos, 11 son dedicados a la conversación, sin algún hiato diegético, en donde vemos Tarzán intentando protegerse de Prieto y su compañero. Esta escena se caracteriza también por ser tener una presentación sincrónica. El tiempo del relato y el tiempo de la historia tienen el mismo ritmo.

Un tercer momento similar, en el que parece que la historia no avanza, está incluido en I3. La duración total de este segmento consta de 20 minutos, aproximadamente, de los cuales 12 vemos a Tarzán buscando al señor Romero. Pero en esta secuencia el tiempo del discurso y el de la historia no corresponden, esta ‘búsqueda’ podría bien durar la mayor parte de un día, pero se

presenta a modo de aceleración. Aun así, podría parecer bastante tiempo dedicado únicamente a la búsqueda.

Muchas veces, la estrategia de ‘retrasar la acción’ genera tensión. Uno quisiera que la amenaza que sufre Javier Lira por parte de Prieto se consumara rápidamente; sin embargo, nos muestran todo, el tiempo que Prieto dedica para ponerse al corriente y para proponerle robarle al banco. Vemos a Lira desesperado, y así también lo vemos cuando busca al señor Romero. Son tantos los lugares en los que Tarzán lo busca que uno pudiera pensar ‘ahora sí aparecerá’, pero no. Al final, después de tanto tiempo de extorsión, vemos a un Tarzán golpeado y con la cara en el suelo. Después de tanto tiempo de búsqueda, vemos a un Javier Lira desesperado, llorando porque ha fallado. Al final de la película, Tarzán ha tomado una decisión, aunque no lo ha resuelto como quería, el protagonista logra salir de estado de tanta incertidumbre. Y la incertidumbre es compartida con el espectador, porque finalmente sentimos un cierto ‘alivio’.

El hecho de que películas como *Cadena perpetua* pueda parecer ‘lenta’ o aburrida a un espectador se puede explicar de acuerdo con los códigos filmicos establecidos en cierta época<sup>25</sup>, definidos por el estilo o los aspectos técnicos de la producción, si los comparamos con los códigos establecidos en nuestros días, el estilo narrativo ahora es bastante más fluido y el ritmo en el montaje es más rápido.

Otro efecto de ritmo recurrente en todos los filmes es la elipsis, que es frecuentemente usado cuando un salto en el tiempo o el cambio a otro espacio posee una extensión considerable. Esto puede crear conexión con la información ausente en el relato. La significación en *Cadena perpetua* trabaja bastante con lo que se infiere ‘a partir de’.

Cuando Tarzán confiesa que fue él quien robó los abrigos, posterior al segmento en el que regresamos al presente, vemos a Tarzán en las Islas Marías. Es decir, que todo lo que sucedió entre la confesión y su ingreso a la prisión no está representado en el relato. Y más aún, no se nos dice explícitamente que su estadía en la prisión es consecuencia del robo de los abrigos. Pero eso fue lo último que se nos fue mostrado. Incluso, durante el interrogatorio, Prieto propuso a Tarzán que, si le decía la verdad, lo dejaba ir pero este se resistió. Este hueco coincide con lo

---

<sup>25</sup> Como vimos en el apartado 1.3., en este momento ya se vislumbraba el fin de la producción de la generación de cineastas del Nuevo cine mexicano, que comenzó a partir de la crítica a los periodos anteriores. Se dieron cuenta de la necesidad de hacer cine independiente y perseguían una visión más autoral en sus películas. Esta idea fue impulsada por Rodolfo Echeverría. Al cambiar de ideas y temas, logran competir contra el mercado internacional; desafortunadamente, la falta de actualización del equipo hace que los avances en otros países los rebasen.

Kafalenos define como información suprimida, porque no está presente ni en la historia, ni en el relato. Sin embargo, es información que no tiene tanta injerencia en el desarrollo de la historia, no necesitamos saber si Tarzán siguió siendo torturando, si intentó escapar o si fue el mismísimo Prieto quien lo condujo al barco en que partió hacia las islas.

El tipo de elipsis que sí es importante para el progreso de la historia es aquel que sucede casi al finalizar el segmento de las Islas Marías. Tarzán ha tenido su primer encuentro con la esposa de Pantoja. Inferimos por su hamaca vacía que estos encuentros siguieron. Enseguida, cuando el cabo se encuentra de regreso, el compañero de celda de Tarzán lo ve llegar y corre tras él. Lo que vemos a continuación es a este mismo compañero dándole la noticia a Javier de que Pantoja está de regreso. Acto seguido, Pantoja invita a Tarzán a su casa para vengarse.

La elipsis que se ubica entre la escena del compañero de celda hablando con Pantoja y la del reo hablando con Tarzán contiene información importante para el desarrollo de la historia. Esta información es revelada durante la visita de Tarzán a casa de Pantoja, y es relevante en la medida en que provoca que Pantoja acuchille a Tarzán. Además, no se nos muestra explícitamente la conversación, pero a la última persona que hemos visto hablar con Pantoja en el relato es a quien dormía junto a la hamaca vacía de Tarzán.

A continuación tenemos otra elipsis, más problemática que la anterior, y que conecta el segmento de las Islas Marías con el presente. El problema radica especialmente en que, al final de lo que se nos representa como su estadía en la cárcel, Tarzán, postrado en una cama, es dado por muerto. Pero nosotros ya lo vimos en el presente y está vivo.

Primero, como mencionamos en el modelo actancial, la construcción del relato indica que esta experiencia cercana a la muerte motivó a Tarzán a ser una buena persona. Sabemos que esto es una elipsis, y que pasaron bastantes acontecimientos hasta el momento cronológico en que comienza la película (Tarzán consiguió esposa, empleo y tuvo una hija), pero estos no se nos muestran, al menos no como acción, sino como diálogo. Finalmente, si esta información está ausente en el relato, de acuerdo con Kafalenos, es información suprimida o información diferida. Pues, de hecho, esta gran elipsis (entre el final del segmento de las Islas Marías y el inicio de la película) contiene información suprimida 'y' diferida.

Recapitulemos. Lo último que vimos del segmento de las Islas Marías es a Tarzán en una cama. El médico y un general entran a la habitación. El primero menciona que esa misma noche Tarzán morirá (1:10:57-1:12:18). Según la ordenación de los acontecimientos en la *fabula*, lo

que seguiría a continuación es el inicio de la película, en donde Tarzán participa en un robo junto al Gallito; como este robo falla, Tarzán le dice que ya no participará porque ya se está reformando. La información suprimida se extiende desde que Tarzán está en la cama, hasta que está de vuelta en la ciudad. Esta información no está interpretada por ningún personaje, se trata de un hueco en la *fabula* y en el *sjuzhet*. A partir de su llegada a la ciudad hasta el momento en el que comienza de la película, la información es diferida, aunque no hayamos visto a Tarzán conocer a su esposa y tener a su hija, se nos dice que estos eventos tuvieron lugar.

Entre los medios de expresión filmica se ubica también el diálogo, y hay dos momentos en que se representa, a través de las conversaciones, lo que sucedió a partir de la llegada de Tarzán a la ciudad. Uno de ellos es la conversación final con el Gallito. “Da gracias a Dios que Burro Prieto no te agarró cuando llegaste de las Islas Marías, al menos tuviste unos años de tranquilidad”, dice Gallito. Sabemos que Tarzán llegó y, a partir de esto, no cometió ningún robo, pues no tuvo ningún encuentro con la ley. El segundo momento en que se representa lo que Tarzán vivió al llegar es en durante la extorsión de Prieto. Además de confirmar que no se han visto desde el acontecimiento de los abrigos, Prieto busca conseguir toda la información posible, y lo logra. Tarzán explica que, al llegar, decidió trabajar, hace explícito quién lo apoyó para conseguir el trabajo, nos cuenta que se casó, nos cuenta que ya tiene una hija y un bebé que viene en camino. Entonces, no se nos presenta en el momento que sucede en la *fabula*, pero es información que se nos revela en otro momento del *sjuzhet*.

Finalmente, el elemento temporal que nos falta revisar es el de la frecuencia. Esto nos sirve también para confirmar la estrategia que tiene *Cadena perpetua* de asignarle gran parte de la historia a la interpretación del espectador a partir de las inferencias. Gran parte de esto se da a partir de la frecuencia en los acontecimientos.

La presentación singulativa de los acontecimientos es bastante frecuente, pero la carga que tiene la interpretación del espectador surge del uso del iterativo. Varios momentos de este tipo, aunque no hay complicaciones al interpretarse, construyen la identidad del personaje. Durante el primer *flashback*, designado como B1 de acuerdo con el orden temporal, conocemos lo que podría ser el día a día en la vida de Tarzán como delincuente, y solo lo vemos realizar estas acciones una vez, una vez lo vemos correr después de robar una cartera, pero alguien le dice “¡Carajo, qué record, Tarzán!”; una vez lo vemos en la comisaría mientras le toman sus datos, pero uno de los oficinistas le dice “Ya te estás volviendo cliente”; y una vez lo vemos bailar en el

bar, pero un músico en la banda le grita “¡Esta es para ti, Tarzán! Todos estos diálogos revelan que son acciones que Tarzán realiza con frecuencia y nos sirven para conocer mejor al personaje.

Podemos ahondar en los tipos de iteraciones y por qué necesitan ser inferidos por el espectador. De acuerdo a su determinación y especificación son iteraciones indefinidas, pues no se nos indica ni su comienzo, ni su fin, ni tampoco su ritmo de recurrencia. En términos de su extensión, nos es imposible saber la de cada unidad constitutiva, pero son cortas en la unidad sintética que constituyen, ya que lo sabemos a partir de un comentario de otro personaje, por lo que estos diálogos permanecen cortos, pero significativos.

Un momento que hemos mencionado junto al ritmo debido a su importancia en el desarrollo del relato, pero que también puede recaer en el estudio de la frecuencia, está ubicado en el segmento de las Islas Marías. Después de su primer encuentro, la esposa de Pantoja le dice a Tarzán que el cabo se irá de las Islas Marías durante un tiempo. Al cambiar la escena, vemos a Tarzán jugando cartas con sus compañeros, pero esa misma noche vemos la hamaca vacía de Tarzán, junto a su compañero de celda durmiendo. No sabemos específicamente si esta relación pasional se repite solo una vez tras el primer encuentro, ni dos, ni tres, ni siquiera sabemos si repitió cada noche. Este acontecimiento es indefinido en términos de determinación y extensión, pero no en cuanto a su especificación, porque, en caso de ser más de uno, seguramente estos encuentros sucedieron en la noche, mientras los demás dormían. Pero, recurro de nuevo al diálogo, cuando Pantoja invita de nuevo a Tarzán a su casa, la esposa le habla con cierto cariño a Tarzán: “¿Qué pasó, Javiercito?”.

Estos encuentros pueden ser también interpretados como información diferida. Durante la ausencia de Pantoja, no vemos a Tarzán teniendo relaciones con la esposa, pero sabemos que lo que está pasando a partir de el primer encuentro y la última conversación con Pantoja, cuando le hace saber que se está acostando con su mujer, justo antes de apuñalarlo.

El final del segmento de las Islas Marías es complejo al momento de interpretar. Tarzán es dado por muerto, incluso se dice que morirá esa misma noche. Kafalenos (1999:57) menciona que interpretamos eventos como funciones en relación con las configuración que establecemos en los momentos en que los acontecimientos nos son revelados. Tanto es así que un espectador puede sostener interpretaciones contradictorias: podemos llegar a pensar que Tarzán está a punto de morir, pero también lo hemos visto vivo. Esto hace aún más relevante la elipsis entre el segmento de las Islas Marías y Javier Lira en el presente (minuto 72). Este hueco es tan

importante que nos puede llevar a interpretarlo como la muerte metafórica de Tarzán (el delincuente). A partir de esto, nuestro personaje es aparentemente un hombre nuevo, al que todos llaman Javier Lira (el cobrador de banco).<sup>26</sup> Esto a pesar de que, al final del filme, Lira regresa al crimen; sin embargo, esto no lo sabemos aún y es lo que descubriremos a lo largo de la película.

La ordenación del tiempo también implica la ordenación del espacio. Y este se puede pensar en términos de la importancia que tiene en determinados acontecimientos. Por esto, a continuación presento el análisis de los espacios representados en *Los olvidados* y después en *Cadena perpetua*.

### 3.2.3. El espacio en *Los olvidados*

La exploración de un espacio en donde se desarrolla el relato puede asimilarse a la de la construcción de los personajes en tanto que pensemos en las características que obtenemos a partir de su determinación, a través de un marco de referencia, esto es el conocimiento que el espectador tenga sobre este, además de su repetición, la acumulación, la relación con otros espacios y también su transformación (Bal, 1985: 108). En la caracterización de estos espacios en los relatos filmicos, estos están semánticamente más cargados cuando cuentan con alguna de estas cuatro formas de desarrollo del espacio. Es decir, son espacios específicos recurrentes, con características acumuladas, en relación con otros espacios y con algún grado de transformación. La determinación funciona también sobre la base de un marco de referencia, así como la base de una aplicación general de características. Al comenzar *Los olvidados*, como mencioné en el resumen, escuchamos la voz en *off* de un narrador delegado:

01



“Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria, que albergan niños

---

<sup>26</sup> Agradezco a Gustavo Roberto Pando por esta interpretación del final del segmento de las Islas Marías en *Cadena Perpetua*.

02



malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes.

La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado, solo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad.

03



México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal, por eso, esta película basada en hechos de la vida real no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad”.

04



**Tabla 24.** *Los olvidados*, 1950, 01:42-02:26

En esta breve introducción se nos presenta la Ciudad de México en relación con otras ciudades. Pero hay dos comparaciones, una es la relación como ‘gran ciudad moderna’; otra, como ‘semillero de futuros delincuentes’. Esto nos da ya una idea de los espacios en los que se llevarán a cabo las acciones. Probablemente nuestros personajes habitarán espacios modernizados, pero también lugares en decadencia.

Luego de esta determinación, podemos fijarnos en la repetición de espacios. Sin que lleguen a ser vitales para la historia, muchos de los acontecimientos se desarrollan en espacios en contradicción. Vemos muchos terrenos baldíos, con muros o construcciones en obra negra, pero también calles pavimentadas con bastante gente y vehículos. Estos tendrán la calificación de espacios marco porque no son un lugar específico, en realidad no hacen más que ser un lugar en donde se desarrollan los acontecimientos, sin una función mayor. Me refiero a los espacios que vemos en la tablas 2, 3, 4, 7, los lugares que recorre Pedro mientras se oculta porque lo culpan del robo del cuchillo, y la tabla 14. Lo único importante de estos espacios es ver al grupo reunido o verlos cometer robos.

Otros lugares que pueden llegar a ser más importantes para la historia son aquellos que tienen cierto grado de determinación o se incluyen en un marco de referencia. Estos son reconocibles por la audiencia. El mercado o plaza en donde vemos por primera vez a Ojitos y al ciego, la cantina de donde Julián saca a su padre, la chicharronería en donde trabaja Julián, la feria donde Pedro llega a trabajar y el Tribunal para Menores. En seguida, en un punto medio entre estos y los lugares tematizados, encontraríamos la afiladuría en donde Pedro trabaja. El robo del cuchillo, relaciona este espacio con el espacio donde habita la mamá de Pedro, en donde el niño tiene el sueño en el que decide buscar trabajo, y también se relaciona con la escuela granja, en donde Pedro termina a consecuencia del robo.

El escondite de Jaibo está semánticamente más cargado al guardar relación con otro espacio importante que es donde habita el ciego. Ojitos se encuentra con Jaibo, don Carmelo escucha a Ojitos, y este encuentro hace que don Carmelo sepa adónde llevar a los policías para que estos se ocupen de Jaibo. Por su parte, la escuela granja adquiere su carga semántica por la acumulación de sus características, de las cuales podemos distinguir espacios subordinados al principal: la oficina del director, la granja, el lugar de encierro, y, por supuesto, el umbral que Pedro debe cruzar para cumplir con su prueba.

Los dos espacios tematizados más importantes son la casa de la mamá de Pedro y el corral de la familia de Cacarizo. Ambos se presentan constantemente en diferentes acontecimientos (repetición) y guardan relación con otros espacios. Pedro va a su casa después de estar en la calle, al ser rechazado, busca refugio en el corral, el cual es el único espacio que puede considerarse que pasa por una transformación. Pero no en sí mismo, sino por cómo la atmósfera cambia desde el principio hasta el final (Figuras 12 y 13). Durante la primera vez que los personajes interactúan en él, el corral es un espacio seguro para que nuestros personajes pasen la noche al no tener un lugar en dónde dormir. Hay bromas y risas. Hacia el final de la película es el mismo lugar en donde nuestros dos personajes principales se enfrentan, Meche se da cuenta de que los animales no están en sus corrales y va a revisar con su abuelo. Encuentran el cuerpo tirado de un niño.



**Figuras 12 y 13.** Primera y última aparición del corral de la familia de Cacarizo

Lo que propuse con estos espacios fue un continuo desde lo menos cargado semánticamente hasta lo que guarda mayor carga semántica. Esto de acuerdo a las características que menciona Bal (1985: 105-109) sobre la caracterización de los espacios: repetición, acumulación, transformación y relaciones. A continuación me dedicaré al espacio en el que se nos presenta todo el contenido filmico: el de la pantalla.

Hasta ahora la inmensa mayoría de las producciones filmicas se nos siguen presentado en un marco de cuatro lados en done se distribuyen los motivos que sirven para contarnos historias. La distribución de los objetos en el plano es de gran importancia para el relato, lo apoya al guiar al espectador a dirigir la mirada y transmitir la información narrativa.

Es interesante mirar cómo la distribución de los objetos en el espacio funciona de acuerdo con el momento del relato que presenciamos. Comencemos con la distribución de los personajes en el espacio cuando Jaibo, al regresar del reformatorio, se une al grupo.



**Figura 14.**

En la Figura 14 vemos a los chicos sentados excepto a uno. Esto forma una composición triangular en la que Jaibo está en la cima. Su posición está acentuada por un pilar que se extiende más allá del cuadro, lo que nos llama aún más la atención. Uno de los elementos más importantes para dirigir nuestra mirada, y también transmitir expresividad, es la mirada de los personajes. Con esta se puede trabajar en el plano o en una sucesión de planos.

**01**



**02**



Al proyectar las imágenes una tras otra, se mantiene la misma dinámica, esta vez, a través de las miradas.

De acuerdo con su posición ya establecida en la imagen anterior, seguimos con esta dinámica de dirección de miradas hacia un punto elevado en el espacio. Así vemos qué personaje está en control en el plano.

03



04



05



06



Jaibo voltea, intermitentemente, a ver a los demás chicos durante la conversación.

**Tabla 25.** *Los olvidados*, 1950, 04:21-05:00

Más adelante, tenemos una dinámica parecida con un personaje importante en esta historia.



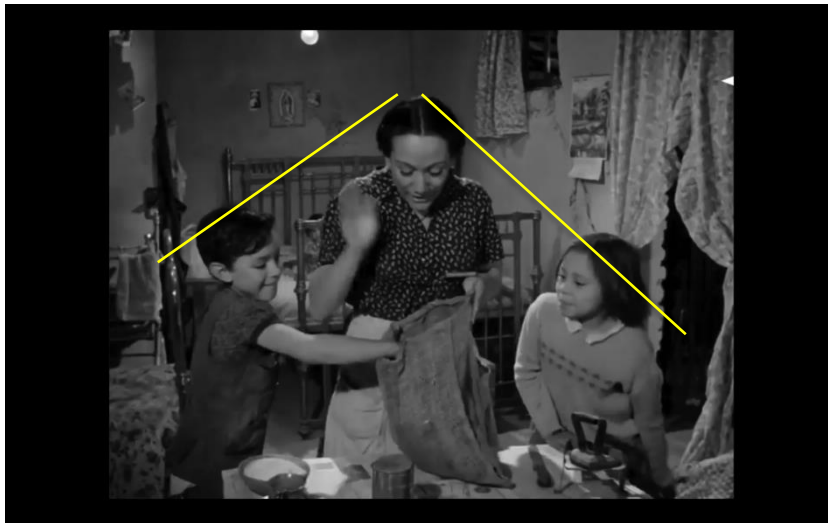
**Figura 15.**

Además de ubicarse en el centro del plano. La multitud dirige la atención a don Carmelo al mirarlo (Figura 15). Esto nos dice que algo pasará con este personaje. La pandilla se junta al otro extremo, muy cerca de este personaje.



**Figura 16.**

Nuevamente vemos a Jaibo al mando, pues es él quien planea en este momento el robo (Figura 16). Se consolida como líder del grupo y los convence de considerarlo como su guía. Está en el centro y ocupa un espacio grande en el cuadro; tiene además miradas de los otros chicos puestas en él, las manos en los hombros de Pelón y Pedro sugieren también su búsqueda de control. Vemos una dinámica similar cuando se nos presenta la mamá de Pedro.



**Figura 17.**

Ella de igual modo está en control del espacio (Figura 17), es una madre viuda que debe cuidar de sus hijos. Hay una composición en triángulo que en seguida se ve interrumpida por Pedro.



**Figura 18.**

El chico entra en la habitación, rompiendo la armonía entre su madre y sus hermanos (Figura 18). Así como entra, a interrumpir la convivencia, se va, rechazado por su madre, no sin antes robar comida de su propia casa. Otra herramienta usada en esta película, y que nos sirve para examinar la dinámica de la historia y personajes es el movimiento de cámara.

01



Ojitos espera solo en la oscuridad, hay ya muy poca gente en este espacio.

02



Pedro llega, motivando el movimiento de cámara, a sentarse con Ojitos, con quien conversa durante un momento.

03



04



Pedro se levanta, motivando de nuevo el movimiento de cámara que llegará hasta otro personaje vital para historia: Julián.

05



Esta es la primera aparición de Julián, que busca a su padre.

06



Julián camina hacia el fondo de la calle y Pedro, junto a la cámara, se mueve de nuevo hacia Ojitos.

07



Pedro va por las tortas con el dinero de Ojitos, pero esta vez la cámara no lo sigue, ni en el mismo plano secuencia que se ha manejado hasta ahora, ni con un corte de cámara.

08



El corte, sin embargo, nos recorre hasta el bar de donde Julián saca a su padre borracho, pero tampoco entramos.

09



Pedro regresa, desde el fondo, hacia adonde está Ojitos.

10



A continuación, viene Julián con su padre.

11



Finalmente, Pedro y Ojitos se van, de nuevo sin motivar el movimiento de la cámara.

**Tabla 26.** *Los olvidados*, 1950, 13:18-16:10

¿Cómo se podría interpretar este movimiento en la cámara? De la imagen 1 a la 5, como dije, es motivado por Pedro, es decir, él está en control de esta escena, él conoce bien los espacios de esta ciudad y se mueve libremente, a diferencia de Ojitos, quien por ahora está perdido. Esta dinámica acentúa la aparición de Julián, Pedro, y la cámara con él, se detiene y dirigimos la atención a este personaje aún desconocido para nosotros, al menos en persona, porque ya habíamos escuchado su nombre. En seguida la cámara deja de moverse, excepto cuando vemos a Julián forcejeando con su Padre. Nunca entramos al bar, espacio que no es familiar para los niños y que se mantiene totalmente en segundo plano. Pedro y Ojitos caminan hacia el fondo, pero no nos acercamos a ellos. Ni siquiera los escuchamos. Como si se fueran a su mundo, una especie de invitación a nuestra curiosidad por descubrir su vida al final del día, cuando todas las

personas se han ido a sus casas. Cuando en las calles solo permanecen los perros y los niños sin hogar.

Finalmente sí nos introducimos a su mundo. Estos personajes nos llevan a lo que probablemente es el espacio más importante en la historia y en donde además conoceremos a Meche, quien tiene un encuentro con Jaibo antes de la llegada de Pedro y Ojitos. En este momento nos aproximamos al mayor evento disruptor.



**Figura 19.**

Jaibo se esconde en el granero, donde llega Meche, y este la sorprende. Al inicio vemos que Jaibo está a la altura de Meche, mientras se comporta amable, pero al recibir la negativa, la dinámica cambia (Figura 19).



**Figura 20.**

Jaibo se endereza y queda en una posición de dominación, la acorrala muy cerca de la pared, bloqueando, al mismo tiempo, la luz detrás de él, lo que cambia su iluminación y lo hace ver más amenazante (Figura 20). Aunque esto dura solo un momento. Los demás personajes entran y la dinámica sigue siendo la misma que hasta ahora: Jaibo tiene el mayor peso tanto en la historia, como en la composición visual.



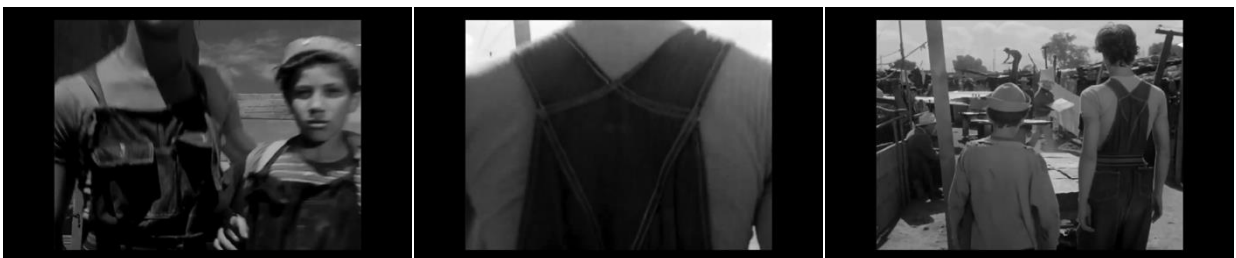
**Figuras 21 y 22.**

En la primera imagen vemos cómo reciben a Ojitos, recién introducido al grupo por Pedro. A pesar de que él es el nuevo y las miradas están dirigidas hacia él, Jaibo le hace frente. Cacarizo, quien, en estatura, es igual a Jaibo, pero se mantiene por debajo de él (Figura 21). Cuando Cacarizo y Meche se van, Jaibo vuelve a tomar el control total (Figura 22). Y eso se repite en la escena siguiente.



**Figuras 23 y 24.**

Seguimos viendo a Jaibo como protagonista de la escena. Si bien Jaibo es alto y los compañeros son aún pequeños, vemos a Cacarizo y al chico de la mascada, que podrían tener más o menos la misma estatura que Jaibo, en un nivel inferior (Figura 23). A continuación, en la Figura 24, Jaibo decide incluir a Pedro en su plan, lo acerca a un lugar más privado para los demás, pero lo comparte con nosotros. Cuando Pedro decide llevar a Jaibo con Julián surge una articulación muy interesante en los espacios.



**Figuras 25, 26 y 27.**

Pedro y Jaibo caminan en dirección a la cámara, se acercan tanto hasta que se hace un fundido a negro. Siguen caminando y los vemos de espaldas, en un espacio diferente, recordándonos que la cámara fue el invento que permitió manipular el tiempo y el espacio. Una disyunción distal, como vimos en 2.3.2. Nos ubicamos ahora en el espacio en donde trabaja Julián.

01



Pedro va con Julián para decirle que Jaibo lo quiere ver.

02



En seguida vemos que el enfrentamiento que hay entre Julián y Jaibo da mayor peso visual a uno que al otro.

03



Aun cuando Jaibo saca a Julián de su espacio de trabajo, Julián sigue recto, dando cara a Jaibo.

04



Julián es el único que puede tomar tal postura ante Jaibo. Y Jaibo lo sabe.

Debido a una mala jugada Jaibo termina

05



por dominar la escena, hace desaparecer a Julián completamente del cuadro.

**Tabla 27.** *Los olvidados*, 1950, 19:58-21:57

Ahora todo parece marchar mejor, Jaibo se ha vengado y ha logrado ganarse al grupo.



**Figuras 28 y 29.**

Cuando Jaibo llega a darle dinero a los chicos, lo vemos al centro, ocupando la mayoría del espacio (Figura 28). Hasta que pelón llega a darles la noticia de que encontraron muerto a Julián. Cambiamos de plano y vemos juntos a Jaibo y Pedro. Ahora ellos dos están juntos frente al problema que Pelón viene a informarles (Figura 29). Solo entonces vemos una dinámica diferente en el espacio usado por estos personajes cuando están juntos:



**Figura 30.**

Por primera vez vemos a Jaibo resguardado en el fondo, con la mirada agachada, por debajo de los demás (Figura 30). Así se ha representado visualmente la amenaza a los deseos de Jaibo, con Pedro afectado en el camino.

Aunque Jaibo se siente amenazado, logra hacer el pacto con Pedro y su plan de ahora en adelante será ocultarse. Los momentos que veremos a partir de ahora con Jaibo seguirán siendo su búsqueda de dominación. Mientras Pedro, como ya sabemos, carga ahora con la culpa y consigue un trabajo.



**Figuras 31 y 32**

Cuando vemos a Pedro en su trabajo, lo que hay en primer plano es la mesa de los cuchillos, a los que se le han puesto precio mientras Pedro trabaja (Figura 31). Cuando el patrón y el otro trabajador salen, Jaibo entra y vemos que el énfasis en la mesa de cuchillos ha sido para notar

que Jaibo toma uno y se lo guarda en la bolsa (Figura 32). Esa misma noche Jaibo visita la casa de Pedro.

01



Cuando Jaibo llega, la mamá de Pedro se lava los pies. “Buenas noches” dice Jaibo, muy amable. Le informa que quedó de verse con Pedro.

02



Los acercamientos nos muestran cómo Jaibo mira a la mamá de Pedro.

03



El joven capta la atención de la mujer al hablarle de que él no tiene padres.

04



Ahora vemos a Jaibo casi de cuerpo completo, un plano en el que enseguida ella entrará.

05



Jaibo le platica de una visión que tuvo de la cara de una mujer. “¿Cómo se acuerda?”, pregunta ella.

06



“Será porque nadie me ha vuelto a mirar así”, dice Jaibo mientras se pone de pie. Con este movimiento invade el espacio personal de la mujer, y toma el espacio del cuadro por encima de ella.

07



Ella se aleja y la cámara la sigue.

08



Jaibo también la sigue y ella voltea.

09



Aquí vemos a Jaibo cerca de la mujer, acorralándola. Ella se establece al rincón del cuadro, y también empujada hacia a la pared. En este momento llegan los niños.

11



Aquí comienza el segundo encuentro de Jaibo y la mamá de Pedro. Ella está ocupada en los labores del hogar. Jaibo llega a buscar a Pedro. La bebé se ha metido la canica a la boca.

12



La cámara sigue a la mamá de Pedro que le saca la canica de la boca a la bebé. Jaibo se agacha con ella.

13



La mamá levanta a la niña y la pone en la cama. Jaibo imita sus movimientos. Muestra interés, pero también sabemos que ella controla la escena. Los niños escuchan música afuera y salen.

14



15



Jaibo mira a la señora mientras esta recoge los juguetes del suelo.

16



Ella sigue haciendo sus cosas, no le muestra interés a Jaibo.

17



Jaibo se acerca, pero enseguida retrocede.

18



Es la madre de Pedro quien da el paso.  
“¿Ya se va?”, le pregunta.

19



Vemos, desde afuera, la puerta cerrarse.

**Tabla 28.** *Los olvidados*, 1950, 43:42-54:30; 50:15-54:14

Ambos encuentros son diferentes. En la primera hay un juego en el que Jaibo persigue a la mamá de Pedro, y esto se refleja en su movimiento en el espacio. En la segunda escena, él también la sigue, pero ella se muestra desinteresada; entonces Jaibo propone retirarse, pero ella es ahora quien toma la iniciativa. Finalmente, el espacio que ambos comparten es bloqueado para el espectador. Se convierte en un espacio íntimo.

Después de que Pedro regresa y es enviado al Tribunal para menores, el juez le pide verlo antes de que se lo lleven. La mecánica del movimiento de los personajes a través del espacio es también interesante.

01



La madre de Pedro entra a la habitación y la cámara sigue sus pasos hasta donde está Pedro.

02



Pedro la mira, pero en seguida evita su mirada.

03



Pedro voltea hacia la ventana. Su mamá le dice que lo van a enviar a una escuela en donde estará bien.

04



Pedro la enfrenta, voltea la mirada hacia ella y le declara que él no hizo nada y no tiene por qué ser enviado a una escuela. Más bien, es ella quien lo quiere mandar allá.

05



En seguida se aleja, seguimos viendo a la mamá. La cámara se mueve hasta que ella camina de nuevo.

06



Pedro sigue rechazándola, ella toma la postura en que no quiere que lo lleven, pero es su culpa por robar el cuchillo (aunque esto aún no está aclarado).

07



Pedro vuelve a negarlo. Él le ha dicho a todos que él no lo robó.

08



Ella se sienta junto a su hijo. Su mamá le pregunta quién fue. Él sigue en la posición de defenderse. Pero no dice quién fue.

09



Pedro se pone de pie. Ahora sospecha que su mamá viene a sacarle la verdad.

10



Pedro se aleja nuevamente y la cámara se queda con ella. Esto le da más peso a su presencia, a pesar de que ella lo sigue a él. Ella motiva el movimiento de cámara.

11



Pedro la vuelve a enfrentar, la culpa por mandarlo.

12



El único plano cerrado durante la escena es de la mamá, cuando dice “Sí te creo, hijo”.

13



“Hasta ahora se acuerda que soy su hijo”, le dice Pedro. El pequeño ya no soporta mostrarse fuerte ante ella y llora. Ella lo besa y se aleja.

14



La cámara la sigue. Antes de salir, voltea a ver (por última vez) a su hijo.

15



Pedro llora, y acepta que no quiere alejarse de su madre.

16



Intenta salir de la habitación, pero no se lo permiten.

**Tabla 29.** *Los olvidados*, 1950, 56:23-58:15

Esta interacción es bastante dinámica por el movimiento en el espacio. Pedro la evita, su madre lo busca. Aunque podría parecer que este momento se trata de Pedro, la cámara que se mueve con ella, junto a su primer plano, nos pone a la mamá de Pedro más tiempo en la pantalla. Estamos atentos a ella. La importancia de esta escena, entonces, es percibir el cambio de la mujer mientras habla con su hijo.

Otros momentos en donde el espacio es importante son los enfrentamientos de Pedro y Jaibo, los cuales presentamos a continuación.



**Figuras 33 y 34**

En la Figura 33, Jaibo sigue usando el espacio central en el grupo, él observa cómo los demás juegan, como si cuidara de ellos. Pedro irrumpe separando a los integrantes del grupo, dirigiéndose directamente a Jaibo (Figura 34). A pesar de que el enfrentamiento es directo, el hecho de que el espacio esté utilizado por la pandilla y demás habitantes del barrio limita el enfrentamiento en comparación con el último.



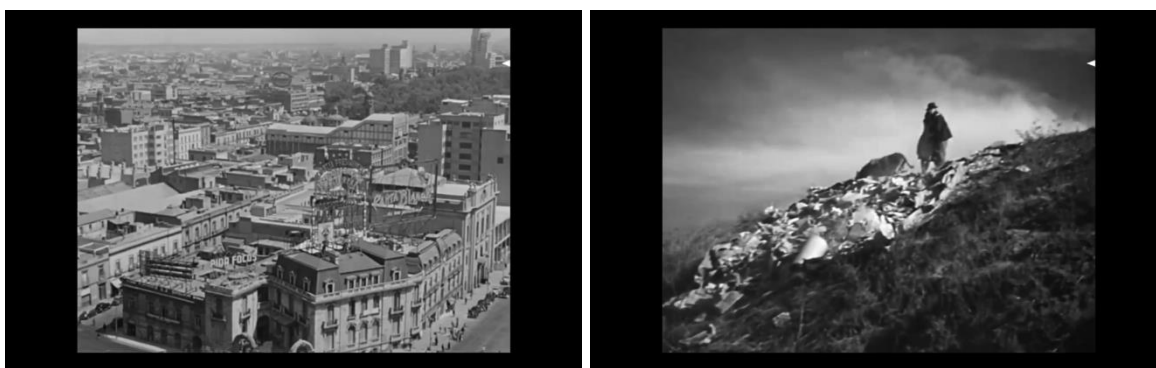
**Figura 35.**

Este segundo enfrentamiento es, como ya sabemos, el decisivo. Y, cómo también sabemos, se da lugar en un espacio vital en la película: el granero (Figura 35). La primera presentación del granero fue cuando Ojitos y Pedro se encontraron en la noche y se dirigieron juntos al fondo de la calle, como invitándonos a curiosear su espacio íntimo. Y nos llevan al granero. Ahora este

lugar es privado para ellos. No hay testigos y ambos saben que este enfrentamiento llegará hasta las últimas consecuencias.

Muchos de los espacios están dominados por Jaibo, como ya vimos, por la posición de los actores, la iluminación, el encuadre o la utilería. No había, como ahora, los mismos medios cinematográficos para dirigir la mirada en el espacio de la pantalla. No hay color, no hay lentes de cámara que enfoquen a un motivo y jueguen con la profundidad. Hay actores que se pueden distribuir dentro de un encuadre o excluir del mismo. También hay luz y una escenografía.

Es interesante comparar el espacio que se nos muestra al inicio y al final.



**Figuras 36 y 37.**

Estos fotogramas (Figuras 36 y 37) revelan una ciudad con muchas historias, entre ellas, aquella que termina con el cadáver de un niño siendo lanzado, por una niña y su abuelo, a un basurero.

#### *3.2.4. El espacio en Cadena perpetua*

Lo primero que se nos presenta en *Cadena perpetua* es un área verde, señal de un espacio bien cuidado en donde además hay vigilancia, podríamos pensar de inmediato que se trata de una ciudad. En este espacio ocurre un robo fallido en donde un hombre termina muerto. Un robo en el parque de una ciudad nos indica que, a lo largo de la película, posiblemente veremos lugares en donde se comenten crímenes. Aunque posiblemente no tengamos ni tiempo para pensar en eso porque todo sucede muy rápido.

Al igual que con *Los olvidados*, aquí también tenemos lugares que solo sirven para que se desarrolle un acontecimiento, sin tener una carga semántica mayor. Y estos son caminos y carreteras, ya sea en el pasado, en donde las calles siempre se nos presentan de noche, o en el

presente, en donde es de día. En este mismo nivel encontramos los lugares en donde Tarzán va a ejercer su empleo de cobrador o la casa del señor Romero. Los espacios con una mayor determinación, tanto porque se inscriben con un marco de referencia, y por que se relacionan con otros son el bar y los moteles en donde Tarzán pasaba tiempo en el pasado. Después del bar se dirigía a un motel. Los lugares que pueden estar también en este nivel son la casa de donde se roba los abrigos, e incluso el cuarto en el que Tarzán parece vivir, que al parecer, solo funciona para saber el momento en el que Rosa Martínez lo vio vistiendo uno de los abrigos. Pero ambos lugares guardan ya relación con un espacio más importante: la comisaría. Este es un espacio que, como vimos en el estudio del tiempo iterativo, Tarzán también solía visitar, pero se conecta con los dos anteriores, resultando en el acontecimiento de la tortura por el robo de los abrigos, el cual lo llevará a las Islas Marías.

Antes de llegar al espacio de las Islas Marías, considero que, en este nivel intermedio, encontramos el lugar de la extorsión: el monumento al cual Prieto y su compañero llevan a Javier Lira para amenazarlo. Además de que aquí sucede un acontecimiento importante, este lugar se conecta con otros dos lugares que también relacionados entre sí: el banco y el billar de Gallito. A pesar de que solo los vemos en dos ocasiones —el banco, cuando vemos a Lira trabajar y cuando busca a Romero, el billar, después del robo fallido y cuando Javier no encuentra a su jefe— esta repetición no sucede con los demás espacios. Su relación es de bastante contraste, pero revisten la misma importancia. Tras el encuentro con Prieto Tarzán busca ayuda en el banco, en donde solo se encuentran con puertas cerradas, gente en lo suyo, y la oficina vacía de Romero. En cambio, al visitar el lugar del Gallito, Tarzán encuentra, no la mejor, sino la única forma con la que puede lidiar con su conflicto. Todo esto desemboca en la explanada del estadio, en donde Tarzán finalmente comienza de nuevo su vida criminal.

Finalmente, tenemos el penal de Islas Marías que, aunque se presenta como un lugar autónomo, es la conexión entre los espacios en donde Tarzán desarrolla su vida criminal y aquellos en donde planea ser una mejor persona. Este es un lugar complejo que acumula otros espacios en sí mismo: el lugar en donde duermen los reos, las salinas en donde trabajan y la vivienda del cabo Pantoja.

En esta película vemos la mayoría del tiempo a Tarzán. Revisaremos cómo comparte el espacio con otros personajes en distintas circunstancias; la narración a través de analepsis nos permite hacer estas comparaciones. Comencemos mirando la dinámica en la oficina del señor

Romero. Aquí es muy evidente que los personajes que comparten intereses y comparten también el espacio.



**Figuras 38 y 39.**

Por un lado, vemos a Javier y a Romero, quienes comparten el gusto por las palomas y conversan sobre asuntos personales (Figura 38). A estos se oponen el resto del grupo, quienes hablan de fútbol (Figura 39), deporte que no es atractivo para Lira ni para Romero. Luego, lo vemos en el pasado.



**Figuras 40 y 41.**

En la Figura 40, Tarzán ocupa la posición en el centro, con ambos personajes mirando hacia él, mientras que, con el acercamiento del plano (Figura 41), se mantiene la atención a partir de las miradas, y de que el rostro de Tarzán está mejor iluminado. Más tarde lo vemos en el salón:



**Figuras 42,43 y 44.**

Es interesante cómo se sigue poniendo a Tarzán en el centro, pero, al mismo tiempo, el espacio saturado dentro del cuadro nos sugiere, con la entrada y salida de sujetos, que es un lugar grande, además de dinámico. Otro uso del espacio en cuadro, que veremos más veces a lo largo del filme, es cómo se nos muestra a dos personajes enfrentados en un mismo plano.



**Figura 45.**



**Figura 46.**

Así, dos personajes se miran (o parecen mirarse) sin tener que recurrir al corte. Tarzán desaparece. Al salir de cuadro, deja un gran vacío, tanto en el cuadro como en la habitación. Vemos la reacción de tristeza de la chica. Después de regresar al bar por la otra mujer, seguimos viendo la interacción de Tarzán con las chicas.



**Figuras 47 y 48.**

Por su postura y el color rojo de su chamarra, Tarzán tiene más peso en la imagen en relación con las mujeres (Figura 47). Además, la posición en la mano en la Figura 48 muestra dominación sobre la mujer, a quien termina por darle una bofetada. Pero hay otra forma en la que vemos a Tarzán. Exactamente cuando aparece Prieto.

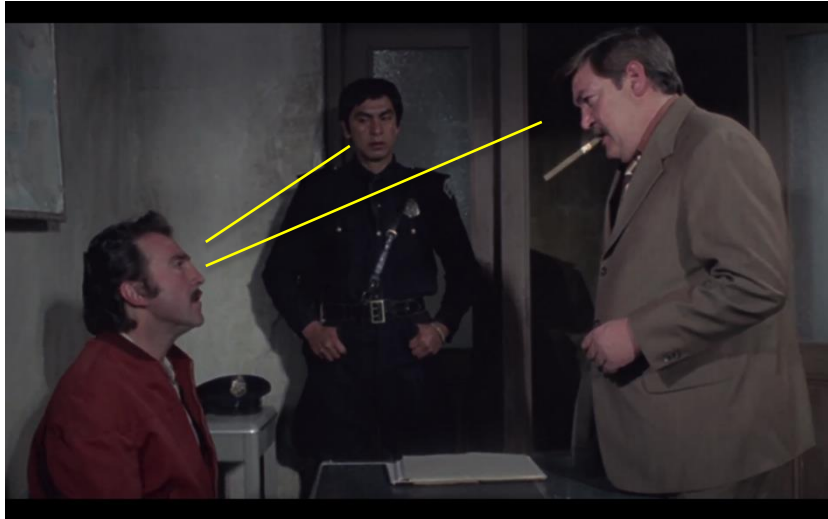


**Figura 49.**



**Figura 50.**

Prieto lo encuentra y lo somete para que lo acompañe. Mientras lo vemos fumando su puro, vemos la sombra de Tarzán siendo golpeado por los acompañantes del comandante (Figura 49). Y enseguida, cuando Prieto voltea a la izquierda, vemos otra forma en que dos personajes se enfrentan en un mismo plano (Figura 50). Esto es el comienzo de una situación más dura para Tarzán.



**Figura 51.**

Al inicio del interrogatorio por los abrigos, Prieto se posiciona en una situación dominante sobre Tarzán, incluso cuenta con apoyo del oficial de policía, sus miradas parecen empujarlo al rincón del cuadro.



**Figura 52.**

Tarzán confiesa que él robó los abrigos después de terminar en el suelo, completamente dominado por Prieto. El segundo encuentro entre Tarzán y Prieto hace eco de este.

01



Prieto cuenta también con apoyo, su compañero está parado en la entrada, en caso de que Tarzán, quien está acorralado, quiera escapar.

02



Esto hace que Prieto domine el lugar.

03



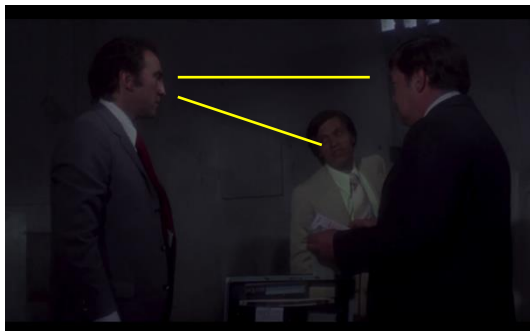
Vemos bastantes planos con Prieto y su compañero.

04



En cambio Tarzán está solo.

05



Cuando abren el portafolios de Tarzán, el compañero se acerca y el espacio entre los tres se reduce, los vemos en el mismo plano. Ambos acorralando a Tarzán.

**Tabla 28.** *Cadena perpetua*, 1979, 38:00-42:54

Ya con los lugares definidos en un plano abierto, los planos cerrados mantienen la misma dinámica (Figuras 53, 54 y 55).



**Figuras 53, 54 y 55.**

Sus posiciones, al mismo tiempo que la propuesta de robar el dinero, generan tensión para Tarzán.

01



Tarzán rechaza y Prieto tiene que reformular.

02



El compañero de Prieto se aleja, liberando tensión, pero no totalmente.

Prieto recurre al pasado, cuando lo agarro por primera vez, y luego más veces. Siempre Prieto.

El comandante incluso conduce a Tarzán

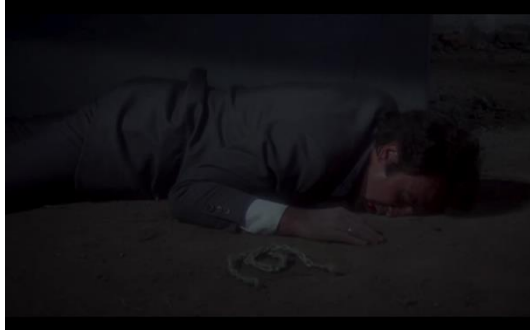
03



a caminar en círculos como diciéndole: “Esto no se va a terminar”.

Cuando Tarzán rechaza por segunda vez a Prieto. Ahora no le da otra oportunidad. El otro agente se acerca y ambos lo golpean.

04



Tarzán termina nuevamente en el suelo, con la cara en la tierra.

**Tabla 28.** *Cadena perpetua*, 1979, 44:13-49:06

Otra dinámica interesante en el espacio es en la casa de Pantoja. La primera vez, como sabemos, Prieto invita a Tarzán a su casa, pues lo considera su amigo.



**Figura 56.**

Vemos a Tarzán en primer plano, a Pantoja, borracho, en segundo plano y a su esposa en el fondo, acentuada por la luz (Figura 56). Logra captar nuestra mirada. Sabemos ya que algo pasará con ella. Lo único que se interpone entre ella y el protagonista es Pantoja.



**Figuras 57 y 58.**

Pantoja finalmente cae, dejando el espacio libre para que Tarzán y la esposa tengan un primer contacto (Figuras 57 y 58). Tienen relaciones, pero antes de marcharse, la mujer lo detiene.



**Figura 59.**

Antes de salir, la mujer le dice que su esposo estará fuera por unos días. Vemos la reacción de Tarzán a través del espejo. Esta es otra forma de ver a ambos personajes cara a cara sin recurrir al corte y montaje (Figura 59). Para la siguiente ocasión que vemos una interacción entre Tarzán y Pantoja, es evidente quién está en control de la escena.



**Figuras 60 y 61.**

Pantoja controla la escena desde que elige en dónde se va a sentar su invitado (Figura 60). Después de su monólogo sobre la amistad, Tarzán termina una vez más en el suelo (Figura 61). Vamos de vuelta al presente. Cuando Tarzán falla al encontrar al señor Romero para ayudarlo a denunciar a Prieto, busca al Gallito.



**Figuras 62 y 63.**

Tarzán está en problemas y Gallito tiene la solución, nos encontramos en su oficina y, por lo tanto, ocupa el mayor espacio en el cuadro. Tarzán está en un lugar inferior en la Figura 62, y a la orilla del plano en la Figura 63, la mirada de Gallito tiene más espacio en el cuadro, mientras que la de Tarzán está atrapada.

Este apartado muestra cómo los espacios se presentan y su carga semántica en la historia, así como la posición de los personajes frente a otros con relación al espacio que comparten. El estudio de este espacio se relaciona también con la focalización, pues todo espacio, junto a sus personajes, se mira desde algún punto de vista. Por eso no incluí el estudios del espacio en toda

la película, sino en los momentos más relevantes, para dejar otros al estudio de la pregunta ‘¿Quién ve?’, la cual nos lleva al aspecto de la focalización.

### **3.3. Focalización en *Los olvidados* y *Cadena perpetua***

El modo en que procederé en este apartado consiste en examinar primero los tipos de focalizaciones cinematográficas (interna, externa y espectral) construidas a partir de la ocularización y la auricularización. Señalaré si existen rupturas entre el saber y el ver. Después, exploraré la película bajo la propuesta de focalización de Jahn (2020), cuyo resultado puede responder a preguntas como ‘¿cómo percibe la mamá de Pedro a su hijo?’, ‘¿cómo percibe el grupo a Jaibo?’, o en específico, ‘¿cómo percibe Pedro a Jaibo?’, de igual manera, explorar la percepción de Tarzán sobre su pasado, o la focalización del mismo meganarrador sobre los acontecimientos.

#### *3.3.1. Focalizaciones en Los olvidados*

De acuerdo con los tipos de focalización mencionados en 2.3.2., puedo decir que la mayor parte de la focalización en esta película es espectral; no estamos afiliados a la información que solo uno de los personajes conoce, pues son muchos y están bastante desarrollados; sin embargo, este contrato se rompe por momentos para ocultarnos algo.

La focalización espectral, sabemos, nos permite tener más información más que los personajes. Y esto se presenta desde el inicio, un narrador delegado nos dará información que no sabe ninguno de los personajes: “esta película, basada en los hechos de la vida real, no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad”. Este fragmento sugiere que esta historia no tendrá un final feliz, y que los personajes no podrán solucionar sus problemas, ni los de los demás.

Una vez definido el tipo de focalización que encontramos en la mayor parte del filme, me ocupo aquí de los momentos en que este contrato se infringe a favor de la trama y de nuestra experiencia como espectadores. Comencemos con lo que vemos y sabemos en torno a Jaibo y cómo, a partir de lo que vemos de él, construimos su personaje, como lo hicimos al inicio de este

apartado. Me remitiré a su plan para solucionar un problema que Jaibo trató con bastante creatividad: su enfrentamiento con Julián.



**Figura 64.**

Cuando los chicos están reunidos, Jaibo se retira tras pedirle la mascada a uno de sus compañeros (Figura 64). En este momento vemos a través de una ocularización externa, pero no sabemos de qué se trata. No sabemos qué planea Jaibo. Después le pide a Pedro llevarlo con Julián, pero uno podría no conectar directamente la mascada con Julián, pues fue algo muy sutil.



**Figura 65 y 66.**

Jaibo se pone la mascada en su brazo (Figura 65), y además esconde una piedra (Figura 66). Es entonces cuando, a través de lo que vemos, lo que sabemos concuerda con lo que sabe el personaje. A esta discordancia se le conoce como *paralipsis*: sabemos menos información de lo

que sabe un personaje cuando ya había antes una focalización espectacular establecida. La función de este movimiento es sorprendemos (esta es la forma que Hitchcock describe para generar la sorpresa) por la creatividad (o maña) de Jaibo. Al vez estas imágenes una piensa “¡Ah, para eso era!”.

Otra estrategia similar se da con el hombre sin piernas.



**Figuras 67 y 68.**

Jaibo enfrenta solo al hombre. El hombre lo rechaza (Figura 67). Nosotros aún no sabemos el plan. Jaibo chifla y (sorpresa) el resto del grupo sale de su escondite (Figura 68).

Ahora mostraré un ejemplo del beneficio de tener una focalización espectacular.



**Figura 69.**

Hasta antes de lo que pasa en la Figura 69, se nos muestra que solamente Jaibo y Pedro saben qué ha pasado con Julián. Cuando reciben la noticia de que lo encontraron muerto, deciden esperar y no ir con el grupo a ver qué pasó. Cacarizo, a través de las reacciones que vemos en él, nos hace saber lo que sospecha (Figura 69). Hay diferencias entre la información que los personajes saben, pero nosotros conocemos (con excepciones) mucho de esta información. El conflicto por ahora es, entonces, en qué momento el conocimiento de lo que solamente Julián, Pedro y Cacarizo conocen (que Jaibo mató a Julián) se revela a los demás. Esto es lo que Hitchcock denomina *suspense*.

Otra de las rupturas importantes en la película es cuando se nos muestra información que ninguno de los demás personajes puede compartir. A diferencia de la literatura, que nos puede describir lo que un personaje siente, ¿cómo nos muestra el cine estos pensamientos, emociones o sentimientos? Después de recibir la noticia de que Julián ha muerto, Jaibo propone inmediatamente un pacto de silencio, pero Pedro vive esto de manera diferente, y mientras duerme, se nos es representado un sueño.

01



Vemos a Pedro desprenderse de su cuerpo, por lo que debemos inferir que esto pasa en otra especie de mundo.

02



Un mundo en donde Pedro ve el cuerpo de Julián.

03



Un mundo en donde su madre lo abraza.

04



Pero, aun así, un mundo en donde Jaibo lo complica todo.

Este sueño está representado con una ocularización externa, pero la focalización concuerda con lo que conoce el personaje, por lo tanto, se trata de focalización interna o *imagen mental*.

**Tabla 29.** *Los olvidados*, 1950, 29:00-32:02

Estas imágenes mentales nos llevan a otra división sobre la focalización que Bal (1985: 121) trata de acuerdo al objeto focalizado y divide en *focalización perceptible*, en tanto que el focalizador personaje ve ‘realmente’ tal objeto, es decir, otro personaje lo puede percibir; y *focalización no perceptible*, si el objeto está solamente en la cabeza del personaje focalizador. Jahn (2020: 35), con su visión constructivista, ahonda en la percepción. Podemos nombrar *percepción online o primaria* a la información del mundo real que se percibe a través de los sentidos (visión, audición, tacto, olfato, gusto) y otras sensaciones (dolor, calor, etc.). Mientras que, por otro lado, tenemos la *percepción offline o imaginaria*, que son las vista, el sonido, el tacto, el olor, y otras sensaciones que son imaginarios, que se perciben en recuerdos, visiones, alucinaciones o sueños. “Lo que uno ve o escucha en el ojo de la mente” (Jahn, 2020: 35 ).

A partir de lo anterior, podemos ahondar en el sueño de Pedro. Primero, con la separación de su cuerpo, nos hace saber que ha pasado de un terreno real a lo onírico. Las acciones se realizan en cámara lenta, los personajes hablan sin mover los labios. No sabemos si en realidad, el sueño de Pedro es exactamente igual, no estamos seguros si comparte la ocularización de acciones en cámara lenta y voces con eco. Esto confirma que, como dice Gaudreault (2011: 223-224), el meganarrador sigue a cargo, incluso cuando parece que este fragmento ha sido delegado a la

mostración por parte del personaje, y esto porque los elementos que se nos muestran son los mismos que preocupan a Pedro (la muerte de Julián, su madre, Jaibo). Aquí tenemos también una huella del enunciadore.

Si me permito salir un poco del relato, me remito al Capítulo I, en donde vimos que Luis Buñuel, antes de viajar a América, formaba parte del grupo surrealista y que, durante la producción de *Los olvidados*, el director consideró introducir más elementos surrealistas al filme, pero no se le fue permitido. Así, la forma de Buñuel para rescatar su tradición surrealista fue incluir una escena onírica que le permitiera manejar esos elementos irrealos. Al final, el surrealismo se decantaba por llevar la realidad a un nivel en que se fundiera con el sueño.

Continúo.

Otra forma importante de focalización es cómo trata la información que sabemos (y que vemos) con respecto a lo que conoce un personaje como don Carmelo. Que tiene un nivel de percepción muy agudo.



**Figuras 70 y 71.**

Es bien sabido que las personas sin un sentido desarrollar mejor los demás. Don Carmelo es incapaz de ver (y saber) que Ojitos quiere tirarle una piedra (Figura 70). Es cuando Ojitos la tira al suelo que don Carmelo pregunta qué fue ese ruido. “Una piedra que se cayó”, dice Ojitos. Pero don Carmelo reacciona molesto, “Una piedra que se cayó”, le arremeda, mientras corta violentamente una papa (Figura 71). Esto nos hace sospechar que don Carmelo sabe que Ojitos estaba dispuesto a hacerle daño.

Otra información muy importante que conocemos nosotros pero solo el personaje de Jaibo comparte es en dónde está el cuchillo. Pedro llega de trabajar y se encuentra con que la policía está afuera de su hogar (Figuras 72 y 73).



**Figuras 72 y 73.**

Al ver a la policía en su casa, Pedro decide no entrar. Se podría decir que hay una incoherencia en el manejo de la información. Cuando Pedro es juzgado en el tribunal, él sabe que es por el cuchillo. Pero, ¿en qué momento supo él que se desapareció el cuchillo? Cuando el patrón nota la ausencia del instrumento, Pedro ya no está en el lugar. El joven decide no acercarse a su casa porque la policía está afuera. Esto se podría aclarar imaginando que, al ver a Jaibo ahí, Pedro pensó que lo están culpando por la muerte de Julián, porque para entonces no es posible que Pedro sepa que alguien robó el cuchillo de la afiladuría. Con esta lógica, Pedro en realidad se esconde porque piensa que lo han emparentado por la muerte de Julián, y, al decidir regresar, piensa enfrentar ese juicio (el del asesinato), y descubre que en realidad lo buscan porque alguien robó un cuchillo del negocio de su patrón. Pero esta es solo una lectura y no está lo suficientemente explícita en la película. La cinta en realidad nos deja con la interrogante ¿de qué huye Pedro cuando ve a la policía fuera de su casa?

Hablando del cuchillo, para cuando Pedro es llevado al Tribunal para menores. Al menos Jaibo, Pedro, y nosotros, los espectadores, sabemos quién robó el cuchillo. Pero alguien más se entera de la verdad.



**Figura 74.**

Al inicio del encuentro en la Figura 74, la mamá de Pedro está convencida de que fue su hijo quien robó el cuchillo, pero durante el mismo encuentro cambia de opinión. Sabe que su hijo no cometió el robo, “Sí te creo, hijo”, dice ella. Y esto podría haber sido la reconciliación, o, más bien, el comienzo de una buena relación entre Pedro y su madre. Cuando la mamá de Pedro por fin lo ve como a un hijo, es también cuando está a punto de perderlo. Pedro es enviado a la escuela granja.

En el tiempo que Pedro pasa en este lugar (que es relativamente corto), vemos un movimiento de ocularización muy interesante.



**Figuras 75, 76 y 77.**

Pedro se sienta junto a un balde con huevos, toma uno, le hace un hoyo y bebe de él (Figura 75). En seguida lo avienta a la cámara, abordando directamente al aparato filmico (Figura 76). Gubern (2011: 5) escribe al respecto que “Pedro arroja y rompe un huevo contra el objetivo de la cámara, delatando la convención de su puesta en escena”. Esto es una de las estrategias que incrementa la posibilidad de tomar una actitud documentalizante frente a *Los olvidados*. Y es que

este filme ha sido considerado también como un documental. Entre ellos, el historiador británico Paul Rotha, quien incluyó a esta película en la lista de documentales memorables en su libro *Documentary Film* (Gubern, 2011: 5). Esto es bastante cercano a la idea desarrollada por la corriente crítica de los *Cahiers du Cinéma*, que consideraban que toda gran película era un documental de su propio rodaje (Gaudreault y Jost, 1995: 40).

Está claro que hasta ahora manejamos principalmente una focalización espectral (con ciertas transgresiones), nosotros conocemos la información principal que ha estado desarrollando los conflictos entre los personajes (ellos no están conscientes de todo). El punto máximo de suspenso se da cuando Pedro por fin decide enfrentar a Jaibo.



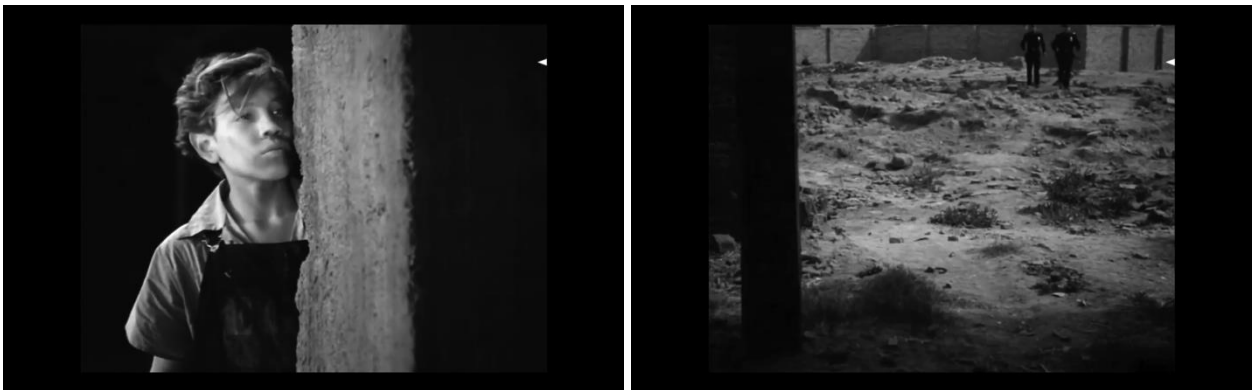
**Figura 78.**

Vemos en la Figura 78, y también lo mencionamos en el estudio del espacio, que hay muchos otros personajes. Esto resulta importante porque, con la declaración de Pedro, los personajes conocen la información que hasta ahora había estado oculta para ellos, pero no para nosotros: Jaibo no solo robó el cuchillo, sino que también mató a Julián. Esto nos lleva al punto de *climax*.



**Figuras 79 y 80.**

Todos reaccionan sorprendidos (Figura 79), y nos muestran especialmente la reacción de don Carmelo (Figura 80), quien posiblemente hizo inmediatamente la conexión “El jaibo que ahora está siendo acusado de asesinato y robo debe ser quien se ha estado ocultando en el terreno baldío”. Jaibo escapa y Pedro, gracias a la información de Ojitos, busca a Jaibo en su escondite.



**Figuras 81 y 82.**

A través de la ocularización interna secundaria (Figuras 81 y 82), Pedro ve a los policías que don Carmelo lleva a ese lugar. Para nosotros es importante saber esto, pues más tarde Jaibo intentará ocultarse ahí mismo. Nosotros sabemos lo que encontrará ahí, pero Jaibo no.

Tras el segundo enfrentamiento, Pedro muere. Jaibo regresa a su escondite y es interceptado por unos oficiales y recibe un balazo en la cabeza. A continuación se nos muestra la cara de Jaibo (Figura 83). Esta mirada no se le asigna a un personaje en especial (ocularización externa), pero como efecto óptico vemos a un perro corriendo. Escuchamos su voz y la voz de una mujer que posiblemente puede ser su madre (auricularización interna primaria). Esto es otra imagen mental.

A pesar del acercamiento a tantos personajes, esta historia nos permite acercarnos especialmente a dos de ellos: Pedro y Jaibo. Ellos son los únicos a los que llegamos a conocer a tal grado que nos permite conocer sus pensamientos y sentimientos más profundos.



**Figura 83.**

Hay otros aspectos que se pueden examinar con respecto al tratamiento de la focalización como forma de percepción. Mientras algo es focalizado, sabemos algo sobre el focalizador. Y más aún, como veremos en seguida.

**01**



En esta escena, Jaibo está oculto en el

02



granero mientras que Meche habla con Ojitos.

03



Cuando este se va, Meche levanta su vestido y se riega leche en las piernas. Exactamente en ese momento, Jaibo sale de su escondite. Si bien en la imagen 03 la mostración sigue siendo controlada por el meganarrador, otros momentos en la película podrían darnos a pensar que el meganarrador trata de atribuirle al cuadro cierto grado de subjetividad de Jaibo, quien la miraba desde arriba; es decir, cómo Jaibo percibe a Meche.

04



05



Y enseguida Jaibo le ofrece un peso a Meche a cambio de un beso. Meche acepta.

**Tabla 30.** *Los olvidados*, 1950, 32:56-34:40

En otra escena se le asigna más claramente, a través de la ocularización interna secundaria, la percepción de lo que se muestra al mismo personaje.



**Figuras 84, 85 y 86.**

Jaibo llega a la casa de la mamá de Pedro, en donde ella se lava los pies (Figura 84). Jaibo la mira de forma lasciva (Figura 85) y cambia automáticamente su comportamiento para lograr agradarle. Es interesante como la mamá de Pedro compadece a Jaibo por no tener padre ni madre, pero no tiene el menor cuidado de Pedro. De momento pienso en dos cosas: ella está abierta a una relación con un hombre, le pone atención porque tiene una predisposición; la otra es porque Pedro le recuerda el abuso de su padre. Pero, de igual modo, estas son formulaciones que supongo a partir de ciertos elementos a lo largo del filme, en este momento no hay información explícita para afirmar que así sea.



**Figuras 87 y 88.**

Durante la segunda visita sucede algo similar, Jaibo ve a la mamá de Pedro de rodillas por la casa. Su mirada es muy explícita (Figuras 87 y 88). Esta escena nos sugiere un encuentro porque, cuando los hijos de ella no están en la casa, vemos, desde afuera, cómo la puerta se cierra. Al ver cómo focaliza, sabemos más sobre el tipo de persona que es Jaibo. Esta mirada no la tiene Pedro, ni Ojitos, pero sí don Carmelo, aunque no se puede mostrar su percepción a través de la ocularización porque él no ve, sabemos claramente sus intenciones cuando le dice a Meche que ya está grande y la sienta en sus piernas.

De cualquier modo, tenemos aquí una representación de la mujer, no solo desde lo visual, sino desde sus acciones y cómo otros personajes se relacionan con ellas. Gubern (2011: 3), por ejemplo, escribe sobre Meche cuando “regala un peso, por compasión, al desamparado Ojitos, aunque en otra [escena] anterior, cuando Buñuel muestra que se deja besar por Jaibo a cambio de dos pesos, nos anuncia cual será su destino como mujer”. Esta huella es sutil y puede que el futuro de la niña que no siga estos patrones (nunca lo sabremos), pero sabemos al menos que ya hay cierta inclinación. La mamá de Pedro, por otro lado, es representada como una mujer fuerte e independiente, pero da un paso adelante en su segundo encuentro con Jaibo. “¿Ya se va?”, le pregunta, cuando, tras ignorarlo, Jaibo parece estar a punto de irse. Es muy sutilmente cómo este personaje expresa su sexualidad (o necesidad de ella).

Mencioné que el trato de su mamá con Pedro era distinto. Y es que se deja muy en claro la percepción que ella tiene de su hijo. Esta vez lo veremos en retrospectiva, como escribe Kafalenos (2011:39), “no es seguir, sino *haber seguido* lo que carga la fuerza de la comprensión”. Así que veremos todo a partir del diálogo que mantiene con el juez del tribunal, en donde ella dice “¿Y por qué lo voy a querer? No conocí a su padre. Yo era una escuincla y ni pude defenderme”. Esto es algo que nosotros conocemos solo hasta entonces, pero probablemente Pedro no lo supo nunca. Sabe que no lo quiere porque se porta mal, pero probablemente no sepa que fue fruto de un abuso. Dicho esto, podemos revisar las escenas de interacción de ellos dos.



**Figuras 89 y 90.**

Después de conocer el pasado de la mamá de Pedro, las escenas de interacción entre los dos se perciben diferente. Desde el inicio no quiere alimentarlo, según ella, porque se la pasa todo el día en la calle (Figuras 89 y 90).



**Figuras 91 y 92.**

En esta otra interacción, Pedro tiene ahora ya un empleo, sin embargo, cuando el pequeño intenta besarle la mano, esta reacciona negativamente (Figuras 91 y 92).



**Figuras 93 y 94.**

Hasta antes de llevarlo al tribunal, ella reacciona violentamente cuando Pedro menciona a Jaibo. Pareciera exagerada la reacción contra Pedro, pues no deja ni siquiera tocarla. Ella reacciona al más mínimo contacto, y esto es bastante duro (Figuras 93 y 94). No solo no le importa su hijo, sino que además lo desprecia. Pero la vida da muchas vueltas, como ya sabemos, ella cambia de opinión cuando ve a su hijo que está a punto de ser encerrado.



**Figuras 95 y 96.**

La mamá de Pedro termina como la señora que busca a su hijo perdido, como si también estuviera pagando una condena, la de despreciar a su hijo, la de la culpa (Figuras 95 y 96). Y no podrá escapar de ella, no podrá alejarse de su hijo porque, desde el hecho de que el personaje del niño tenga nombre y su mamá no, nos obliga a referirnos a ella siempre como ‘la mamá de Pedro’, esto la hace, para nosotros, inseparable de él.

En el relato se acentúan también ciertas percepciones que pueden ser focalizaciones atribuidas al meganarrador por el hecho de haber decidido ponerlas ahí. Como ese foco que se pone a ciertos aspectos de nuestro mundo sociocultural. Algunas de estas percepciones se dan cuando Pedro decide no entrar a su casa porque ve a los oficiales afuera de su casa, por lo que decide vivir en las calles.



**Figura 97.**

Una noche, mientras Pedro mira detrás de un aparador, un hombre se le acerca. No logramos escuchar lo que hablan, pero le ofrece dinero para irse con él, Pedro acepta y, justo cuando están por irse, un policía interrumpe este encuentro (figura 97). Uno podría pensar en lo que hubiera sido de Pedro de haber ido, o más aún, cuantos niños tuvieron que sucumbir a estos tratos.

Más tarde decide dormir en un terreno baldío.



**Figura 98.**

Después de que Pedro pasa la noche aquí, busca comida y nos damos cuenta de que no es el único, sino que hay más personas buscando alimento en los basureros (Figura 98). Y se pelean por ella. Así como Pedro en esos momentos, hay más personas en estado de calle en esta ciudad “modernizada”. Posteriormente lo vemos trabajar en una feria.



**Figuras 99 y 100.**

Pedro trabaja junto a un grupo de niños que son explotados por el dueño de la feria. Y además se nos muestra la diferencia entre clases sociales, unos niños, conscientes de su situación, empujan los caballitos (Figura 99), mientras otros disfrutan estando arriba (Figura 100).

En el capítulo anterior describí lo que en la teoría feminista se define como la mirada masculina, que buscaba retratar cómo, al haber más hombres en la industria filmica, estos representaban a las mujeres. Pues estas vistas se podrían inscribir en un tipo de ‘mirada crítica’, por parte de los participantes del medio cinematográfico que buscan, entre sus historias, focalizar y hacernos conscientes de estos problemas sociales.

Lo más duro, finalmente, es que los demás personajes siguen con sus vidas después de la muerte de tres jóvenes. Algunos dejan otras vidas marcadas detrás de ellos, El papá de Julián busca quién asesinó a su hijo para vengarse, la mamá de Pedro va por las calles preguntando si han visto a su hijo, y de Jaibo no hay nada que agregar. Como dije sobre el comentario del narrador al inicio, esta historia ‘no es optimista’, y es peor cuando pensamos que, a pesar de todo, sigue siendo un grupo de niños que, la primera vez que los vemos, solo buscaban jugar y sentirse parte de un grupo (Figura 101).



**Figura 101.**

### *3.3.1. Focalizaciones en Cadena perpetua*

Procederé de igual manera con *Cadena perpetua*, es decir, definiré el tipo de focalización que el relato presenta y buscaré por esas transgresiones que causan tal o cual efecto en el espectador.

Después, tomaré el modelo constructivista de Jahn para llevar la focalización al nivel de la percepción. Comenzaré por la primera escena, en la cual no se define el tipo de focalización, que más se presenta en la película.



**Figuras 102 y 103.**

En la primera escena vemos el procedimiento de un robo. Este fragmento tiene una ocularización externa, pero es difícil definir un tipo de focalización (Figuras 102 y 103). Por una parte podríamos decir que es externa, porque tenemos, como espectadores, una restricción: detrás de este robo están Gallito y Tarzán. Por otro lado, podríamos decir que es espectral porque nosotros sabemos que el robo está yendo mal, pero Gallito y Tarzán no lo saben, sino hasta la otra escena (Figuras 104 y 105).



**Figuras 104 y 105.**

Ahora es cuando conocemos a Tarzán, el personaje principal, y a partir de aquí nos encontramos la mayor parte del tiempo en focalización interna: conocemos lo que sabe Tarzán. Excepto por

algunos momentos en el que el meganarrador decide ocultar o mostrar información de más en beneficio de la trama y del efecto en el espectador.

Ya que hay una focalización interna, es interesante lo que sucede cuando hay una analepsis. En el análisis del tiempo dijimos que este tipo de analepsis es subjetiva. ¿Qué elementos hay de subjetividad en estos saltos atrás? Cuando sucede el primer salto hacia atrás, Tarzán sale de un negocio y ve a un ratero corriendo (Figuras 106), seguido de la voz de una mujer que grita “¡Agárrenlo, ratero!”. En ese momento vemos la cara de Tarzán (Figura 107) seguida de su recuerdo. En este recuerdo la voz de la mujer sigue sonando con una especie de eco mientras Tarzán corre (Figura 108). Esto se puede definir primero como auricularización interna secundaria: Tarzán, al igual que cualquier otro personaje, puede escuchar el grito. Pero en el momento de transición funciona como auricularización externa, usada por el meganarrador para conectar estos dos momentos a través de este grito, el cual, en el pasado no existe, sino que lo escuchamos como espectadores.



**Figuras 106, 107 y 108.**

Dije en el apartado anterior que Jahn propone dos tipos de percepción: *online* o primaria y *offline* o imaginaria. Si nos enfocamos en la percepción de Tarzán, podríamos decir que el ratero y el grito es un detonante para estas evocaciones. “Dependiendo de si la mentación se basa en, o es detonada por, un *input online* u *offline*, usaré los términos *online mentation* y *offline mentation*” (Jahn, 2020: 37-38)”. El hecho de ser un evento (recuerdo) desencadenado, le agrega mayor subjetividad. Las anacronías son motivadas por la focalización, la cual controla qué eventos son revelados y en qué secuencia en la representación. Después, la secuencia en que se revelan los eventos guían la formación de la configuración que moldea nuestra interpretación (Kafalenos (2011: 54-55). Así es como trabajan en conjunto ambas herramientas: tiempo y focalización para configurar nuestra experiencia al ver filmes.

Algo interesante sucede en el segundo salto hacia atrás.



**Figuras 109 y 110.**

Este segundo salto es desencadenado por la aparición de Prieto (Figuras 109 y 110). El segmento corresponde a la tortura que Tarzán sufre para confesar que robó los abrigos. Al inicio del interrogatorio, nosotros no sabemos si Tarzán cometió el hurto, pero, como vimos en el análisis del tiempo, aquí ocurre otra analepsis. Esta analepsis es desencadenada por las preguntas de Prieto, quien le pregunta por una tal Rosa Martínez (Figuras 111, 112 y 113).



**Figuras 111, 112 y 113.**

Pareciera que, después de la pregunta y mientras tiene la cara metida en un tampo de agua, Tarzán busca en sus recuerdos el momento en que Rosa pudo haberlo visto con los abrigos. Es entonces cuando sabemos que es verdad que Tarzán tiene los abrigos. Y esto supone una ruptura en la focalización establecida: al parecer es una focalización interna (sabemos lo mismo que el personaje), pero en este *flashback*, se nos oculta la información de quién en realidad tiene los abrigos. Se trata de una paralipsis: se nos muestra menos información de la que Tarzán conoce.

Regresamos al presente y a la focalización interna.



**Figuras 114 y 115.**

Nuestro conocimiento está en armonía con el del personaje: no sabemos por qué Prieto está ahí, pero, gracias a sus antecedentes, que recién nos mostraron, sabemos que no puede ser nada bueno; por eso Tarzán luce preocupado. El motivo por el cual Prieto está aquí tarda en revelarse, lo cual genera tensión para Tarzán (y para nosotros). A partir de ahora estamos más cerca de Tarzán, pues comienza con un diálogo interno que se mantendrá intermitentemente hasta el final. Después del encuentro Tarzán va en el camión.



**Figura 116.**

Lo que desencadena esta analepsis no es explícito. Podría decir que es la preocupación por su situación, o pensar si su amistad con Romero lo salvará (el recuerdo de las Islas Marías sirve para tener presente que no ha sido un buen amigo). Pero, de nuevo, esta es una interpretación personal con base en otros momentos en la historia. Una señal de que esto se trata de un

procedimiento mental es cuando el personaje mira hacia la nada justo antes de la evocación (Figura 116). Así se ha hecho a lo largo de la historia del cine<sup>27</sup>. Esta evocación se trata de su estadía en las Islas Marías.

Este segmento es también importante en el manejo de la focalización. También usa principalmente la focalización interna. Aquí las transgresiones surgen a partir de la introducción de otro personaje: su compañero de celda.



**Figura 117 y 118.**

El plano de la Figura 117 podría asignarse a la mirada del compañero (Figura 118). Se trata de una ocularización interna secundaria. Compartimos lo que este personaje ve.



**Figuras 119 y 120.**

El segundo momento en donde se rompe la focalización interna es cuando Tarzán no está en su hamaca luego del juego de cartas (Figura 119). Bien se nos podría mostrar a Tarzán en la casa de

---

<sup>27</sup> Este procedimiento se daba ya desde el cine de los primeros tiempos. Podemos ver un ejemplo de esto en *La Sultane de l'amour*, de 1919.

Pantoja mientras él no está, pero en su lugar, se no muestra la hamaca vacía, junto al compañero de prisión (Figura 120). Esto es importante para mostrarnos que este personaje sabe que Tarzán estuvo visitando a la esposa de Pantoja, y quien hace algo con esta información.



**Figuras 121 y 122.**

Vemos al cabo Pantoja llegar al penal (Figura 121), también vemos a este compañero que lo alcanza para hablar con él (Figura 122). Aunque no sabemos qué le dice, interpretamos que le pasa el chisme. Este tipo de ruptura en la focalización interna se trata de una *paralepsis*: la información que se nos cuenta desborda lo que el personaje conoce. Este tipo de analepsis tiene un alto grado de subjetividad, pero también nos confirma que el meganarrador sigue en disposición de la ordenación de los eventos y la información que se maneja. Se trata de una representación de la subjetividad de Tarzán, filtrada por las disposiciones de un meganarrador focalizador.

Regresamos al presente. Sabemos que Tarzán no encontró a Romero y visitó a Gallito.

01



Al final, la focalización sigue siendo interna: sabemos lo que Tarzán piensa a través del dialogo interno en voz en *off*. Se repite que no volverá a robar, que denunciará a Prieto y culpa a Dios por ocultarle al señor Romero.

02



Sabemos lo que piensa, pero no todo. Lo vemos comprar un periódico pero no sabemos para qué es (paralipsis).

03



La ocularización es interna secundaria porque se nos presenta lo que él ve al momento de localizar a la persona a la cual va a robar.

04



Mientras, silenciosamente, sigue trazando su plan y choca con el hombre.

05



Nuestro conocimiento es compatible con el del personaje cuando vemos que ha robado la cartera.

06



Finaliza mirando directamente a la cámara. Haciéndonos partícipes de su decisión. Hasta ahora, solo Tarzán y nosotros (y pronto el señor al que le robaron la cartera) sabemos sobre el robo.

**Tabla 31.** *Cadena perpetua*, 1979, 1:29:20-1:31:57

Gran parte de las interpretaciones sobre esta película, como el propio Ripstein (2018) ha mencionado, giran en torno a una denuncia sobre el sistema judicial mexicano. Prieto representa a este sistema, y no solo Prieto, sino también su compañero y aquellos policías que lo ayudan con tales métodos de tortura. Muchas otras entidades más están ocultas en este sistema, como Gallito le hace saber a Tarzán: “Ahí donde me ves, yo también tengo que pagar, y no solo a Burro Prieto, como tú. Sino ‘a nubes de esos’. ¿Viste a los que estaban conmigo allá afuera? Pues también a esos. Nada es gratis en esta vida, Tarzán. Y así hasta que te mueres”. Es interesante cómo Gallito menciona esto justo después de que lo vimos dándole una paliza en el juego del cubilete a unos policías. Como si fuera él quien está en control. Pero más tarde, en privado con Lira, nos hace saber que no se trata de esto. En fin, hay integrantes del sistema judicial más allá de Prieto. Y es que la expresión ‘a nubes de esos’ es tan basta que podría significar entidades más allá del poder judicial, a políticos, tal vez.

Otro aspecto bastante presente en la historia es la percepción de las mujeres por parte del personaje (o cómo ellas lo ven a él), en especial en las escenas sobre su pasado.



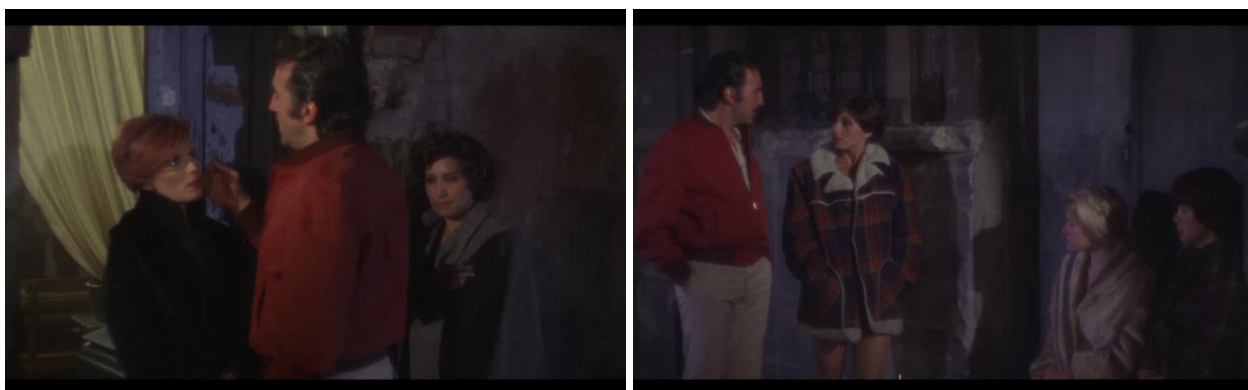
**Figuras 123 y 124.**

Durante el primer *flashback*, Tarzán baila con Rosa, mientras otra mujer lo mira (Figuras 123 y 124). Esto es también una ruptura de la focalización interna, la ocularización podría ser asignada a esta chica que lo mira con tristeza.



**Figuras 125 y 126.**

Por su parte, Tarzán se va con la mujer con la que bailaba (Figura 125), prometiéndole a la chica que lo ve que pronto regresará por ella. Y ella lo espera para ir con Tarzán a un motel (Figura 126).



**Figuras 127 y 128.**

Enseguida vemos que se trata aún más de lo pasional, sino que en realidad Tarzán ejerce control sobre las chicas para obtener ganancias (Figuras 127 y 128).



**Figuras 129 y 130.**

Aun sin trabajar para él, Tarzán es capaz de encontrar el modo para conquistar a la mujer y sacar algún beneficio. Como la muchacha de la casa en donde roba los abrigos (Figuras 129 y 130).



**Figuras 131 y 132.**

Otras veces es diferente, es una mujer quien busca el encuentro, pues este tiene ya su fama. Tarzán se entromete también, a pesar de traicionar a alguien que lo consideró como un amigo (Figuras 131 y 132). Todo se resume a esto: buscar un beneficio para sí mismo, sin importar quien salga afectado. Y así fue durante bastante tiempo, y este es el tiempo por el que Tarzán que tendrá que pagar. No importa con cuántas fuerzas lo intente, y lo mucho que decida cambiar, esta es la historia de un hombre que no puede escapar de la condena que recibió por su pasado.

A lo largo de este capítulo hemos cumplido nuestro principal objetivo: explorar las estrategias en la narración audiovisual de *Los olvidados* y *Cadena perpetua*. Para lograrlo, hemos usado las herramientas de análisis para el tiempo, el espacio y la focalización, examinados a través de la puesta en escena, la cinematografía y el montaje para aclarar mejor esta exploración. Estos análisis servirán ahora para buscar la relación dialógica entre ambos filmes no solo al nivel del

texto como un hecho de citación, sino desde su significado en las esferas de la cultura. Después de esta revisión en las estrategias narrativas audiovisuales en nuestras películas, retomaré estas características que aquí fueron tratadas por separado para dar cuenta de la relación dialógica entre ambas películas. De igual manera haré menciones sobre el apartado 2.1., relativo al discurso dialógico.

## **CAPÍTULO IV. RELACIÓN DIALÓGICA ENTRE *LOS OLVIDADOS* Y *CADENA PERPETUA***

Sobre el dialogismo dediqué el apartado 2.1. Dejé para este capítulo la noción de cronotopo, puesto que consideraba necesario un primer acercamiento al estudio del espacio y el tiempo en el filme, pero es preciso recordar que las nociones bajtinianas se implican unas a otras, es decir, funcionan juntas. Y es que estas dos nociones se unen en la propuesta de Bajtín sobre el estudio de los cronotopos en las novelas y también en el cine; y en parte porque, como he señalado, las nociones bajtinianas se han aplicado al cine, y en parte porque “entre todas las artes, solo el cine es a la vez arte del espacio y del tiempo” (Mitry, 1963: 27, citado en Casetti 2005: 84). Por lo tanto, comenzaré retomando la estructura de *Los olvidados* y de *Cadena perpetua* a través del cronotopo; este servirá también para pensar en el espacio-tiempo fuera del texto. Finalmente, abordaré las relaciones dialógicas entre nuestras películas y reflexionaré sobre lo que el estudio de los discursos en diálogo me ha permitido ver sobre el cine en general y su papel en la sociedad.

### **4.1. Definición de cronotopo**

Este término fue introducido a los estudios literarios por Bajtín a partir de la teoría de Albert Einstein<sup>28</sup>. Su etimología viene del griego *chronos*, que significa tiempo y *topos* que significa

---

<sup>28</sup> Al inicio de *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*, Bajtín explica que el término *cronotopo* se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido fundamentado a través de la teoría de la

espacio. Así que su sentido literal es ‘espacio-tiempo’ y expresa la inseparabilidad de ambos elementos en cualquier obra de arte (Vice, 1997: 200).

Según Flanagan (2009: 57-58), esta herramienta es el medio para medir la articulación del tiempo y del espacio histórico real y las personajes reales, al mismo tiempo, permite visualizar cómo el tiempo, el espacio, y el personaje ficcional están contruidos, uno en relación con el otro. Al ser la conectividad intrínseca de las relaciones temporales y espaciales expresadas artísticamente en la novela, el cronotopo contribuye a la comprensión del relato. De acuerdo con Holquist (2002: 250) el cronotopo es “el lugar donde los nudos del relato se atan y se desatan”. Nos referimos a las combinaciones específicas de tiempo y espacio manifiestas en las formas narrativas. Sin los cronotopos no habría narrativa, sugiere Flanagan (2009: 58), pues estos hacen posible la combinación de conjuntos temporales y espaciales que hacen los eventos narrativos visibles y concretos. En resumen, escribe Bajtín (1989: 400) “se puede afirmar abiertamente que a ellos (los cronotopos) les pertenece el papel principal en la formación del argumento”. Y aún más:

En el marco de una obra, y en el marco de la creación de un autor, observamos multitud de cronotopos y relaciones complejas entre ellos, características de la obra o del respectivo autor, además, en general, uno de estos cronotopos abarca o domina más que los demás. Los cronotopos pueden incorporarse uno a otro, pueden coexistir, combinarse, sucederse, compararse, confrontarse o encontrarse complejamente interrelacionados (Bajtín, 1989: 402-403)

Otra importante aplicación del cronotopo va más allá de la estructura del relato. Holquist (2002: 253) aclara que este no es solo un artefacto, puesto que los textos literarios no están separados de los entornos culturales en los que surgen, sino que creados a partir del mundo representado en la obra. Según Vice (1997: 200-202), el interés de Bajtín no era solamente revelar cómo el tiempo y el espacio se relacionan entre sí en diferentes textos, sino que también quería mostrar cómo los textos se relacionan con sus contextos sociales y políticos. El cronotopo, explica Bajtín (1989: 393), determina la unidad artística de la obra en sus relaciones con la realidad.

De este modo, el cronotopo es un medio para explorar la relación compleja entre el arte y la vida. Si bien Bajtín no afirma que hay un reflejo directo del mundo en la obra artística, esto no

---

relatividad (Einstein). Lo importante para Bajtín es rescatar el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio) (Bajtín, 1989: 237).

significa que haya un corte total entre el arte y la vida. Por lo tanto, tenemos una herramienta ‘bifocal’ que, por un lado, nos permite analizar de cerca el trabajo detallado de los textos literarios, pero, a la vez, nos permite visualizar la relación entre cualquier texto y sus tiempos como una herramienta para un análisis social e histórico más amplio (Holquist, 2002: 111-113).

Aunado a lo anterior, la identificación de los cronotopos en las obras nos permite detectar la interacción con cronotopos dentro de otros textos (Vice, 1997: 200-202); de este modo, esta herramienta contribuye a la formulación de los discursos dialógicos. El dialogismo, señala Holquist (2002: 144), añade que las ideas sobre la forma también están predefinidas por ideas acerca de las relaciones entre el tiempo y el espacio; estas relaciones son culturalmente específicas. Bajtín (1989: 403-404) especifica que de los cronotopos reales de el mundo creador surgen los cronotopos del mundo representado en la obra. A pesar de que es imposible la fusión entre el mundo representado y el creador, ambos están estrechamente ligados y se encuentran en interacción inmanente.

En *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*, Bajtín (1989) rescata principalmente el cronotopo del *encuentro*, del *camino* y del *umbral*. En el primero predomina el matiz temporal y se distingue por el alto nivel de la intensidad emotiva-valorativa. El segundo, ligado al del encuentro, tiene mayor volumen, pero es menor en él la intensidad emotivo-valorativa. En el gran camino se intersectan los caminos de gente de todo tipo, de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, nacionalidades y edades. El tercer cronotopo también está asociado al encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la crisis y la ruptura vital. El cronotopo del umbral siempre es metafórico y simbólico, son los lugares de acción en que se desarrollan los acontecimientos de las crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos y decisiones que determinan toda la vida del hombre.

Subrayo aquí la presencia de estos tres cronotopos, pues estos parecen persistir en la inmensa mayoría de los relatos. Sin embargo, Bajtín (1989) incluye otros cronotopos como *el castillo*, en las novelas góticas o negras, que está impregnado de tiempo histórico; el *salón-recibidor* en el realismo, principalmente en las novelas de Stendhal y de Balzac, en donde con frecuencia tienen lugar los desenlaces y los diálogos adquieren un importante relieve para el relato; o el de la *pequeña ciudad provinciana*, que ejemplifica con *Madame Bovary*, de Flaubert, en el cual se remiten, día tras día, los mismos hechos corrientes, los mismos temas de conversación, etc.

Vice (1997: 207-208) señala que, en los cronotopos, los espacios están relacionados con puntos de crisis, giros de trama y catástrofes. Además, hace la diferencia, especialmente en el caso de Dostoievski, entre el espacio privado —los eventos ocurren en umbrales, vestíbulos, corredores, escaleras, los descansos de la escalera o sus peldaños, portones— y el espacio público —plazas, calles, fachadas, tabernas, bares, puentes y barrios. Vice (1997) también retoma el cronotopo del camino, en el cual la conexión entre espacio y tiempo se ve clara, pues “el pasar del tiempo significa el área recorrida, y páginas cambiadas” (Vice: 1997: 210).

Si bien, como ya hemos mencionado, Bajtín se ocupó principalmente de la literatura, sus ideas pueden ser aplicables a otras formas de arte, en este caso ubicaremos el cronotopo al relato cinematográfico. Y es que si se utiliza su traducción de manera literal se puede decir que el filme es la forma de arte que mejor expresa la actividad cronotópica. Los procesos de transmisión y recepción están centrados en la manipulación de tiempo y espacio; en un lugar particular y en un tiempo específico, una representación visual de la realidad espacial desarrollándose a 24 fotogramas por segundo, proyectada en una pantalla con parámetros espaciales definidos (Flanagan, 2009: 56).

Hoquist (2002: 151-152) señala que, al igual que el enunciado, el cronotopo no es un término que se invoca de manera general, sino que este es un cronotopo de alguien para alguien y acerca de alguien. Está ligado a alguien involucrado en una situación, y, al igual que la situación, el cronotopo combina siempre los factores espaciales y temporales con una evaluación juzgada desde un punto de vista particular. Los cronotopos tienen valores que les son asignados por un sujeto que experimenta el tiempo y el espacio. Es decir, la percepción nunca es pura, siempre está impregnada de elementos evaluativos. A estos se les asignan juicios dependiendo si un tiempo o un lugar específicos son buenos o malos, con todas las implicaciones que estos términos puedan abarcar.

En este sentido, el estudio de los cronotopos en los relatos puede ser visto como la continuación del análisis realizado en el capítulo anterior en cuanto al tiempo, espacio, y el punto de vista. Al mismo tiempo nos permitirá complementar lo que las herramientas de la narratología pueden abarcar. Y es que, si bien hemos hablado del uso del tiempo, el espacio y los puntos de vista (tratados como focalizaciones y percepciones) impregnados en el relato, se debe poder llegar a un punto que relacione el relato con el contexto social, cultural y político en donde este se desarrolla. El cronotopo nos permite abordar estos puntos.

## 4.2. Los cronotopos en *Los olvidados* y en *Cadena perpetua*

Si bien ya hablé de los espacios en que los personajes actúan a lo largo de su recorrido narrativo<sup>29</sup>, la relación espacio-tiempo supone señalar los espacios en donde se desarrollen acontecimientos que funcionen como nudos en el recorrido narrativo. Hay cronotopos que son más determinantes para el relato que otros; por esto, a continuación haré una jerarquización en ambos relatos.

### 4.2.1. Jerarquización de cronotopos en *Los olvidados*

De acuerdo con Viñas (2002: 169-170), cada cronotopo puede incluir cronotopos más pequeños. Por lo tanto, me remitiré al discurso del narrador al inicio: “Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria, que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes”. Este discurso nos ubica ya en un cronotopo en donde se desarrollan todos los acontecimientos de la historia. “México, la gran ciudad moderna”, dice el narrador, “no es la excepción a esta regla universal”. La ciudad de México en la ‘modernidad’ será el gran cronotopo en donde se desarrolla esta historia. Aún más, al mencionar los ‘hogares de miseria’, el narrador apunta a habitantes específicos que son los niños en estado de pobreza. ¿Cuáles son estos hogares? Las calles. A lo largo del relato vemos que gran parte de los acontecimientos suceden en ‘la calle’ como cronotopo móvil, similar al cronotopo del camino, tenemos el cronotopo del *espacio público*. Como ilustraciones de este modo de vida, podemos remitirnos a las tablas 2, 3, 5 (de la imagen 03 a la 07), 6, 7 y 9 (imágenes 07 y 08) en el apartado 3.2.1., relativo al análisis de funciones y el desarrollo de personajes en *Los olvidados*.

El cronotopo de la calle abarca otros. Es en las calles de la ciudad en donde vemos a Jaibo encontrarse con el grupo, lo que hace comenzar el relato, en donde el grupo se encuentra con don Carmelo, don Carmelo con Ojitos, también Ojitos con Pedro, estos son cronotopos del encuentro.

---

<sup>29</sup> Ver apartado 3.2.

Es en la calle en donde el grupo se entera que han encontrado a Julián muerto, por lo que Jaibo y Pedro hacen un pacto de silencio, lo que funciona como un cronotopo del umbral. De igual forma en este espacio público, Pedro pierde el miedo de enfrentar a Jaibo, como resultado de este enfrentamiento, Pedro consigue el cuchillo que usará para intentar un segundo enfrentamiento con Jaibo. Estos momentos hacen avanzar la trama, por esto pueden considerarse como cronotopos que estructuran el relato.

Otro cronotopo importante en el relato de *Los olvidados*, es el granero de la familia de Meche y Cacarizo. Los momentos que se desarrollan aquí son determinantes para el desenlace del relato. Cuando lo vemos por primera vez, es decir, cuando nuestros personajes pasan la primera noche juntos, Ojitos conoce a Jaibo y Meche. Ojitos tendrá una amistad con Meche. Ojitos conoce a Jaibo, más tarde, se encontrarán en el escondite y, a partir de este encuentro, don Carmelo sabrá el escondite de Jaibo, información que revelará a la policía cuando Pedro denuncie que Jaibo mató a Julián. En el granero se da la última pelea entre Jaibo y Pedro, cuyo desenlace ya conocemos. Este es un espacio privado, al igual que otro cronotopo: la casa de la mamá de Pedro.

Cuando Pedro va a su casa porque quiere comer, vemos por primera vez a su mamá, y al mismo tiempo, la vemos por primera vez rechazar a su hijo. Esta relación seguirá hasta el momento en que Pedro es enviado al tribunal para menores. Este cronotopo se vuelve un espacio aún más privado cuando Jaibo y la mamá de Pedro tienen su encuentro, cuando estos personajes se quedan solos, vemos la casa desde afuera y la puerta se nos cierra. De este acontecimiento se desprende la primera pelea de Pedro y Jaibo. Después de que Jaibo escapa con el dinero, Pedro lo alcanza para recuperarlo, pero no suelta el primer golpe sino hasta que Jaibo menciona a la mamá. También podemos ver este lugar en su relación con el actuar de la madre. Primero, vemos la interacción entre el espacio y una mujer como un ámbito doméstico, privado para ella y sus hijos. Esta dinámica cambia cuando los niños salen de la casa, dejando a la mujer sola con Jaibo. Adquiere entonces un carácter privado diferente, pasional. Finalmente, este lugar cambia cuando Pedro decide regresar, Pedro actúa muy cómodo en la casa, pero se vuelve un conflicto cuando su mamá nota que su hijo está de regreso y se convierte en un ambiente hostil entre los dos personajes. De este modo, podemos ver estos cronotopos como tal porque son acontecimientos que hacen avanzar la trama. Además, en este cronotopo encontramos otro similar que Vice señalaba como 'de la memoria'.

Después de que los chicos se enteran de que Julián murió, Pedro decide regresar esa noche a su casa. Al dormir, entra a una especie de cronotopo que tiene lugar en su sueño. Considero que puede ser un cronotopo incrustado, porque, aunque el espacio luce exactamente igual (incluyendo la utilería y la decoración), este no es el mismo, no es la madre de Pedro quien se levanta, ni el verdadero Julián, o el verdadero Jaibo, quienes aparecen en él. Sin embargo, este es un momento importante en la historia, Pedro se muestra arrepentido y decide que buscará trabajo para ayudar a su mamá. De este evento se desprende que Jaibo robe el cuchillo y Pedro sea enviado a la escuela granja, lo que sería nuestro siguiente cronotopo.

En este cronotopo, Pedro está en una situación en la que encuentra una oportunidad para redimirse de la culpa que siente. Aquí Pedro conoce a un personaje que se vuelve, en el modelo actancial, su ayudante, y que puede ser visto como un mentor para él. Alguien en quien se apoya para lograr reformarse: el director. Directa o indirectamente, ha cometido fallos en su vida, tanto con su mamá (a pesar de que la relación con su madre en realidad se salga de sus manos), como al tomar parte en el asesinato de Julián. El personaje, de este modo, es llevado ante la justicia, incluso cuando este castigo en realidad sea por el robo del cuchillo, Pedro, simbólicamente, es puesto en juicio ante su madre por el ‘mal hijo’ que este pudiera haber sido. Finalmente, ella decide creerle a su hijo, pero ya es muy tarde. Pedro debe seguir el camino a su redención, el cual, como he dicho de sobra, no logra concluirse.

Para concluir con los cronotopos en *Los olvidados*, he dejado al final un espacio que no logra ser público, pero tampoco privado, sin embargo, en este espacio se desarrollan acontecimientos que hacen que el recorrido narrativo de los personajes avance, estoy hablando de los terrenos baldíos. La primera vez que vemos este cronotopo en pantalla es cuando, tras el robo fallido a don Carmelo, Jaibo, Pedro y el Pelón lo apedrean brutalmente. Eligen este espacio porque no es comúnmente transitado (como sí es la plaza), pero que cualquier personaje puede visitar (como no lo es, por ejemplo, el granero). Así, en este cronotopo Jaibo decide cobrar venganza, lo cual lleva a la disrupción más importante del relato: la muerte de Julián. Es cerca de aquí en donde Jaibo decide ocultarse con ayuda de Cacarizo. Ojitos también pasa por aquí, y se encuentra con Jaibo. Lo que más tarde será noticia para don Carmelo, quien sabrá adónde llevar a la policía cuando Pedro acusa a Jaibo de haber asesinado a Julián. Esta acción nos llevará al desenlace de Jaibo a manos de los oficiales de policía.

Es de gran complejidad decidir si un cronotopo puede ser más importante que otro, si tomamos al pie de la letra la descripción que Vice (1997: 207) hace sobre la relación de los cronotopos como ‘puntos de crisis, giros de trama y catástrofes’, podríamos considerar que los más importantes serían los terrenos baldíos (muerte de Julián y Jaibo) y el granero (muerte de Pedro). Sin embargo, si los vemos como los nudos en el desarrollo del relato, los cronotopos nos revelan la gran unidad estructural de *Los olvidados*, pues gran parte de los espacios mostrados funcionan como tal. Es decir, ningún momento o espacio mostrado están por casualidad, sino que son partes vitales para la configuración de este relato.

#### 4.2.2. Jerarquización de cronotopos en *Cadena perpetua*

En *Cadena perpetua* muchas de las acciones se desarrollan igualmente en el gran cronotopo de la ciudad. De igual manera que en *Los olvidados*, vemos bastantes acontecimientos desarrollarse en espacios públicos, especialmente en el pasado. Al dedicarse a la delincuencia, Tarzán Lira transita especialmente las calles y bares, pero de igual manera lo vemos en espacios más privados como los moteles. Sin embargo, muchos de los espacios en que se desenvuelve el personaje no funcionan como cronotopos, en el sentido de nudos que hacen avanzar la trama. Estos espacios que he mencionado, en realidad, nos permiten ver la construcción del personaje. La comisaría sí es uno de los lugares que Tarzán frecuentaba y que funciona como un punto de giro.

La primera vez que vemos la comisaría es cuando uno de los administrativos del lugar se dirige a Tarzán, diciendo que es ahora un cliente frecuente. Esto para hacernos saber, como lo he mencionado, los lugares comunes para él. Pero es en la comisaría, cuando lo acusan de robarse los abrigo de piel, cuando sucede el acontecimiento que cambia el rumbo del relato. El cronotopo de la comisaría se revela como el marco para la confesión de Tarzán. Aprovecho además para tocar aquí el cronotopo que conocemos como ‘de la memoria’. Lo mencionamos en el análisis del tiempo, Tarzán parece recurrir a sus recuerdos para mostrarnos el momento en que se roba los abrigo, momento igual de determinante para el relato. Este tipo de evocaciones son comunes en este filme.

Después de confesar, Tarzán es enviado a un lugar en donde debe cumplir su condena por las faltas que ha tenido con la sociedad: las Islas Marías. Al igual que Pedro, Tarzán visita un lugar

en donde tiene la oportunidad (u obligación) de reformarse, por lo tanto, llamaré a este cronotopo 'del reformatorio'. En este cronotopo, Tarzán conoce a alguien que está dispuesto a ayudarlo, en este caso es el cabo Pantoja. El reformatorio aquí puede ser visto como un gran cronotopo, porque dentro de este encontramos la casa de Pantoja, un espacio privado en donde el recorrido de este segmento da un giro con el encuentro entre Tarzán y la esposa de Pantoja, pero es en este espacio en donde Pantoja apuñala al criminal. La importancia de este cronotopo es que Tarzán, al salir de la cárcel, decide ser cambiar su vida. Además, Tarzán, al cambiar de lugares habituales, no es más llamado 'Tarzán', sino que lo llaman por su nombre, y esto nos lleva al presente en la película. Podríamos ver, entonces, que, al final de este cronotopo, Tarzán pasa por el cronotopo del umbral. Este umbral lo llevó a trabajar al banco, a tener una esposa y una hija.

El tiempo pasa y Tarzán se encuentra de nuevo con Prieto. Pero esto es mucho más que un simple encuentro. En este cronotopo del encuentro la vida de Javier Lira está a punto de cambiar porque Prieto lo extorsiona. Este acontecimiento se desarrolla también en un lugar que está entre el espacio público y el privado: el monumento. Los agentes saben que ahí no hay gente, sin embargo, cualquier persona puede entrar. Javier busca la ayuda del señor Romero, pero no lo encuentra. Al estar en aprietos, busca encontrar de nuevo el umbral que lo lleve lejos de Prieto, pero este umbral se ha cerrado. Tarzán decide, en cambio, buscar la ayuda de Gallito. De este modo, el cronotopo del encuentro no significa solamente el encuentro con Prieto, sino con su vida criminal, con 'lo de antes'.

#### *4.2.3. Cronotopos en relación dialógica*

Como vimos en el apartado 2.1., los enunciados dialógicos se inscriben en la cadena de comunicación al tocar los mismos temas; el cronotopo se encuentra dentro de estas relaciones dialógicas. Vice lo explica del modo siguiente.

La igualdad de voces en la novela polifónica es realizada dialógicamente, al estar en el mismo plano significa que estas voces puede escucharse y responderse entre sí. Los tres elementos: dialogismo, polifonía, y el cronotopo trabajan juntos, este último facilita las otras dos categorías al colocar las voces en el mismo espacio (1997:56).

De este modo, la relación dialógica en los discursos de ambas películas incluye las voces, pero también los cronotopos y los géneros discursivos. En el caso de *Los olvidados* y *Cadena perpetua*, relatos urbanos sobre la delincuencia, se comparte el gran cronotopo de la ciudad, con sus espacios públicos y privados, que cambiarán con la singularidad de cada relato, pero vemos principalmente las calles, espacios en donde se cometen los robos y que los personajes habitan en tiempos de ocio. Otro cronotopo importante en estas historias es el reformatorio.

En los relatos en los que personajes no son clasificables como héroes, pues han cometido faltas, se dan los casos en los que estos deben ingresar a los lugares en los que se materializa el cronotopo del reformatorio, es decir, tienen la oportunidad o la obligación de reformarse. Pero no todo cronotopo de reformatorio es idéntico en todos los casos; Tarzán soporta la dureza y el trabajo pesado de las Islas Marías; Jaibo visitó (aunque no lo vimos en la historia) un reformatorio en el que estaba privado de su libertad, razón por la cual decidió escapar; Pedro, por su parte, al no haber cometido un crimen grave, es ingresado por la falta de pruebas en un lugar en donde recibirá educación.

La ubicación de este cronotopo en el relato da paso al análisis semiológico que Bremond (1996) nombró la *lógica de los posibles narrativos*. Aquí, los ciclos narrativos pueden cumplir con procesos de mejoramiento (cumplimiento de una tarea, intervención de un aliado, eliminación del adversario o una retribución), o procesos de degradación (falta, obligación, sacrificio, agresión sufrida o castigo). En el cronotopo del reformatorio se pueden dar tanto procesos de mejoramiento como de degradación. El hecho de visitar este lugar representa en sí la degradación (castigo), pero esto no significa que sea así durante todo su desarrollo. Tanto Tarzán como Pedro experimentan la intervención de un aliado (mejoramiento). Esto es seguido de un nuevo proceso. Tarzán decide cometer una falta con su aliado y, por lo tanto, en su ciclo narrativo. Por su parte, Pedro, desde el punto de vista del director de la escuela, comete la falta de no regresar con el mandado. Él no lo ha decidido de este modo, pero sufre una agresión que termina en su muerte. Tarzán sufre una agresión que casi le provoca el mismo destino.

Finalmente, la estancia de ambos personajes en el cronotopo del reformatorio terminan como procesos de degradación. Es importante señalar que estos procesos son filtrados por los puntos de vista, tanto como de los personajes, como del espectador mismo. Pensemos en Jaibo: su 'castigo' fue ser enviado al reformatorio, pero él escapa, por lo que podríamos ver este como un proceso de mejoramiento desde su punto de vista. A él no le gustaba estar privado de su libertad,

cuando finalmente decide escapar cumple con su tarea. Sin embargo, un espectador podría ver su escape como una falta, finalmente, alguien pensará que la cárcel puede hacer ‘mejores personas’. Tarzán, por su parte, termina acuchillado, pero esto, más tarde, lo hace apreciar su vida, por lo que, justo después de la agresión, viene una lección de vida que comenzará su proceso de mejoramiento.

Al igual que Kafalenos (1999), quien asigna al espectador la capacidad de determinar la importancia de una función para la narración<sup>30</sup>, podemos añadir que gran parte de la definición de los procesos de degradación y mejoramiento recae en el espectador y muchas veces estos procesos son culturales.

En conclusión, sabemos culturalmente que el cronotopo del reformatorio tiene lugar en momentos determinantes de la vida, en lugares específicos. Sabemos de antemano que pasaremos por procesos de mejoramiento o degradación. Y sabemos también que estos son definidos de acuerdo con nuestra experiencia sociocultural. Este y otros cronotopos pueden mostrar la relación entre el relato y el momento histórico en el que fueron creados. Nuestros filmes comparten el cronotopo de la ciudad y del reformatorio; por lo tanto, podemos continuar este recorrido analítico y cumplir así con otro objetivo que Bajtín quería lograr con el cronotopo, esto es, analizar la relación de los textos con sus contextos sociales y políticos. Para esto puedo remitirme al primer capítulo, sobre la historia del cine en México.

#### 4.2.4. Cronotopos históricos

Para 1950, año de estreno de *Los olvidados*, acaecía el fin la llamada ‘época de oro’ del cine mexicano. Este nombre fue el resultado de la prosperidad económica para la industria del cine de nuestro país. Una prosperidad proveniente del conflicto bélico que el mundo sufrió en la primera mitad de la década de los 40. Cuando las potencias del eje consideraban abastecerse del petróleo mexicano, el presidente Roosevelt emprendió de inmediato un acuerdo con el entonces presidente de México, Manuel Ávila Camacho. Esta política ‘del buen vecino’ consistió en un apoyo mutuo que permitió a México estabilizar su moneda y rehabilitar el sistema de comunicaciones, así como restablecer las empresas afectadas por el paso de la expropiación

---

<sup>30</sup> Ver apartado 3.2.

petrolera, y, finalmente, nuestro país se convirtió en el principal proveedor de materias primas de Estados Unidos (Molina y Rosas, 2016: 119-128).

Al estar involucrado en la guerra, Estados Unidos alentó el panamericanismo para que otros países tomaran el frente en lo que también era una guerra en contra de los discursos y propagandas de las potencias contrincantes. Este país abasteció, en primer lugar, la industria cinematográfica mexicana tanto con recursos materiales como humanos. Y a esta inversión se debe la gran producción de este periodo, escenario en el que Buñuel llega a México a trabajar, primero con las películas por encargo, *Gran casino* (1947) y *El gran calavera* (1949), para después filmar *Los olvidados*.

A finales de la década de los cuarenta, al término del gobierno de Manuel Ávila Camacho e inicio del de Miguel Alemán Valdés, inicia lo que se conoce como ‘milagro mexicano’, una época de estabilidad económica y desarrollo de la modernidad que se extendió durante las gubernaturas de los presidentes Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz. En este largo periodo, sin embargo, se consolida el sistema político priista que se sostenía en cuatro pilares: autoritarismo, simulación, corrupción e impunidad (Molina y Rosas, 2016: 130-138).

La producción de *Los olvidados* nos lleva a ubicarnos especialmente en el periodo de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), abogado egresado de la UNAM. Durante este periodo, se transmitió por primera vez un informe de gobierno en televisión; se trasladó a la UNAM, con todas sus facultades, a la nueva Ciudad Universitaria; se construyeron las primeras grandes autopistas (más de once mil kilómetros de carreteras); el teléfono, la radio y la televisión se convirtieron en íconos del México moderno; el gobierno impulsó la creación de nuevas instituciones como el Instituto Nacional de Bellas Artes (1946), el Instituto Nacional Indigenista (1949), la Comisión Nacional de Cinematografía, y se llevó a cabo la construcción del Auditorio Nacional (1952). En pocas palabras se escuchó de nuevo el término de ‘modernización’ que había quedado en desuso desde los tiempos de don Porfirio. Y esta modernización recorrió todo el país.

Aquí radica la importancia del calificativo que en la introducción de *Los olvidados* se le da a la Ciudad de México. La ‘gran ciudad moderna’ era real, pero también era real (lo sigue siendo) lo que se describe sobre esta y las demás grandes ciudades: “tras sus magníficos edificios, hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros

delincuentes”. Y son estos lugares los que esta cinta busca focalizar. Estos espacios funcionan como indicios que propician una actitud documental para un espectador que ve este film. Como vimos en 2.3.1., un indicio en la pantalla es aquel que designa a un objeto profilmico durante la formación de la impresión.

*Los olvidados* nos muestra calles pobladas de automóviles y peatones trajeados (Figura 132), pero de igual modo, como lo hemos mencionado, vemos terrenos baldíos con ruinas a medio construir en donde se mueven nuestros personajes (Figura 133). Si bien nos ubicamos camino a la ‘modernidad’, la historia de nuestros personajes (no solo de los principales), nos alienta a no pasar por alto aquellos espíritus olvidados por la modernidad.



**Figura 132.**



**Figura 133**

Esta película “basada en hechos de la vida real (insisto en el discurso introductorio) no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad”. En este pesimismo radica la importancia de su discurso. El mismo pesimismo con el que, diez años antes, Walter Benjamin, redactó sus *Tesis sobre el concepto de historia*. Por lo tanto, me gustaría retomar aquí su famosa tesis IX, a la cual el sociólogo Michael Löwy considera como el ‘punto focal’ de la totalidad de su escrito.

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. Representa a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo a lo que está clavada su mirada. Sus ojos están desencajados, la boca abierta, las alas desplegadas. El ángel de la historia tiene que parecersele. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos. Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le impulsa irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo. Esa tempestad es lo que llamamos progreso (Benjamin, 1940, citado el Löwy, 2002: 100-101).

Löwy ve en esta tesis una relación entre ‘progreso’ y ‘condena final’. Para Benjamin, el concepto de progreso se funda sobre la idea de catástrofe. “El Ángel de la historia querría detenerse, curar las heridas de las víctimas aplastadas bajo la acumulación de ruinas, pero la tempestad lo arrastra de manera inexorable, nuevas catástrofes cada vez más vastas y destructivas” (Löwy, 2002: 103-107). La propuesta consiste entonces en invertir la visión de la historia, desmitificar el progreso que provoca la acumulación de cadáveres sin memoria de los vencidos. Finalmente, después de encontrar el cuerpo de Pedro en su granero, Meche y su abuelo lo tiran en una pila de basura que será sepultada por la construcción de grandes edificaciones.

Es curioso notar que, al inicio, se deja la solución del problema de los niños en la calle a las ‘fuerzas progresivas de la sociedad’, por que, principalmente, pareciera que no hay nada en el progreso que salve a nuestros personajes de su trágico destino. Pero esto no es así del todo; durante el rodaje, el productor, Oscar Dancigers, obligó a Buñuel a grabar un final alternativo en donde Pedro no moría a manos de Jaibo, conseguía el dinero de vuelta y regresaba a la escuela granja. Este sería la salvación para Pedro: regresar a la escuela granja.

Me gustaría abrir aquí un paréntesis para escribir sobre este espacio que ha sido definido en la estructura de la cinta como el cronotopo del reformatorio. En la página web de la Alcaldía de Tlalpan, a la cual pertenece la escuela granja, hay un artículo dedicado a *Los olvidados*. Esta página habla de lo importante que es la película para este lugar y aclara que la Escuela Granja de Tlalpan era un internado para el tratamiento de enfermedades mentales leves en jóvenes. Una parte de la terapia incluía el aprendizaje de actividades agrícolas, la siembra y el cuidado de animales. Algunos de los alumnos de la escuela granja actuaron en el filme, entre ellos, Daniel Corona, ‘Solomillo’, quien recibe el mismo sobrenombre en la cinta, cuando, al inicio, los jóvenes juegan a las corridas de toros. Sobre este muchacho se comenta lo siguiente.

En la cinta es sorprendente su desenvolvimiento, tal vez porque el argumento solo se restringía a relatar la forma de vida de su propia realidad. En otras palabras, quizá no actuó. Solo permitió que uno de los episodios de su vida diaria fuera filmado, porque desde su infancia de abondo hasta su vida adulta, Daniel Corona, ‘Solomillo’, fue siempre el prototipo de uno de los olvidados (Padilla, 2020)

Este testimonio es una prueba más de que lo representado en esta película está fuertemente vinculado con la realidad, y que hay una inmensa mayoría de personas que pueden incluir entre los olvidados. Cierro paréntesis.

Ahora que mencionamos el proceso por el que los jóvenes pasan en este internado, en el cual, la cinta subraya el aprendizaje también de la lectura, podemos continuar. Y es que la mayoría de personajes de *Los olvidados* no sabe leer, ni escribir: “pero no sé escribir señor Juez”, le dice la mamá de Pedro al juez en el Tribunal. Pedro está en camino a convertirse en delincuente, pero la oportunidad de redimirse se le da en la escuela granja: “No tengas miedo que aquí no te vamos a juzgar”, le dice el director de la escuela a Pedro, “esto no es una cárcel. Te han traído para que aprendas a leer y un oficio”. Hay muchos personajes conflictivos, desde los niños, que prefieren tener como modelo a Jaibo, un ladrón convenenciero; hasta los más viejos, como don Carmelo, quien no ve otra opción más que los jóvenes delincuentes sean asesinados. Pero los personajes que nos parecen más sensatos, como el juez del tribunal o el director de la escuela, incluso los niños que habitan ya en la granja, tienen en común su alfabetización.

Parte del mensaje otorga un peso mayúsculo al camino de la alfabetización. Y es que las ciudades despliegan un lenguaje mediante dos redes distintas, decía Ángel Rama (1998: 40) en *La ciudad letrada*, la física y la simbólica. Esta última ordena e interpreta el laberinto de las

calles de la ciudad que sólo la razón puede descifrar: “Solo la ciudad letrada es capaz de concebir la ciudad ideal”.

Los procesos de alfabetización acompañan frecuentemente la modernización. En México, ya desde el sexenio de Manuel Ávila Camacho (anterior al de Alemán Valdés) el secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, había iniciado una intensa campaña de alfabetización que representó el esfuerzo más serio en cuestiones de educación desde los tiempos de Vasconcelos (Molina y Rosas, 2016: 130). La década de los 50 presencié la aparición de grandes obras literarias como *El laberinto de la soledad*. (1950), de Octavio Paz, *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, y *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes.

La relación entre lo letrado y la modernidad también es pensada por Ángel Rama, quien asegura que la transformación de la ‘ciudad real’, “las construcciones y demoliciones, su ritmo acelerado, las mutaciones que introducían las nuevas costumbres”, contribuye a la inestabilidad y pérdida de pasado. Rama se ubica principalmente a finales del XIX al explicar que “la ciudad empezó a vivir para un imprevisible y soñado mañana y dejó de vivir para el ayer nostálgico e identificador. [...] Su experiencia cotidiana fue la del extrañamiento. A reparar este estado acude la escritura” (1998: 77). Si relacionamos el papel de la alfabetización en la modernidad y en el transcurso de la historia, pareciera que, cuando está aunado a la ciudad letrada, el progreso no es esa tempestad tan imponente que acumula los vestigios de la aniquilación de los olvidados.

Este discurso, aunque honesto, es bastante desolador si tenemos en cuenta que, por más modernización de la que se hable, siempre hay sectores a los que se les da la espalda. Por más campañas de alfabetización que se desarrollen, hay siempre culturas orales que están destinadas al olvido. Esta dicotomía está siempre presente. Y un claro ejemplo sucedió en el país cuando, al finalizar el sexenio de Miguel Alemán, su sucesor, Adolfo Ruiz Cortines impulsó nuevamente una gran campaña de alfabetización, e incluso se logró otorgar a la mujer el derecho para votar (propuesta retomada ya en el sexenio anterior). Sin embargo, estos aplausos fueron opacados las voces de los sectores ignorados: los maestros y los ferrocarrileros.

Tal contradicción (fomentar la alfabetización y, simultáneamente, ignorar las necesidades del sector educativo) es solo una muestra de la realidad en el manejo político del país. Una verdadera modernización es una utopía que no se cumple por más que se desee. De esta manera es el final de *Los olvidados*. Pedro busca, honradamente, enderezarse y cumplir con la tarea que le encomienda la única persona que confió en él, pero hay fuerzas mayores que se lo impiden. Y así

sucede (y sucederá) con toda persona en una posición similar a la de Pedro; a la de su madre, cuyo embarazo fue resultado de un abuso; o a la de Ojitos, quien fue abandonado por su padre. Las noticias con las que Buñuel estructuró el guion de esta historia son tan solo una pequeña parte de todas aquellas historias reducidas a nada durante laborioso camino hacia el progreso.

El autoritarismo del régimen priista continuó. Como vimos en el apartado 1.3., la industria de cine vivió un estancamiento de dieciocho años. Hacia el final del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, el país se encontraba en una aparente época de estabilidad económica, pero los problemas acumulados comenzaban a hacer efecto, la represión del 68 estaba presente y, en ella, la participación del próximo presidente, Luis Echeverría Álvarez, no pasaba inadvertida (Molina y Rosas, 2016: 188)

En 1970 llega Echeverría a la presidencia, este periodo es muy contrastivo en cuanto a su línea política y la producción filmica. A pesar de que Echeverría desplomara el precio del peso de 12.50 a casi 25 pesos por dólar, triplicara la deuda externa y el salario cayera a la mitad, además de incrementar la delincuencia, la impunidad y la corrupción (Molina y Rosas, 2016:194), la gestión de su hermano, Rodolfo Echeverría, a cargo del Banco Nacional Cinematográfico, motivó la producción de un gran grupo de cineastas en los que se encontraba Arturo Ripstein. Desafortunadamente, el cambio en el poder de Echeverría a José López Portillo y Pacheco, en 1976, significó la caída de ambas partes.

En este escenario se produce *Cadena perpetua*, y el aspecto que mejor reproduce es el de la corrupción. Como vimos en el apartado 3.1., en el modelo actancial de Tarzán, su oponente es el comandante Prieto. El actuar de este agente judicial resuena a lo que se conoció como el Servicio Secreto, una comisión de seguridad encargada de llevar a cabo investigaciones para combatir el crimen. Este organismo comenzó a operar en 1917 y se disolvió en 1972, y sus procedimientos estaban, generalmente, al margen de la ley, pero sus buenos resultados permitieron continuar con sus métodos. Estos constaban de torturas en sótanos en donde los delincuentes pasaban encerrados semanas enteras, sin importar los plazos de ley para acusar al presunto delincuente (Molina y Rosas, 2016: 143). A pesar de la desaparición de este grupo, es bien sabido el uso brutal de la fuerza por parte del sector policial con tal de cumplir sus objetivos. Prieto es la encarnación de estos organismos.

Pero además de los métodos de tortura, aquí se hace evidente la colusión del poder político con la delincuencia. Prieto y su compañero eran capaces de defender a Tarzán en caso de que

otros agentes policiales lo atrapasen. Recordemos el diálogo de Gallito: “Ahí donde me ves, yo también tengo que pagar, y no solo a Burro Prieto, como tú. Sino a nubes de esos. ¿Viste a los que estaban conmigo allá afuera? Pues también a esos. Nada es gratis en esta vida, Tarzán. Y así hasta que te mueras”. Es decir, hay elementos muy por encima de Prieto, cual cartel cobrando derecho de piso, y estos poderes no solo cobran, sino obligan a personas a entrar al crimen con tal de pagarles.

Otra situación que se muestra brevemente, pero que ha causado bastantes malestares, es el nepotismo y el compadrazgo ejercidos por los organismos en el poder. El cabo Pantoja, debido al agrado que le tiene a Tarzán, decide cambiarlo de posición en el penal de las Islas Marías. No solo eso, durante la primera visita de Javier Lira, Pantoja cuenta cómo su amigo lo traicionó al no ubicarlo en la ciudad. “Cuando andaba con el general Rendón, yo le hice muchas valonas, por eso yo pensé que me iba a llevar con él pa’México”, dice Pantoja, “pero no, me dejó aquí el desgraciado, y todas sus promesas se fueron al diablo”. En este país, entonces, para que conseguir un puesto, basta con hacerle favores a los amigos.

Ya lo mencionaba en el apartado 1.4.: cuando el presidente López Portillo llegó al poder, acomodó a su hermana, Margarita López Portillo, al frente de la gestión de la labor cinematográfica. Esta gestión permitió culminar en tres años lo que su antecesor, Rodolfo Echeverría, había iniciado, antes de llevar al cine mexicano a un estancamiento del cual parece nunca haberse recuperado.

La prisión en las Islas Marías es un elemento importante en el relato y, en general, las colonias penales tienen su lugar en el imaginario social en diferentes lugares y momentos. Así lo plantea Pulido (2018) en su estudio *Las Islas Marías: Historia de una colonia penal*. El archipiélago de las Marías, el cual se ubica a más de 100 km de las costas del puerto de San Blas en Nayarit, está conformado por las islas María Madre, María Magdalena, María Cleofas y el islote de San Juanito. En este estudio se dice que fue en 1905 cuando un decreto promulgado el 12 de mayo convirtió a María Madre en una colonia penal. Lo enigmático de esta isla es la identidad que se ha construido a través de una serie de testimonios que la han retratado con matices positivos tanto como negativos. Entre estos testimonios encontramos el material de escritores y periodistas como Miguel Gil, Juan de Dios Bojórquez, Judith Martínez, Martín Luis Guzmán, José Revueltas y Luis Spota, autor de la versión literaria (y primera) de *Cadena perpetua*, nombrada por Spota como *Lo de antes*.

Una característica importante que señala Pulido es que la colonia penal ha sido el derrotero de disidentes políticos y que más allá de su finalidad de readaptar, esta cárcel despresurizó otros espacios correccionales urbanos y desahogó gran cantidad de transgresores que fueron aprehendidos, en gran medida, al margen de las normas jurídicas. Esta última descripción señala a aquel actuar judicial brutal que estableció las normas de corrupción. Si bien Tarzán no fue ni un disidente político, ni tampoco fue encarcelado injustamente, la mención de su paso por las Islas Marías se convierte en una puerta para indagar más sobre las características de tal colonia penal. Y es que, como mencionaba, el gran número de testimonios ha retratado a la prisión de tantas y diversas formas que ha dado paso a estudios sobre su carácter de colonia penal, el tipo de internos, el espacio y la administración que dan de qué hablar sobre la gestión política del país.

#### **4.3. Ideologías en diálogo**

En el apartado 2.1.1. vimos que la presencia de heteroglosia en los discursos revela, a través del dialogismo, la dinámica de control sobre voces en cierto modo subordinadas, así como los conflictos socio-ideológicos. Tanto en *Los olvidados*, como en *Cadena perpetua* existen voces de personajes que son vulnerables ante la sociedad, que forman parte de un contexto sociocultural marginal y que, además, poco o nada pueden hacer ante las impetuosas fuerzas que arremeten contra ellos. Nuestros personajes son víctimas de su tiempo, producto del manejo político y social del país.

No sabremos si los demás niños en la película de Buñuel seguirán el mismo camino, pero ya los hemos visto participar en actos delictivos. Por su parte, aunque Tarzán es mayor, hay indicios, de la voz de Prieto, de que comenzó cuando era aún niño. No sabemos la historia de su infancia, pero seguramente no fue tan distinta a la de los niños de *Los olvidados*. En ambos relatos se acentúa que tampoco importan los deseos por no formar parte de este escenario. Ambos relatos muestran personajes con el deseo de ser buenas personas, pero esto no se obtiene debido a factores ajenos a su poder.

Las relaciones anteriores, si bien son genéricas, es decir, ambos son enunciados con valores temáticos similares, también se dan por la reflexión sobre una misma sociedad. Ambos filmes

revelan, y esto se añade a su dialogismo, la diferencia de clases sociales como contexto de los personajes y sus recorridos narrativos. En esto radica la idea de Buckland (2000: 107) sobre la manera indirecta de representación de la realidad social en la ficción, a diferencia de los documentales, que la ponen primer plano. De este modo se acentúa el valor tanto ficcional, como documental de los filmes.

Una de estas realidades sociales representadas por nuestras películas es la conciencia de clases. Después de que Pedro, al llegar a su casa, ve a los policías hablando con su madre, se vuelve, por un periodo breve, un prófugo. En este movimiento, vemos a Pedro buscando comida en un basurero, cuando otros vagabundos lo intimidan. Más aún, en la escena en donde vemos a Pedro empujando un carrusel en una feria, vemos otros niños que forman parte de este grupo social marginado (Figura 134). En ese mismo momento, se nos muestra otro niño, no tan sucio como Pedro y compañía, que disfruta arriba de un caballito (Figura 135).



**Figura 134.**



**Figura 135**

Por su parte, Tarzán se relaciona con la muchacha de una casa acomodada en Polanco, de donde comete el error de robar cinco abrigos. Pero esto no es todo. “Esos abrigos, ¿sabes?, son de la querida León Gallón”, dice Prieto cuando le quiere sacar la verdad a Tarzán, “y hay que devolverlos de la de a huevo, son órdenes de arriba”. Prieto insiste en encontrar los abrigos, pues estos son de un miembro del estrato social que tiene a su servicio el cuerpo de policía. En el presente, los intereses de Tarzán son distintos a los que tenía en el pasado, esto por el grupo en el que ahora se relaciona. Su jefe, el señor Romero, además de ser el jefe de cobranzas, se dedica a criar palomas. Javier Lira, en su intento por pertenecer al sector empresarial, se muestra interesado en estas actividades, pero estos asuntos no tenían importancia alguna en el pasado.

En los mundos representados en *Los olvidados* y *Cadena perpetua*, la clase baja, ya sea por falta de oportunidad, o por elección de un camino ‘fácil’, se ve orillada al crimen. Pero los personajes en estas películas revelan aún más características. Una particularidad de los personajes mostrados en pantalla es la admiración hacia aquellos que destacan en el actuar criminal. “Tú eres un artista”, le dice Gallito a Tarzán. Los niños admiran a una persona como Jaibo, porque consigue fácilmente lo que quiere, en lugar de admirar a alguien como Julián, trabajador y responsable. Se admira también a aquel ‘que no se raja’: “Este es rete macho”, dice Cacarizo sobre Jaibo.

Podemos retomar aquí lo que discutimos en 4.2.4. sobre la alfabetización y la modernidad. Los personajes letrados, o con una ‘mejor educación’, son personas en el poder o defensores de la norma. Aquí encontramos al director de la escuela granja o el juez del tribunal en la película

de Buñuel, la forma en que estos son representados no proyectan una mala imagen en absoluto. En *Cadena perpetua* encontramos al jefe de Javier Lira, el señor Romero. No sabemos el grado escolar de Prieto, pero podría ubicarse en el sector letrado de la población cuando, en el momento de la extorsión, nos hace saber que tiene un hijo que estudia para medicina; si bien esto sigue sin decirnos mucho sobre su educación, nos dice que este personaje la considera importante. Del lado contrario, los niños de la calle y las actividades fuera de la ley de Tarzán establecen relaciones dialógicas que se ubican dentro de lo marginal, marcando una distancia social instaurada no como una dicotomía de ‘los de arriba’ y ‘los de abajo’, sino una escalera que ubica a nuestros personajes principales en el peldaño más bajo.

Estos personajes se caracterizan también por su relación con las mujeres. Jaibo consigue involucrarse con la madre de Pedro; Tarzán incluso tiene mujeres a su servicio. La imagen que se proyecta de las mujeres es principalmente (y cada cual a su modo) como objeto, a pesar de la distancia temporal entre las dos películas. En el apartado de la focalización (3.3.) subrayé la mirada con la que Jaibo ve a la mamá de Pedro, a pesar de que logra ver solo las piernas. En *Cadena perpetua*, en cambio, las mujeres se muestran casi del todo desnudas. Aun con esta diferencia, la función sigue siendo la misma: siempre en control del hombre. Jaibo abusa de la debilidad de la mamá de Pedro, al igual que lo quiere hacer con Meche; Tarzán se aprovecha de los sentimientos que las mujeres tienen hacia él. Esto sigue delatando la estructura de las jerarquías sociales y se conecta con la realidad. En el Capítulo I vimos el ejemplo de la cineasta Matilde Landeta, a quien no se le permitió crecer en la industria si no era para servir al trabajo de los hombres.

Si algo se puede (y se debe) rescatar de la búsqueda de la relación dialógica en textos de diferentes épocas, es la identificación de los discursos que se siguen transmitiendo. Muchos personajes ficticios viven carencias y conflictos que son la reproducción de la realidad social, los personajes ficticios atraviesan los mismos problemas que las personas reales. Y este es uno de los principales aportes de las narraciones a la sociedad. Con toda la razón escribió Ricoeur:

Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse. Esta observación adquiere toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración (1995: 145)

Desde la delincuencia, pasando por la corrupción, la violencia, la falta de educación, y el machismo son los problemas aquí expresados. Estas cuestiones están presentes ya cuando se rodaba *Los olvidados* en 1950, y siguen a finales de los 70, cuando se estrenaba *Cadena perpetua*. Finalmente, en estas cintas no se soluciona nada y ambas comparten mensajes de desesperanza. Es seguro que estos problemas existieron antes, y, por supuesto, siguen presentes ahora. Quizá conozcamos siempre historias sobre delincuentes y víctimas de la delincuencia. El arte, como sugiere Lotman, después de todo es la descripción de nuestra cultura.

## CONCLUSIONES

Recordemos los objetivos de esta investigación. Por un lado, analizar las estrategias narrativas en *Los olvidados* (1950) y *Cadena perpetua* (1978) en cuanto al uso del tiempo, el espacio y la focalización, y que son formadas a través de la puesta en escena, la cinematografía y el montaje. Por otro lado, apuntamos a poner de relieve las relaciones dialógicas en estos filmes, tanto en su estructura como en su contenido temático. Para esto, el Capítulo I contiene una revisión de la historia del cine en México, porque, como pensaba Bajtín (2012: 187), todo problema teórico debe recibir una orientación histórica, pues en la base del análisis, toda obra literaria (considero que es así con toda obra cinematográfica) tiene un carácter sociológico.

En el Capítulo I vimos la importancia del cine en nuestro país desde sus inicios, como proceso de modernización, pero también como un espejo de los conflictos sociales, políticos e industriales. Profundizamos especialmente en la vida y obra de Luis Buñuel, director de *Los olvidados*, y Arturo Ripstein, director de *Cadena perpetua*. El primero, procedente de España, había trabajado en dos filmes: *Un chien andalou* (1929) y *La edad de oro* (1930). Este director llega a México durante la decadencia de la llamada época de oro del cine mexicano, la cual se dio a partir de la unión con Estados Unidos durante la segunda guerra mundial. En esta época proliferaban las comedias rancheras que más tarde, gracias a la ‘modernización’, se trasladaron a la ciudad, figuras como Emilio ‘El Indio’ Fernández, Jorge Negrete, Pedro Infante, María Félix y Luis Aguilar eran las más importantes de la industria.

Buñuel llega a México gracias al productor Óscar Dancigers, quien le propone dirigir *Gran casino* (1947) y *El gran calavera* (1949), antes de filmar *Los olvidados*. La exhibición de esta película dio como resultado un gran rechazo ante la imagen que se mostraba de México. Este rechazo se reconsideró cuando la película triunfó en Europa. A partir de entonces Buñuel continuó gran parte de su vida produciendo en México y después en Francia. En la etapa de su producción en México, el futuro cineasta Arturo Ripstein era un joven aprendiz que gustaba de presenciar los rodajes de los directores de la época, entre ellos el ya consagrado Luis Buñuel.

En este primer capítulo vimos que los primeros acercamientos de Ripstein al cine se dieron desde su infancia porque su padre, Alfredo Ripstein, era un reconocido productor. Su presencia en los rodajes le permitió a Ripstein encontrar su camino como cineasta, a diferencia de sus contemporáneos (Cazals, Leduc, Hermosillo y Fons), quienes asistieron a escuelas de cine y

junto a Ripstein formaron parte de la primera ola del 'Nuevo cine mexicano'. Durante esta era, Ripstein dirigió obras importantes como *El castillo de la pureza* (1972), y *El lugar sin límites* (1978) antes de llegar a *Cadena perpetua* en el 79. Este director sigue produciendo cine y recuerda el cine de Buñuel como aquel que lo motivó a seguir el camino de cineasta, en especial ese tipo de cine, con historias diferentes al cine comercial. La revisión del contexto en el que las dos películas fueron grabadas es importante para el estudio del cronotopo en el Capítulo IV, en donde regresaremos a los datos contenidos en este capítulo.

En el Capítulo II se propuso un modelo de análisis e interpretación del filme (Figura 1). Este esquema consiste en dos planos, el sociocultural (del lado del interpretante) y el del relato (del lado del texto). En apartado 2.1 mostramos que un texto está siempre correlacionado dialógicamente con otros textos y adquiere sentido a través de esta correlación. Para explicar esto, describimos las nociones bajtinianas de heteroglosia (la presencia de distintos lenguajes), dialogismo (la interacción de los mismos) y polifonía (cómo estos lenguajes entran en la novela a través de los diálogos de los distintos personajes). Vimos que, aunque Bajtín no se ocupó del cine, autores como Flanagan (2006) se han servido de las ideas del pensador ruso como método de análisis filmico. Parte importante en este análisis descansa en la noción de enunciado, que puede ser tanto una intervención en una charla cotidiana hasta una novela o un tratado científico, a partir de esto proponemos la noción de *enunciado audiovisual*, pues las producciones audiovisuales se integran también en las ideologías y son un eslabón en las cadenas de comunicación.

En el mismo plano (sociocultural), encontramos el proceso de decodificación sígnica (desarrollado en el apartado 2.2.), que es la interpretación de todos los signos que vemos en la pantalla a partir de lo que hemos vivido y conocemos de nuestro contexto sociocultural. Para esto revisamos la semiótica del cine como la desarrollan Metz (1968) y Lotman (1978, 1983 y 2000), junto a los aportes de Mítiry (citado en Casetti, 2005) y Odin, a través de Buckland (2000). Primero vimos que la semiótica del cine ocupa la dicotomía saussuriana de significante y significado, y las de denotación y connotación. De este modo, una cinta tiene sentido por su estructura y por las relaciones que hace fuera de ella.

En apartado 2.3. pasamos al plano del relato. Comenzamos con la explicación de que cada filme motiva una actitud ficcionalizante y documentalizante dependiendo de los indicios que estos tengan para que un espectador se remita a su propia realidad. El relato cinematográfico está

ordenado por un meganarrador cinematográfico, responsable de los indicios antes mencionados, y del manejo del tiempo, el espacio y la focalización. De este modo, dimos cuenta de las herramientas de análisis narrativo propuestas por Genette (1989) sobre el orden, duración y frecuencia en el tiempo; por Bal (1985), sobre la semantización de los espacios mostrados en la película. A esto añadimos que, si Gaudreault y Jost (1995) hablan del espacio dentro y fuera de campo en la pantalla, podemos hablar entonces de la dinámica que se da a partir de la composición visual. A continuación expuse las herramientas para analizar el punto de vista en el relato cinematográfico, las cuales, de acuerdo con Gaudreault y Jost (1995), son la ocularización (interna primaria, interna secundaria y cero), auricularización (interna primaria, interna secundaria y cero) —para equiparar esta tipología con la idea de Jahn de que todo relato está focalizado y no se puede hablar de *no focalización*, propuse el uso de ocularización y auricularización externa, en lugar de cero— y focalización (interna, externa y espectral). Para enriquecer el análisis de la focalización en nuestras películas, elaboré esta herramienta a partir de la propuesta constructivista de Jahn (2020), la cual agrega las percepciones de los personajes y el narrador; estas están filtradas por actitudes hacia el objeto que se focaliza y da paso a distintas interpretaciones de acuerdo con estas actitudes.

Estos tres aspectos que conforman la narración (tiempo, espacio y focalización) son creadas en el cine a partir de la identificación de los aspectos técnicos del quehacer cinematográfico, como son la puesta en escena, la cinematografía y el montaje. Los elementos profilmicos que están ante la cámara en el proceso de rodaje, los ajustes y movimientos de cámara, así como el tratamiento de los metrajés en la posproducción giran en torno al relato que se quiere contar, por lo tanto, he propuesto examinar cómo estos elementos conforman los elementos narrativos. De este modo, el contenido de este capítulo da paso al análisis presentado a continuación.

En el Capítulo III tiene lugar el análisis de la narración audiovisual en nuestras películas. Este análisis comienza, como sugerencia de Bal (1985), por las relaciones en un nivel abstracto de los actores, quienes toman una posición en el modelo actancial greimasiano. En el apartado 3.1. vimos el modelo actancial de Pedro y de Jaibo, personajes principales en *Los olvidados* y Javier ‘Tarzán’ Lira, principal en *Cadena perpetua*. Después se revisten los actores de las características que los consolidan como personajes. Este revestimiento se hizo a través de la estructuración del recorrido narrativo en las películas con el análisis de funciones propuesto por Kafalenos (1999).

El resultado de esto fue descubrir que Jaibo era un personaje que buscaba enteramente su beneficio y se aprovechaba de los demás para conseguirlo a través de trucos y jugarretas. Por su parte, Pedro, al no tener el cariño de su madre, buscaba aceptación en la pandilla del barrio, pero esto lo lleva a un conflicto (la muerte de Julián) que lo hace buscar una redención, la cual no encuentra gracias al actuar malicioso de Jaibo. En *Cadena perpetua* vemos las características de Tarzán en su pasado, en donde, al igual de Jaibo, se beneficia de los demás. Se dedica al robo y al proxenetismo; no obstante, es admirado, e incluso amado, pero también odiado, por los personajes que lo rodean. En el presente vemos su intento por ser una mejor persona, aunque no puede cambiar del todo. Sin embargo, pasa por un evento (la extorsión del comandante Prieto) para querer ser una mejor persona. Ambas películas terminan con un desenlace desalentador y negativo para los protagonistas.

El estudio del tiempo en el apartado 3.2. beneficia principalmente, a través de analepsis, la construcción del personaje. En el caso de *Los olvidados*, contamos con momentos analépticos incrustados en los diálogos, como el pasado de la mamá de Pedro quien, víctima de un abuso, dio a luz a su primer hijo. Por su parte, vemos que Tarzán, a pesar de intentar ser una buena persona, está condenado, por su pasado, a la vida de criminal. En esta cinta se nos muestra la comparación entre el pasado y el presente en actividades como las relaciones con las mujeres o personas con las que llega a entablar cierta “amistad”.

En la ubicación de estas ordenaciones aprovechamos la continuación de la propuesta de Kafalenos (1999) de explorar la configuración que se hace a través de la interpretación de los acontecimientos que están ausentes en los relatos. Al interpretar los eventos mostrados y ausentes, se configura la *fabula* de los relatos. Pero esta propuesta aporta mucho a la interpretación, por lo que motivó momentos interpretativos durante el análisis, como pensar que el rechazo de la mamá de Pedro hacia su hijo se debe a que le recuerda al abuso que vivió cuando era más joven. O pensar el final del segmento de las Islas Marías como una muerte metafórica de Tarzán, el delincuente, para ver el renacer de Javier Lira, un hombre con deseo de redimirse.

En el análisis del espacio, también en 3.2., nos ubicamos, en ambas películas, en lugares que forman parte del sector urbano. Muchos eventos se desarrollan en las calles de la Ciudad de México. Sin embargo, cada relato tiene sus propios espacios en donde los personajes actúan, uno de los más importantes para Pedro y Jaibo es el granero de la familia de Cacarizo. Aquí pasan

juntos la primera noche que Jaibo y Ojitos llegan a la ciudad, pero aquí se da la pelea final entre Jaibo y Pedro. Otro espacio importante es la escuela granja, lugar donde Pedro tiene la oportunidad de enderezar su camino. Aquí encuentra el cariño y aceptación del que siempre careció, aunque esto no dure mucho. Por su parte, Tarzán es enviado a la colonia penal de las Islas Marías, de donde sale con la motivación de mejorar.

Los movimientos de la cámara y la composición visual apoya la dinámica de las relaciones entre personajes y su recorrido narrativo, Jaibo está en control de la mayoría de las escenas en las que aparece, lo mismo con Tarzán, excepto en momentos disruptivos para ellos, como cuando Jaibo se entera de que Julián murió por su culpa. Por su parte, Tarzán es sometido frente a Prieto, quien tiene más poder que él.

En cuanto a la focalización, desarrollada en 3.3., nos damos cuenta de que *Los olvidados* maneja principalmente una focalización espectral, pues no estamos afiliados a la información que solo uno de los personajes conoce, esto debido a la multitud de personajes que hay en la película. Sin embargo, hay momentos en que la información se nos oculta, en especial cuando Jaibo trama algún plan del que no estamos enterados sino hasta cuando es ejecutado. A esta ruptura en focalización principal se le conoce como *paralipsis*. Como resultado de una focalización espectral somos capaces de conocer la información de quién mató a Julián, como de quién robó el cuchillo del patrón de Pedro. Información solo conocida por ciertos personajes, y que, al ser revelada al resto de ellos, provoca el momento de *climax* de la película que pone a Pedro y a Jaibo en duelo.

En el caso de *Cadena perpetua*, la focalización está atada la mayoría del tiempo a lo que Tarzán sabe. Esto es la focalización interna. Sin embargo, existen trasgresiones en la focalización instaurada para dar más información de la que Tarzán conoce, esto para apoyar a la narración y para motivar cierto efecto al espectador. A esta trasgresión se le conoce como *paralepsis* y se da principalmente en las Islas Marías cuando Tarzán no sabe que su compañero de celda sabe que está teniendo una aventura con la esposa de Prieto, este compañero le comunica lo ocurrido a Prieto quien más tarde enfrentará a Tarzán.

La focalización nos permitió también comenzar a conectar el relato con la realidad social al establecer una *mirada crítica* —de igual forma que se denominó *mirada masculina* en los estudios feministas a la forma de representar a las mujeres en una cinta, resultado de la labor cinematográfica masculina en la industria—. El resultado de esta mirada pone de relieve

aspectos como la pobreza que lleva a los jóvenes de *Los olvidados* a vivir la mayor parte de su vida en la calle; o la colusión que hay entre el sistema judicial y el crimen en *Cadena perpetua*. Este capítulo responde al primer objetivo: analizar las estrategias narrativas en ambos filmes y permite continuar con el segundo: explorar la relación dialógica en torno a su estructura y contenidos.

El Capítulo IV comenzó como la continuación del estudio del tiempo y el espacio. Aquí se uso la noción de cronotopo, definida en 4.1., la cual, en el apartado 4.2. retomó el análisis estructural y lo llevó directamente a la relación dialógica de ambas cintas, explicado el ámbito social. Los cronotopos que acentúan la relación dialógica de ambas cintas son el gran cronotopo de la ciudad, en las cuales se desenvuelven los acontecimientos de nuestros personajes, y el del reformatorio, un cronotopo decisivo en el camino de un personaje que ha cometido una falta y quiere (o debe) enmendarla, los resultados del paso por este cronotopo, como lo hemos mencionado, fue negativo en ambos recorridos, aunque para Tarzán significó la razón para apreciar su vida y ser mejor persona. En cuanto a la conexión con lo social, el cronotopo permite revelar qué cuestiones políticas se reflejan en la cinta. Aquí vimos que, a pesar de la supuesta modernidad que atravesaba el país, había sectores que seguían siendo ignorados. A este sector se enfoca *Los olvidados*. Por su parte, *Cadena perpetua* reproduce la corrupción y brutalidad en el actuar judicial (ordenado por entidades ejecutivas o legislativas), el cual ha reprimido a los pensamientos disidentes y a los sectores marginales de la población. Estos problemas sociales son parte esencial en el hecho de que exista el crimen en el país.

De este modo, en 4.3., reflexionamos sobre las ideologías que están en dialogo entre estas cintas. Encontramos en ambas la representaciones de personajes en el lado marginal de la esfera social, que, debido a su falta de oportunidades y educación pobre deciden integrarse al crimen, esta relación se pone en relieve principalmente por su género, el cual podríamos describir como de crimen urbano. Ambos filmes tienen elementos que representan la diferencia en las clases sociales. Otro elemento fomentado por esta ideología es la representación de la mujer, que es representada siempre en control del hombre, como ejemplo mencionamos el caso de la cineasta Matilde Landeta (retomado del Capítulo I), quien, debido a las injusticias por parte de una industria dominada principalmente por hombres, no se le permitió desenvolverse como directora. Finalmente, quizá no como resultado, sino como base de la problemática social en nuestro país,

ambas cintas dan una imagen violenta y cruda de sus personajes, inspirados principalmente en personas de la vida real.

A lo largo de este análisis pusimos a prueba nuestro modelo de análisis para la interpretación de filmes. Mencionamos qué aspectos técnicos de la puesta en escena, cinematografía y montaje se usaron para desarrollar los aspectos narrativos de tiempo, espacio y focalización en nuestro corpus. Se tocó en diferentes momentos cómo las ordenaciones en la estructura son motivadoras de diferentes significaciones a partir del contexto sociocultural, tanto del texto cuando fue producido como de la interpretación o el análisis. Además, describimos cómo estas películas, como enunciados audiovisuales, se inscriben dentro de una cadena de comunicación dialógica de acuerdo con su estructura y los contenidos temáticos.

A partir de esto, este tipo de análisis se puede ampliar, como mencioné en 4.3., al establecer discursos que se siguen reproduciendo en el cine, y que nos hacen ver los problemas a los que nos enfrentamos como sociedad, pero que muchas veces ignoramos. Los análisis estructurales son una forma de retomar y honrar el trabajo hecho por los trabajadores en el ámbito cinematográfico que, más que producir ganancias, aportan gran parte del desarrollo de este gran arte y, al mismo tiempo, logran denunciar los problemas sociales.

Esta etapa me ha permitido adentrarme en algo que comenzó como un interés: el cine, y, en particular, en el cine hecho en México. Esta investigación me motivó a inscribirme a diplomados, cursos y talleres de realización cinematográfica para contar con más herramientas para abordar una película y, al mismo tiempo, conocer mejor esta industria, así como conocer la gran cantidad de personas que viven en torno a la producción filmica y análisis cinematográfico. Aunque los eventos ocurridos a partir del año 2020 han paralizado gran cantidad de oficios, negocios, e industrias, y aunque gran cantidad de salas de cine hayan cerrado sus puertas, y diversas producciones se hayan retrasado, el amor por crear y ver cine no ha muerto. Se siguen ofertando programas y cursos de análisis filmico. Siguen abiertas las escuelas de cine, en las que gran cantidad de alumnos se siguen inscribiendo. Ya he mencionado muchas veces el peso que el cine tiene en nuestra cultura, pero me gustaría recalcarlo, y al mismo tiempo insistir en el gran campo de estudio que ofrece el cine hecho en México, el cual nos permite descubrirnos, no solo como sociedad, sino también como individuos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M. M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus. (Original publicado en 1975).
- \_\_\_\_ (2012). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores. (Original publicado en 1979).
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barro, M. (2020). *Curso introducción a la historia del cine mexicano*. Filmoteca UNAM. <https://bit.ly/3hKOjsI>
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Bazin, A. (1975). *The Cinema of Cruelty: from Buñuel to Hitchenscock*. Arcade Publishing.
- Bessalel, J. y Gardies, A. (2004). *200 mots-clés de la théorie du cinema (Septième Art)*. CERF.
- Bigot, M. (2010). *Apuntes de lingüística antropológica*. Universidad Nacional del Rosario.
- Bremond, C. (1996). La lógica de los posibles narrativos. En *Análisis estructural del relato*, 99-131. Ediciones Coyoacán.
- Broullón, M. (2011). El travelling moral: hacia un compromiso ético de la imagen en movimiento. *La ética de la comunicación a comienzo del siglo XXI*. Universidad de Sevilla.
- Buckland, W. (2000) *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge University Press.
- Buñuel, L. (1950). *Los olvidados* [película]. Ultramar Films.
- \_\_\_\_ (2012) *Mi último suspiro*. Penguin Random House Grupo Editorial. (Original publicado en 1982).
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine: 1945-1990*. Ediciones Cátedra.
- Centro de Estudios Históricos. (2000). *Historia general de México*. El colegio de México.
- Chandler, D. (2002). *Semiotics: The Basics*. Routledge.
- Edgar-Hunt., et al. (2010) *The Language of Film*. AVA Publishing, S. A.
- Esquire (2017, 2 de agosto). *¿Cuál fue la primera película en color?* [www.esquire.com](http://www.esquire.com). Consultado el 2 de junio de 2021. <https://bit.ly/2RWpcg3>
- Flanagan, M. (2009). *Bakhtin and the Movies: New Ways of Understanding Hollywood Film*. Palgrave Macmillan.
- Gabriel Figueroa-Biografía. [www.gabrielfigueroa.com](http://www.gabrielfigueroa.com). Consultado el 20 de noviembre de 2020. <https://bit.ly/3kXaTjB>

- Gaudreault, A. (2011). *Cine y literatura: Narración y mostración en el relato cinematográfico*. Ediciones de Educación y Cultura.
- Gaudreault, A. Y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Genette, G. (1989) *Figuras III*. Editorial Lumen S. A.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Editorial Gredos. (Original publicado en 1979)
- Gubern, R. (2019). Integridad moral y estética de Los olvidados, *L'Âge d'or* [En línea], 4. DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.1895>
- Holquist, M. (2002) *Dialogism: Bakhtin and his World*. Routledge.(Original publicado en 1990)
- \_\_\_\_ (ed.) (1981). *The Dialogic Imagination by M. M. Bakhtin: Four essays*. University of Texas Press.
- Huidobro, S. (2020). *Curso historia(s) del cine mexicano*. Filmoteca UNAM. <https://bit.ly/2REJI0N>
- Jahn, M. (1999). *Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*. University of Cologne.
- Jahn, M. (2003). *A Guide to Narratological Film Analysis*. English Department, University of Cologne.
- \_\_\_\_ (2020). *Narratology: A guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne.
- \_\_\_\_ (2021). *A Guide to Narratological Film Analysis*. English Department, University of Cologne.
- Kafalenos, E. (1999). Not (yet) knowing: Epistemological Effects on Deferred and Suppressed Information in Narrative. En Herman, D. (Ed.) *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (pp. 33-65). Ohio State University Press.
- Konigsberg, I. (2004) *Diccionario técnico Akal de cine*. Ediciones Akal, S. A.
- Lotman, Y. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Editorial Gustavo Gili, S. A.
- \_\_\_\_ (1982). *Estructura del texto artístico*. Ediciones Istmo.
- \_\_\_\_ (2000) *La semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Ediciones Cátedra.
- Löwy, M. (2002). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Fondo de Cultura Económica.

- Mar, R. & Oatley, K. (2008). The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience. *Perspectives on Psychological Science*. Volume 3, Number 3, 173-192\*
- Martín-Barbero, J. (2009). Medios de comunicación. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI editores, s. a. de c. v.
- Metz, C. (1968). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Molina, S. y Rosas, A. (2016) *Érase una vez en México 3: Del gobierno de Madero al retorno del PRI*. Editorial Planeta Mexicana. S.A. de C.V.
- Niederhoff, B. (2011a). Focalization. *The Living Handbook of Narratology*. Recuperado el 11 de may. de 2020 de <https://www.lhn.uni-hamburg.de>
- \_\_\_\_ (2011b). Perspective - Point of view. *The Living Handbook of Narratology*. Recuperado el 11 de may. de 2020 de <https://www.lhn.uni-hamburg.de>
- Orozco, F. y Ciuk, P. (2011). *Historia del cine mexicano*. Ibermedia digital <https://bit.ly/2WFMsgF>
- Padilla, S. (2020, 11 de junio). *Luis Buñuel en Tlalpan: Los olvidados y el “Solomillo”*. [www.tlalpan.cdmx.gob.mx](http://www.tlalpan.cdmx.gob.mx). Consultado el 5 de junio de 2021. <https://bit.ly/3v0eWAX>
- Pulido, D. (2018), *Las Islas Mariás: historia de una colonia penal*. Secretaría de cultura. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Prince, G. (1987). *Dictionary of Narratology*. Estados Unidos: University of Nebraska Press.
- Rama, A. (1998) *La ciudad letrada*. Arca.
- Ricoeur, P. (2018). *Tiempo y Narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI editores, S.A. de C.V.
- Ripstein, A. (1978). *Cadena Perpetua* [película]. Corporación Nacional Cinematográfica.
- \_\_\_\_ (16 de agosto de 2018). *Especial cinemateca: cine mexicano. Entrevista con Arturo Ripstein* (J. A. de la Riva, entrevistador) [video]. Recuperado de <https://bit.ly/3cj7XKE>
- \_\_\_\_ (2017). *Entrevista a Arturo Ripstein: “Chano Urueta fue mi verdadero maestro”* [video]. Recuperado de <https://bit.ly/3cfOPx8>
- \_\_\_\_ (2019). *Arturo Ripstein, orígenes*. (R. Fiesco, entrevistador) [video]. Recuperado de <https://bit.ly/2xOeFte>
- Sánchez, F. (2002). *Luz en la oscuridad (crónica del cine mexicano: 1896-2002)*. Ediciones Casa Juan Pablos.

- Semenenko, A. (2012). *The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory*. Palgrave Macmillan.
- Shepherd, D. (2011). Dialogism. *The living handbook of narratology*. Recuperado el 21 de jun. de 2021 de <https://www.lhn.uni-hamburg.de>
- Stam, R. (1992). *Subversive pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. The Johns Hopkins University Press. (Original publicado en 1989).
- Strange, I. L. (2012). *Perspectivas teóricas bajtinianas en el análisis del discurso cinematográfico. Seis filmes de Luis Buñuel* [Tesis de posgrado]. TESIUNAM.
- Verstraten. P. (2009). *Film Narratology*. University of Toronto Press.
- Vice, S. (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester University Press.
- Villarreal, J. (2016). Melodrama, cine y política. Folios, Edición especial “*Cine y política: La militancia de la ficción*”, año X, 78-85.
- Viñas, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Editorial Ariel, S. A.