

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

*Nada humano me es ajeno*

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

**Análisis semiótico de la representación del personaje del pachuco  
en las películas "El hijo desobediente" y "Soy charro de levita"**

**TRABAJO RECEPCIONAL**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y CULTURA**

PRESENTA:

**SERGIO EMMANUEL CARO PIMENTEL**

DIRECTORA

**DRA. YOLANDA GUERRA MACÍAS**

Ciudad de México, junio de 2021.

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

### DERECHOS RESERVADOS<sup>©</sup>

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

## Agradecimientos

El camino de cada individuo es distinto, algunos están totalmente libres, sin rocas, huecos, sólo vegetación, calidez y oportunidades para salir adelante, cuánta suerte tienen algunos que sólo con un movimiento tienen asegurado el futuro.

Mi camino ha estado lleno de obstáculos, muchas rocas y muchos huecos que me han impedido poder hacer algunas cosas y tardarme en lograr otras, desde el momento en el que fui rechazado de la escuela de cine que tanto deseaba, mi vida cambió totalmente. Depresiones, ansiedad, crisis existenciales, todo esto apareció en mi con la nueva etapa de mi vida, la del estudiante que ahora tenía que trabajar mientras lograba entrar a una universidad, intenté 3 veces más ingresar a la carrera de cinematografía, pero, seguí siendo rechazado; la gloriosa UACM apareció ante mi un día de marzo de 2013, aunque ingresé un año después, a partir de ese momento se convirtió en parte de mi. La muerte estuvo pisando mis talones muchas veces, pienso que este fue el mayor obstáculo, que, desde luego, a partir del instante en el que pude continuar con mi camino, hubo una cantidad importante de personas que han estado conmigo para apoyarme y no dejarme caer, por otro lado, están todas aquellas que dejaron una huella en mi durante el aprendizaje, a cada una de ellas me es necesario agradecerles porque sin su intervención, este trabajo no estaría terminado.

Agradezco primeramente a mi directora de tesis, la Dra. Yolanda Guerra, muchas gracias por cada uno de los conocimientos que me dotó cuando fui su alumno, y por los que me entregó cuando dejé de serlo. Por el tiempo dedicado a mi, los consejos al escribir, el apoyo incondicional y la forma tan grata de enseñar. El amor por la semiótica fue gracias a usted, algo importantísimo para la realización de este proyecto; me gustaría seguir en ese campo por el resto de mi vida, gracias por introducirme en él.

Por otro lado, agradezco a mis lectores, la Dra. Isabela Corduneanu, el Mtro. Mario Viveros y la Dra. Cristina Gómez; muchas gracias por todos los conocimientos dados cuando fui su alumno, cada uno de ustedes dejó un poco de ellos en mi, que,

desde luego, estoy muy seguro que ocuparé en mi vida en algún momento, no está de más decir que ya lo empiezo a hacer; de igual manera, por el tiempo dedicado a mi y a la lectura de mi tesis, por aprobarla y por aceptar estar junto a mi el día de la defensa.

Agradezco también a mi madre, la mujer más importante de mi vida que ha estado presente en todo momento, con su dureza y su poca expresividad, pero con todo el amor posible que una persona como ella puede dar, es tan grande que se desborda y salpica a cualquiera que pasa cerca. El hombre que soy ahora es por ti, gracias por iluminar siempre mi camino, más cuando lo he necesitado.

A mi padre, por dotarme de todos los conocimientos de su profesión, importantes en mi vida laboral, sé que si algún día los necesito, puedo recurrir a ellos. Soy una persona que ama trabajar y tú fuiste el responsable de ello. Gracias por todo, incluyendo la herencia artística.

A mi hermana, que siempre se ha comportado como algo más, la persona en la que puedo confiar todos los problemas que he tenido sin importar cuáles sean, por su intervención en mi tesis y por ser la responsable de construir mi personalidad; el gusto por la lectura fue por ti, gracias por traer ese libro a casa en 2011. Crees en mi y te emociona cuando algo va bien. Siempre me apoyas, tu amor de hermana es incondicional. Te debo tanto, incluyendo la incontable ayuda en la pandemia, muchas gracias, Saumensch amada.

A mi novia, por estar conmigo en el momento más raquítico y miserable de mi vida, en cuanto a economía. Tu amor incondicional muestra que eres una de las mejores personas que he conocido. Has estado conmigo desde que esta tesis era sólo un diseño de 20 páginas. Tu apoyo y creer en mi ha ayudado a no rendirme, incluso cuando he sentido que la vida está sobre mi y no podré salir, muchas gracias, eres una luz en mi vida.

A mis abuelas, María y Blanca, que, aunque ya no están, me dieron a los mejores padres.

Agradezco a la profesora Diana Sánchez, en primer lugar, por el profundo amor que depositó en mi hacia el idioma francés, mi segunda lengua, importantísimo en la búsqueda de documentos que no podía encontrar en español para esta tesis, por prepararme para la certificación del DELF y, en segundo lugar, por apoyarme en días oscuros cuando no sabía con quién más recurrir, es usted una excelente profesora y una excelente psicóloga.

A la profesora Carmen Díaz, por los conocimientos en Estudios Sociales e históricos, por reconocer mi trabajo audiovisual y por la huella que ha dejado en mi cuando fui su alumno; la única persona que me ha llamado por mi nombre artístico.

Agradezco a Yamuna, mi psicóloga, por todas las sesiones que me han ayudado a salir y por dedicarme tiempo cuando he recurrido a ti, incluso sin cita.

A mis amigos, los años de amistad me han mostrado lo que es tener a una persona que llena ese lugar en mi vida y que nadie más puede. Tenemos una historia juntos y sé que será más larga.

Agradezco también a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, mi alma máter, la única institución que me abrió los brazos cuando creía que todo estaba perdido, aprendí a amarla y hoy sé que inscribirme en ella fue la mejor decisión, sus excelentes profesores moldearon al profesional que soy.

Al cine mismo, disciplina, arte e industria que ha estado en mi vida desde hace 18 años, no pude estudiarlo, al menos en una escuela, pero esto fue lo que me llevó a estudiar comunicación y en lo que me especialicé, por él, hoy mi tesis está concluida.

Y, por último, a don Germán Valdés “Tin Tan”, su esencia e influencia en mi vida me llevaron a escoger a su icónico personaje y a la tribu de los pachucos como sujeto de estudio, nunca verá esto, pero no importa, muchas gracias, hasta la eternidad.

*Para mamá, papá, mi hermana, Tefi y Church,  
los amo con el alma.*

# Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>9</b>
<b>Capítulo I. Antecedentes de Tin Tan y el pachuco</b> .....	<b>12</b>
1.1 <i>El cine en la época dorada</i> .....	13
1.2 <i>Un acercamiento al pachuco</i> .....	14
1.2.1 El origen de las tribus urbanas .....	15
1.2.2 Las tribus urbanas en México .....	17
1.2.3 Los pachucos en Estados Unidos.....	18
1.2.4 Los pachucos en México .....	20
1.2.5 Los pachucos en el cine .....	21
1.3 <i>Conociendo a Tin Tan y a los pachucos</i> .....	22
1.3.1 Personalidad y vestimenta del pachuco.....	22
1.3.2 Vocabulario del pachuco .....	24
1.3.3 Germán Valdés y Tin Tan, orígenes.....	25
1.3.4 Tin Tan y el cine .....	27
<b>Capítulo II. Las investigaciones sobre Tin Tan y el pachuco</b> .....	<b>31</b>
2.1 <i>Análisis sobre El hijo desobediente y Soy charro de levita</i> .....	32
2.2 <i>Literatura general sobre pachucos y Tin Tan</i> .....	33
<b>Capítulo III. Semiótica del cine y narración</b> .....	<b>39</b>
3.1 <i>Introducción al estructuralismo</i> .....	40
3.2 <i>Diégesis y Mímesis</i> .....	41
3.2.1 Diégesis .....	41
3.2.2 El relato según Barthes .....	42
3.2.3 La historia según Todorov.....	43
3.2.4 Mímesis.....	45
3.2.5 La mímesis platónica .....	45
3.2.6 La mímesis aristotélica .....	47
3.3 <i>Fronteras del relato</i> .....	48
3.4 <i>Modalidad narracional</i> .....	52
3.4.1 Narrador objetivado.....	52
3.4.1.1 Narrador ubicuo .....	52
3.4.1.2 Narrador actante.....	53
3.4.1.3 Narrador de superficie .....	54
3.4.2 Narrador focal .....	55
3.4.2.1 Narrador del yo .....	55
3.4.2.2 Narrador del tú.....	55
3.5 <i>Tiempo narracional</i> .....	56
3.5.1 Tiempo unidiegético .....	56
3.5.1.1 Retrospección .....	57
3.5.1.2 Prospección.....	57
3.5.1.3 Proyección.....	58
3.5.2 Tiempo multidiegético.....	58
3.5.2.1 Encadenamiento.....	59

3.5.2.2 Intercalación .....	59
3.5.2.3 Alternancia.....	59
3.6 Actantes.....	60
3.7 Sintagmas del film narrativo.....	68
3.7.1 Escena y secuencia .....	69
3.7.1.1 Escena .....	70
3.7.1.2 Secuencia.....	70
3.7.2 Sintagma alternante .....	71
3.7.2.1 Montaje alternativo.....	71
3.7.2.2 Montaje alternado.....	72
3.7.2.3 Montaje paralelo .....	72
3.7.3 Sintagma frecuentativo .....	73
3.7.3.1 Frecuentativo pleno.....	73
3.7.3.2 Semi-frecuentativo .....	73
3.7.3.3 Seriado.....	73
3.7.4 Sintagma descriptivo.....	74
3.7.5 Plano autónomo.....	74
3.8 Análisis de la representación.....	76
3.8.1 Los niveles de la representación.....	76
3.8.1.1 Puesta en escena.....	77
3.8.1.2 Puesta en cuadro .....	78
3.8.1.3 Puesta en serie .....	79
3.8.2 Los tres ejes del espacio .....	80
3.8.3 Los bordes de la imagen: campo y fuera campo.....	80
3.8.4 Espacio y movimiento .....	81
3.8.5 Colocación y devenir.....	83
3.8.6 Orden.....	84
3.8.7 Duración.....	84
3.8.8 Frecuencia.....	87
3.8.9 Regímenes y prácticas de la representación .....	87
<b>Capítulo IV. Análisis semiótico.....</b>	<b>90</b>
4.1 Justificación y elección de metodología.....	91
4.1.1 Antecedentes de la metodología cualitativa .....	92
4.1.2 Metodología cualitativa, definición .....	93
4.1.3 Características del método cualitativo.....	95
4.1.4 Validez y confiabilidad .....	98
4.1.5 Métodos para recoger muestras .....	99
4.2 Selección y justificación de la técnica .....	100
4.2.1 Introducción al análisis del discurso .....	101
4.2.2 Antecedentes del análisis del discurso .....	103
4.2.3 Orientaciones y tradiciones en el análisis del discurso.....	105
4.2.4 ¿Posible definición del análisis del discurso? .....	108
4.2.5 Ventajas del análisis del discurso .....	108
4.3 Selección del corpus.....	109
4.3.1 Justificación .....	110
4.3.2 Sinopsis.....	111
4.4 Categorías de análisis .....	112
4.4.1 Dimensión técnica .....	112

4.4.2 Dimensión narratológica .....	114
4.4.3 Dimensión simbólica .....	115
<b>4.5 Análisis semiótico de la representación del pachuco a través de Tin Tan .....</b>	<b>115</b>
4.5.1 El hijo desobediente .....	116
4.5.1.1 Datos técnicos.....	116
4.5.1.2 Edición y montaje .....	117
4.5.1.3 Tipos de planos, el encuadre (puesta en cuadro) .....	119
4.5.1.4 Campo y fuera campo.....	121
4.5.1.5 Espacio y movimiento.....	125
4.5.1.6 Puesta en escena.....	128
4.5.1.7 Tiempo narracional.....	132
4.5.1.8 Modalidad narracional.....	135
4.5.1.9 Personajes (Agentes) .....	138
4.5.1.10 Actantes .....	142
4.5.1.11 Sintagmas de Metz .....	145
4.5.1.12 Análisis social y de rol .....	152
4.5.1.13 Análisis del lenguaje .....	154
4.5.2 Soy charro de levita.....	156
4.5.2.1 Datos técnicos.....	156
4.5.2.2 Edición y montaje .....	158
4.5.2.3 Tipos de planos, el encuadre (puesta en cuadro) .....	160
4.5.2.4 Campo y fuera campo.....	163
4.5.2.5 Espacio y movimiento.....	166
4.5.2.6 Puesta en escena.....	168
4.5.2.7 Tiempo narracional.....	171
4.5.2.8 Modalidad narracional.....	173
4.5.2.9 Personajes (Agentes) .....	174
4.5.2.10 Actantes .....	177
4.5.2.11 Sintagmas de Metz .....	181
4.5.2.12 Análisis social y de rol .....	186
4.5.2.13 Análisis del lenguaje .....	187
4.5.3 Análisis de cruce de datos .....	188
<b>Conclusiones .....</b>	<b>201</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>214</b>

## Introducción

Esta tesis que lleva como título *Análisis semiótico de la representación del personaje del pachuco en las películas “El hijo desobediente” y “Soy charro de levita”*, tiene como fin el analizar desde la semiótica del cine al pachuco presente en dos diferentes filmes, en los cuales el actor Germán Valdés interpretaba a un personaje conocido como Tin Tan; la razón es sencilla, lograr encontrar si a través de este celebre comediante, introducido en las cintas mencionadas con anterioridad, es posible ver como la tribu urbana real es representada para así intentar o lograr dotar de conocimiento a todo aquél que no conozca o no tenga pleno conocimiento de lo que es y cómo es un pachuco.

Hoy en día, existen pocas investigaciones que involucran a Tin Tan y a los pachucos, las tesis, por ejemplo, que han sido escritas sobre Germán Valdés, no le analizan desde una mirada semiótica, ni el cómo este actor representó o pudo representar a la tribu urbana a través de la imagen y el sonido, esto posiciona a la presente investigación como algo novedoso.

El buscar una representación de estas personas en el cine de Tin Tan es gracias a la influencia que el actor ha tenido por años en cada pachuco presente en México y en otras personas que llegan a utilizar su lenguaje, llegando a convertirse en uno de los exponentes más importantes.

El proyecto se considera relevante en primer lugar y como se dijo antes, porque no hay tesis, artículos, o textos que hablen sobre cómo Germán Valdés representaba a los pachucos en el cine, en segundo lugar, tampoco existen investigaciones o análisis desde la semiótica que ayuden a encontrar respuestas respecto a Tin Tan y la tribu urbana, y por último, porque al realizarlo, se puede hallar la forma de cómo el actor cambió la manera de ver a los pachucos desde su personaje y si esto en efecto se relaciona con la realidad.

Para comenzar con la investigación, se desarrolló la pregunta general: ¿Cómo se representa al pachuco a través de la imagen y el sonido en las películas *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*?, y se plantearon las preguntas de investigación específicas: ¿Cuáles son las características del personaje del pachuco utilizadas

por Germán Valdés a través de la imagen en *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita?*, ¿Cuáles son las características del personaje del pachuco utilizado por Germán Valdés a través del lenguaje en *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita?*, ¿Qué recupera el personaje del pachuco en las películas de Tin Tan del habla popular? Y ¿Cuáles son los elementos diegéticos recuperados en las películas *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita?*, posteriormente se realizó el objetivo general: Describir como se representa al pachuco a través de la imagen en las películas *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*; de él surgieron los objetivos específicos: Analizar la imagen del pachuco en *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*; Describir el lenguaje de Tin Tan y su relación con el habla popular; Describir los elementos diegéticos a través de la imagen en las películas *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*, y Analizar la relación del pachuco cinematográfico con el pachuco real.

Lo anterior fue creado para demostrar si la hipótesis “Las películas *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita* sirven para conocer cómo son los pachucos reales a través del personaje de Tin Tan”, podía ser comprobada o no. Las respuestas fueron halladas luego del análisis.

Dentro del primer capítulo se realiza una investigación sobre los antecedentes del pachuco tanto en México como en Estados Unidos, su introducción en el cine y las características de estos, personalidad, vestimenta y vocabulario. Posteriormente se expone sobre la vida de Germán Valdés, haciendo un recorrido desde sus inicios, su paso en la industria cinematográfica y el declive de su carrera. Si la tesis habla sobre el pachuco y Tin Tan, primero hay que conocer el contexto del tema a tratar, todos los elementos dentro del mismo, son de gran relevancia para todo el trabajo.

En el segundo capítulo se puede encontrar un esbozo de los textos, tesis, artículos e investigaciones en torno al tema del pachuco y de Tin Tan, se hace una indagación sobre ambos de forma separada para intentar encontrar una literatura que fuera similar a esta tesis. Libros, artículos digitales y trabajos de grado fueron las principales fuentes de información que arrojan lo que se busca.

Se realiza una separación entre los análisis de las películas *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*, y entre la literatura que trata de forma general

a los pachucos y Tin Tan. Se describen cada uno de los textos hallados y el porqué son importantes en la tesis.

El tercer capítulo es uno de los más importantes, aquí se exponen las teorías, los textos y los autores a utilizar para el análisis. Es necesario exponer una cantidad considerable de contenidos pertinentes en la semiótica y la semiótica cinematográfica, para así poder escoger cuáles son necesarios y cuáles deben de ser discriminados en el cuarto capítulo.

Se ve una explicación sobre temas cómo los sintagmas de Metz, el tiempo narracional, la diégesis y la mimesis, entre otras, en algunos se pueden encontrar ejemplos para facilitar su comprensión.

En el cuarto y último capítulo, que es el de mayor peso en la tesis, se lleva a cabo el análisis semiótico de las películas *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*, se han escogido la metodología y la técnica, posteriormente se construyen las categorías de análisis con base en lo planteado en el tercer capítulo y se inicia con tres diferentes análisis que tienen como fin el lograr contestar las preguntas de investigación y alcanzar los objetivos, esto para intentar comprobar la hipótesis.

En las conclusiones se hace una revisión de cada uno de los capítulos de esta tesis, es en esta parte en donde se habla de la hipótesis y se observa si pudo ser comprobada o no.

La forma en cómo se ve y se analiza a Tin Tan en este trabajo no debe de ser algo exclusivo, a pesar de que no hay más proyectos que abarquen al personaje de Germán Valdés desde una mirada semiótica, el haber partido desde este momento abre la puerta para otras tesis o demás textos en los que sus autores busquen encontrar respuestas similares a las incluídas aquí, sea cuál sea su hipótesis.

La semiótica es un apoyo importante en el desarrollo del análisis, gracias a ella, se han encontrado diferentes detalles y características que a simple vista pasan desapercibidos.

Esta tesis es también un homenaje a Tin Tan, personaje que desde hace ya varios años ha estado presente en la vida de quien se ha encargado de escribir todo este proyecto.

## Capítulo I. Antecedentes de Tin Tan y el pachuco.



El hijo desobediente (1945)  
Dir. Humberto Gómez Landero

## I. Antecedentes de Tin Tan y el pachuco.

El cine en México nació un año después de su primera presentación en París por los hermanos Lumière. A su llegada a este país, fue bien recibido por el entonces presidente Porfirio Díaz, persona que una vez presentado el nuevo invento, pidió ser grabado a caballo en Chapultepec, días después, el 14 de agosto de 1896, se dio la primera proyección pública del cinematógrafo.

Años pasaron para que en México se comenzara a explotar como industria, con la película *Allá en el rancho grande* (1936) del realizador Fernando de Fuentes, a partir de este año, nació lo que se conoce hoy en día como “la época dorada del cine mexicano”.

### 1.1 El cine en la época dorada

En México al igual que en Estados Unidos, se contaba con una industrialización del cine que era producida por estudios que no recibían ingresos del estado como se hace en la actualidad, para filmar una película se podía pedir un préstamo al Banco Nacional Cinematográfico, institución que años después desapareció.

El cine industrial en México nació de la mano con el éxito de *Allá en el rancho grande* (1936) película que fue bien aceptada de la misma manera en España y Venecia. La influencia de esta película se hizo tan grande que diferentes realizadores, incluyendo el mismo Fernando de Fuentes, comenzaron a realizar varias cintas de temas similares, logrando que la comedia ranchera se convirtiera en un género de vital importancia para la economía del país. Germán Valdés Tin Tan, que debutó en el cine a principios de la década de los 40, formó parte de una de las películas más importantes del cine mexicano, *El rey del barrio* (1949), en ella el actor prescindía de la caracterización que lo había consagrado, el pachuco, y se mostraba como un delincuente al estilo de los mafiosos de las cintas estadounidenses, sin embargo, Gilberto Martínez Solares, director de esta, hizo un trabajo excepcional que le valió a su producción estar considerada dentro de las 100 mejores películas del cine mexicano.

Una de las causas que ocasionaron el fin de la “época dorada” del cine mexicano fue el sistema de estrellas, un método para explotar a los actores más importantes

de la época, que también se llevaba a cabo en Hollywood, siendo ellos los autores del mismo, sin embargo, después de un tiempo perdían su importancia (dejaban de brillar) provocando un declive tanto en los interpretes y sus personajes como en las producciones. El final de la carrera de Tin Tan iba de la mano con el fin del cine industrial en el país, la llegada de películas estadounidenses que eran subtuladas dividió al público en dos sectores, por un lado, estaba la parte culta de la población que leía y se acercaba al cine extranjero y, por otro lado, los que no leían y preferían asistir a las funciones del cine mexicano, totalmente hablado en español. Cuando la industria terminó, los cineastas comenzaron a realizar películas de bajo presupuesto que se enfocaba en temas controversiales como de mujeres fichando o de personas que se dedicaban al comercio, lleno de vocabularios floridos y albuces, esto se mantuvo durante varias décadas.

Entre los géneros cinematográficos que más sobresalían en los años cuarenta y posteriores, fue el cine cómico mexicano, se trataba de una serie de películas con humor relativamente blanco en donde los actores que resaltaban se encontraban Mario Moreno "Cantinflas", Germán Valdés "Tin Tan", Fanny Kaufman "Vitola", Gaspar Henaine "Capulina", Adalberto Martínez "Resortes", entre otros. Aunque las películas cómicas existían por montón, fueron Cantinflas y Tin Tan, los actores más importantes.

El cine cómico tenía una gran dificultad, pues no bastaba sólo con ser gracioso, sino que el actor debía tener la habilidad de hacer carcajear al espectador, característica que les valía el reconocimiento de gente de hasta otros países y que, gracias a este humor, siguen siendo recordados en la actualidad.

## 1.2 Un acercamiento al pachuco

Las tribus urbanas son agrupaciones que han creado una identidad propia a partir de la ruptura de una cultura convencional que impera en cualquier parte del mundo, como una forma de resistir al poder represor en la que cada sociedad está sumergida, estos conjuntos de personas que buscan una manera de manifestarse ante las injusticias, son mirados muchas veces como delincuentes que deben ser erradicados; los pachucos, han sufrido una gran discriminación desde sus orígenes

por la mala reputación obtenida a raíz de su verdadera razón de ser en Estados Unidos y México. Sin embargo, con el paso de los años, su identidad ha ido cambiando, dejando la violencia del lado y convirtiéndose en lo que son hoy en día, muchas veces valiéndose de la intervención de personas como Germán Valdés “Tin Tan”, quien ayudó a que este grupo fuera aceptado de lleno en todo el territorio mexicano, dándoles una nueva imagen, la cual perdura hasta la actualidad.

### 1.2.1 El origen de las tribus urbanas

Desde un inicio, el hombre ha tenido la necesidad de concentrarse en agrupaciones que han dado pie a su evolución a través de los años, dando como resultado lo que conocemos hoy en día. Los cambios que se han venido dando se enfocan en lo físico e intelectual.

En diferentes décadas del siglo XX, surgieron en el mundo nuevas agrupaciones bastante distantes de las primeras, sin embargo, contaban con un rasgo que las relacionaba, desarrollarse en grupos, compartiendo maneras de pensar, vestir, hablar entre otras cosas, pero la diferencia más grande era que en cada uno de ellos, la juventud afloraba, pero esto no era un requisito obligatorio, en el caso de los pachucos, la edad era algo que no tenía demasiada importancia.

La juventud ha sido un objeto de estudio de gran interés para los científicos; en los años sesenta, el fenómeno juvenil floreció, en una época que fue llamada como “Postguerra”, dando pie al surgimiento de grupos dedicados a la contracultura (Vargas, 2012, p. 147). En América Latina y países de diferentes lenguas, fueron reconocidos de forma distinta, esto debido a la cultura de cada uno y al tiempo en el que fueron arribando.

Banda, pandilla y tribu son términos totalmente distintos, que, aunque puede decirse que son lo mismo, no es así, una banda y una pandilla tienen rasgos similares, como la manera de pensar, pero es la violencia lo que provoca que no puedan considerarse como sinónimos. Para saber qué hace diferente a una tribu, hay que tomar en cuenta los gustos musicales, sus filosofías, formas de vestir y calzar, peinados, etcétera (Vargas, 2012). Además, las tribus urbanas en ocasiones

llegaban a estar conformadas por más de un estilo, o comunidad, como ejemplo, el pachuco, que se formó a partir de la unión de los chicanos y los mexicanos.

Es posible reconocer a algún miembro perteneciente a alguna de estas agrupaciones gracias a las características que poseen, estas son numerosas, sin embargo, su estética puede ser el más distintivo de cada una. Pero esto no ha surgido por iniciativa de aquellos que están introducidos en ella, sino que es gracias a los medios de comunicación a partir de la música y el cine.

Las tribus urbanas no sólo son reconocidas por su peculiar forma de vestir, hablar o ser, sino por la violencia que muchas de ellas pueden presentar, este elemento ha creado para ellas un prejuicio, provocando que sean mirados de forma negativa, si bien, algunas de ellas como los pachucos, en un inicio estaban sumergidos en la violencia, pues eran considerados pandilleros por su forma de actuar contra la justicia estadounidense, otros sólo han sufrido la discriminación por algo que ya está institucionalizado. Más allá de esto, se cuenta con una rebeldía en forma de resistencia en algunas ocasiones; los pachucos, por ejemplo, resistían al racismo latente en la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos, aunque es verdad, algunas veces se dedicaban a delinquir. Ha habido elementos que han influido no sólo en la creación de estos grupos y en el surgimiento de la estética como característica, sino en la perduración de los mismos. El cine, por ejemplo, ha jugado un papel importante en tribus como los pachucos, sobre todo con el cine mexicano de la época dorada, en donde de forma ficticia y cómica, se construye la imagen del pachuco y se consagra como un ser bailarín, alburero, no agresivo y galán, aunque en ocasiones se le pudo ver delinquir como en la vida real, con una dosis de comedia. La música es también otro ejemplo, al igual que el cine, ha influido fuertemente en los jóvenes que se encuentran sumergidos en alguna de estas tribus, el danzón y el mambo, juegan un papel crucial para la identidad del pachuco, quienes luego de ser pandilleros, pasaron a ser bailarines y que aún en la actualidad se mantienen así. La música gótica y el metal, han contribuido en algunas de las tribus más nuevas, los emos, los góticos y los metaleros, llegan a adquirir una identidad similar a los interpretes de cada uno de los géneros que escuchan, y

que, gracias a esto, se puede realizar un estudio sobre los mismos de forma indirecta.

Las tribus urbanas pueden haber florecido como una manifestación de la posmodernidad, para ello es necesario mirar en qué consistió el nacimiento de cada una y qué elementos fueron los responsables de su creación o mejor dicho de su surgimiento. A pesar de que todas estas agrupaciones han tenido un origen extranjero, incluyendo a los pachucos, la fuerza que cada una posee ha llegado a países ajenos, incluyendo a México, en donde en muchas ocasiones, es en el lugar en donde no se originó, en el cual hay una mayor concentración y explotación de estas.

### 1.2.2 Las tribus urbanas en México

Las tribus urbanas en México fueron introducidas de diferentes lugares como Estados Unidos o Europa. En EE. UU. Se atribuye a la película *Rebelde sin causa* (1955), la influencia durante el surgimiento de las tribus y los movimientos de contracultura, no sólo en el país de origen, sino también en México, en donde los jóvenes adoptaron algunos rasgos similares. A partir de la película estadounidense, a las personas pertenecientes a una agrupación “rebelde” se les empezó a conocer de la misma manera; fue hasta la década de los 90 cuando el término “tribu urbana”, se utilizó por primera vez por un sociólogo francés, (Maffesoli, 1990, citado por Vega Navarro, 2013) las define como: “los grupos fundados en las comunidades de emociones”, esto es: “grupos de individuos jóvenes que se emocionan con las mismas cosas, que rechazan la televisión, que sociabilizan entre ellos usando los mismos códigos, los mismos símbolos, las mismas costumbres y frecuentan los mismos lugares”. (p. 2)

En México, las tribus tienen antecedentes que vienen desde la revolución, no se les puede considerar como tal, pues la formación final de estas agrupaciones es de influencia extranjera. Las personas menos favorecidas durante las primeras décadas del siglo XX, comenzaron a rechazar a la sociedad que le hacía a un lado, esto en forma de resistencia como los mexicanos radicados en Estados Unidos, hacían uso de un léxico informal y en ocasiones vulgar, así como el requerimiento

de la violencia para mostrar su inconformidad, a este grupo se le conoció como “peladitos”, luego de estos existieron los vagos, las flotas, los pachucos entre otros.

Los pachucos no surgen en México, si bien una parte de ellos tenían raíces de este país, fue al mezclarse con los chicanos que se llevó a cabo su origen. Otro grupo importante fueron los Jipitecas, estos se encontraban sumergidos en la cultura del rock que tenía su influencia por Estados Unidos, el empleo de la droga y el sexo, eran unas de sus características, a esto se le pudo sumar los estilos que tenían al vestir muy similares a los de sus ídolos. Los punks, que tuvieron su mayor auge en la década de los 80, exteriorizaban su descontento por la sociedad y cultura tradicional, se les podía reconocer por la forma de vestir usando mezclilla y botas negras, así como su característico peinado en donde siempre se les miraba con el cabello en forma de picos. Estos son algunos de los grupos juveniles con más importancia en el México del siglo XX, posteriormente vendrían otros como los cholos, skatos, emos, otakus, etcétera.

Las tribus urbanas sin importar el país en el que se encuentren, desde sus inicios han representado un problema para la sociedad, pues su inconformidad con lo suscitado les ha valido la desaprobación de numerosas personas que únicamente los miran como delincuentes, más allá de lo que en realidad representan.

### 1.2.3 Los pachucos en Estados Unidos

Antes de ser considerados una tribu urbana, los pachucos estaban lejos de ser llamados así, se les reconocía como pandilleros en Estados Unidos, pues llegaban a estar envueltos en sucesos delictivos, como mantener riñas con la policía y en ocasiones con el ejército. Estas agrupaciones se ubicaban principalmente en las ciudades fronterizas entre México y EE. UU., lugares en los cuales poseían un control, sin embargo, perdieron parte de su identidad original y se dio pie a una transformación en la cual dejan las malas costumbres para comenzar a adoptar otras en las que el gusto por el mambo y el swing se vuelven su bandera.

En una época repleta de racismo y discriminación hacia los latinos, los mexicanos radicados en Estados Unidos hacían presencia mostrando una resistencia a través de un nuevo estilo que fusionaba dos culturas. Muchos lugares

prohibían el ingreso a personas de origen latino, tratándolos como animales, como ejemplo de la forma en la que eran vistos principalmente los mexicanos.

Estas personas construyeron una identidad con la cual no podían ser considerados ni mexicanos, ni estadounidenses, independientemente de su nacionalidad, la razón es por la hibridación, Blanco (2016) dice que:

Desde la perspectiva de la hibridación se pretende defender el uso del “caló” pachuco -que tiene en el spanglish un hermano menor-, como un híbrido que aporta y enriquece a la cultura; estos hechos positivos contrastan con la mirada crítica que posiciona al pachuco en el escalafón más bajo de la sociedad. Los intelectuales en contra de esta expresión hacen una defensa del lenguaje, sin mencionar claramente que el español o el inglés provienen a su vez de otras lenguas. (Párr. 4)

La hibridación se obtuvo de entre chicanos y descendientes de latinos. Los hombres vestían un traje llamado *zoot suit* que tiempo después sería una de las características principales de la nueva tribu, a esto se le sumaba la peculiar forma de hablar combinando el español con el inglés; no se trataba de algo exclusivo del sexo masculino, las mujeres también participaban y tenían su propio estilo. Los pachucos buscaban ser únicos, esto se podía ver en su vestimenta, comportamiento y lenguaje, mostrados como una forma de rebelión, en realidad esta manera de “rebelarse” estaba muy lejos de ser considerada así, se trataba más de una presunción que estaba enfocada en diferenciarse de quienes los hacían menos, con ello se dedicaban a realizar una especie de homenaje que exageraba su atuendo. Un pachuco era, de manera simbólica, parecido a un niño que buscaba llamar la atención de quienes lo habían procreado, en este caso se trataba de los estadounidenses, para intentar causarles cierta molestia usando la violencia y la manera de vestir tan atrayente que les caracterizaba. (Martínez y Briseño, 2017, párr. 10)

El pachuco estuvo un momento en el país en donde se originó, posteriormente, el movimiento llegó a México, en donde en la frontera fue bien recibido, sobre todo por un joven Germán Valdés que radicaba en ciudad Juárez trabajando como locutor y haciendo parodias e imitaciones de Agustín Lara, al adoptar a la tribu y hacerla parte de sí, la trasladó a la ciudad de México y posteriormente a todo el país a través del cine.

#### 1.2.4 Los pachucos en México

La identidad construida por los pachucos emigró hacia México, a pesar de haberse originado en ciudades fronterizas, se trataba de una tribu urbana que pertenecía a Estados Unidos, de la misma manera que los rebeldes sin causa influyeron en el país latino, estos hicieron lo mismo, sin embargo, esta agrupación se concentraba únicamente en lugares cercanos a EE. UU., un ejemplo de ello es Ciudad Juárez, que, hasta la actualidad, continúa inmersa en la cultura del pachuco en honor a Tin Tan.

Existen muchas teorías sobre el origen del término 'pachuco', sin embargo, se piensa que la más acertada proviene del náhuatl 'pachoacan' que significa, lugar donde se gobierna (Blanco, 2016). El idioma usado por la gente de esta tribu provenía principalmente de México, algunos vocablos eran tomados de diferentes lenguas indígenas del sur y centro del país.

Los pachucos tienen una identidad construida con la hibridación de dos culturas totalmente distintas y de dos lenguas de orígenes etéreos, estas personas prescindieron casi totalmente de su personalidad original y crearon una propia, algo que se puede notar a la perfección en el idioma usado y en la forma de vestir; a pesar de haber llegado a México, no pueden ser considerados como residentes de ningún país, esto por decisión propia, ya que llegaron a deslindarse de su origen mexicano sin tener interés por regresar a él, de igual manera, rechazaba tener una vida en Estados Unidos, negándose a sí mismo, contradiciéndose en ocasiones. (Paz, 1950, p. 16)

Cuando la tribu alcanza a los jóvenes mexicanos que residían en la frontera, Germán Valdés comienza a convivir con ellos, esto provoca que el actor, en ese

momento locutor, empiece a vestirse y a hablar como ellos, adoptando poco a poco la personalidad de los integrantes del grupo, algo que, a pesar de ser bien recibido en el cine, le costaría innumerables críticas. El pachuco, o más bien Tin Tan, era atacado por algunos intelectuales, a su vez, defendido por otros como Carlos Monsiváis quien llegaba a halagar el trabajo del actor, diciendo que el personaje de Germán era “la primera manifestación identificada en México como típica de la frontera. El dandismo desafiante del pachuco [...] hallan en Tin Tan su versión azucarada” (Monsiváis, S.F. citado por Blanco, 2016, párr. 19). El actor era el claro ejemplo del pachuco mexicano, lenguaje informal, bailarín de mambo, danzón, swing y en ocasiones de rock and roll, pero siempre representando a la tribu como algo gracioso, con humor blanco y alejada de la violencia con la que se le había conocido en Estados Unidos.

#### 1.2.5 Los pachucos en el cine

Son muy pocas las interpretaciones de pachucos que se han hecho a través del cine, en Estados Unidos por ejemplo, fue estrenada en 1981 la cinta *Zoot Suit*, la película estaba inspirada en la obra teatral homónima de Luis Valdés, esta retrataba los sucesos ocurridos en los años 40 sobre el asesinato de José Gallardo Díaz, mejor conocido como el asesinato de *Sleepy Lagoon*, en donde 12 jóvenes mexicoestadunidenses fueron culpados por el delito usando como pretexto su forma de vestir y peinar, pues se consideró pruebas suficientes para ser juzgados. La película reconstruye la discriminación y el racismo que los pachucos sufrieron en Estados Unidos durante el juicio (Cachubi, 2018). Sin embargo, el cine hollywoodense no pudo apropiarse de la identidad de la agrupación para industrializarla y luego explotarla.

Durante la época del cine de oro mexicano, el pachuco comenzó a ser utilizado como personaje de películas cómicas, esto fue por iniciativa del actor Germán Valdés, quién desde su primera aparición en la cinta *Hotel de Verano* (1943) de René Cardona, se le mira vestido de pachuco usando el léxico característico de la tribu y con un acento chicano, introduciéndolo por primera vez en la industria cinematográfica nacional.

No todas las películas interpretadas por Tin Tan giraban alrededor del pachuco, pero las más importantes como *El rey del barrio* (1949) sí. En el filme se mira a Germán en el papel de un jefe de pandilla muy apegado a los orígenes de la tribu en Estados Unidos, prescindiendo desde luego de la violencia y usando un humor blanco propio del actor; esta película compartió la pantalla con *El suavecito* (1950) de Fernando Méndez, en donde el pachuco que aparece ahí, era todo lo contrario a lo que Tin Tan ofrecía en su película, la violencia y la prostitución eran dos de los temas principales de la cinta; por otra parte, ambos tenían una característica similar, el uso del spanglish (Cachubi, 2018); mientras que la primera se trataba de una comedia, la segunda era un melodrama familiar, ambos géneros eran de gran trascendencia en esta época.

El cine de Germán Valdés es recordado principalmente por su personaje Tin Tan y por haber dado a los pachucos un lugar en la industria del entretenimiento audiovisual, puliendo todo defecto y tabú obtenido en ambas fronteras, para dejarlo en ocasiones como un héroe enamorado que baila y canta, y no como un bandido desalmado dedicado a delinquir.

### 1.3 Conociendo a Tin Tan y a los pachucos

Los pachucos son una de las tribus urbanas de mayor importancia en México, a pesar de haber surgido en los Estados Unidos, este país los adoptó y ayudó a consolidarse como se les conoce ahora. Con una vestimenta llamada *zoot suit* y el uso de una lengua producto de la mezcla de español e inglés, ahora forman parte de la sociedad mexicana, gracias a la influencia directa de los miembros de esta en la frontera México – Estados Unidos, y la introducción de su identidad en el cine de oro mexicano con Tin Tan, persona responsable de dar una impresión diferente a los pachucos a través de su forma de actuar, en la gran cantidad de películas en las que participó durante los años más importantes del cine en México.

#### 1.3.1 Personalidad y vestimenta del pachuco

Cada tribu urbana tiene una identidad propia, sus orígenes son distintos, su léxico y forma de vestir son únicos y no tienen parecido con las demás, aunque los

pachucos sean similares a los chicanos, los primeros no constituyen una tribu, pues ellos forman parte de la fusión que llevó al origen del pachuco como se le conoce hoy en día.

Los pachucos tenían una forma de vestir muy llamativa, poseían un traje holgado al que se le conoce como *zoot suit* y que es característico de los mismos sin importar la época, pues aún en la actualidad se continúa ocupando así; consiste en un pantalón flojo que usan un poco arriba de la cintura y un saco que llega casi hasta las rodillas que pueden portar cerrado o abierto; le acompaña una cadena con llavero que sale del bolso del pantalón y unos zapatos bicolors de charol con agujetas; en la cabeza se usa un sombrero de tamaño medio que puede estar hecho de fieltro y es adornado por una pluma en la parte trasera; portan camisas con colores fuertes o estampadas y corbata, a esto se le suma el pañuelo colocado al interior del único bolsillo del saco en el lado izquierdo, pueden o no, hacer uso de joyas, tales como cadenas con crucifijos y anillos de oro; como característica extra, se les puede mirar muchas veces bien rasurados o simplemente con un pequeño bigote similar al de Tin Tan.

La personalidad del pachuco puede variar, esto debido al lugar en donde resida; principalmente, estos buscan ser únicos, es decir, que no tengan nada que ver con el resto de las personas o con otras tribus urbanas, tenían un comportamiento disimulado, eran alegres y a la vez peligrosos, en muchas ocasiones llegaban a usar un lenguaje con “violento” una mezcla extraña de inglés y español (Paz, 1950). Más que ser fragmento de una cultura, la personalidad del pachuco formaba parte de una manifestación, la cual encaraba al racismo estadounidense.

Aunque en un principio los pachucos formaban parte de pandillas y eran personas agresivas dedicadas a delinquir y romper las leyes judiciales en lugares como Texas o Los Ángeles, su personalidad y costumbres fueron cambiando con el tiempo, poco a poco comenzaron a ser personajes pacíficos que preferían bailar danzón, mambo y hasta rock and roll, antes de volver a su pasado; los pachucos no eran una agrupación que se hacía daño, sus integrantes eran personas llenas de vida que sólo buscaban la manera de expresarse, se salvaguardaban entre ellos, pero también lo hacían con la libertad del ser. (Blanco, 2016, párr. 10)

### 1.3.2 Vocabulario del pachuco

El spanglish es una lengua resultado de la unión del inglés y español, los pachucos fueron unos de los primeros en hacer uso de ella, con la fusión de algunos vocablos provenientes de lenguas como la maya y náhuatl, lograron construir un idioma único que, aunque no es oficial, son muchas las personas que llegan a hablarlo.

El lenguaje del pachuco está constituido de manera considerable por palabras de procedencia inglesa, estos se pueden catalogar en dos formas. La primera se trata de una especie de adaptación fonética en donde dos palabras en inglés y español tienen un significante similar (el significante es un fonema que constituye al signo y está asociado con el significado, el cual es la imagen mental y literal de lo que se refiere el primero), sin embargo, el significado sí es diferente, por ejemplo, “birria (*beer*–cerveza)”, “chaquira (*jacket*–chaqueta)”, “ganga (*gang*–pandilla)”. La segunda, es sólo la adaptación de los sonidos del inglés al español en donde significado y significante sí tiene relación, por ejemplo, “guacha (*watch*–reloj)”, “bonche (*bunch*–montón)”, “puchar (*to push*–empujar). Existen otras formas de conversión del inglés al español, como, *picnic* que pasa a ser “piquiniqui”, *pimp* a “pimpo” y *song* como “songa”, estos ejemplos pueden servir para comprender la forma de hablar de los pachucos; por otra parte lo que resta del lenguaje de esta tribu, está compuesto por palabras hispanas, sin tomar en cuenta las de origen indígena, pero, al igual que las inglesas, tienen una conversión que les aleja de su forma original, “jaula (cárcel)”, “maje (tonto)”, “gacho (feo)”, “simón (sí)”, entre otras (Lara, 1992). Es importante señalar que el español utilizado por los pachucos es únicamente el mexicano, de aquí que existan palabras derivadas de las lenguas indígenas. Son muchas las palabras de ambos idiomas que han sufrido modificaciones por parte de los miembros de esta tribu, Tin Tan llevó esta manera de expresarse al cine, y añadió otras de su autoría, como “chompiras”, “cigüeñal”, “claxon”, “tuercas”, “balata”. La manera de hablar del actor siempre fue empleada en un sentido cómico muy alejado de la seriedad, aunque algunas películas en las que apareció tenían momentos sin comicidad, su léxico siempre salía a flote.

El pachuco usa también un tono característico al momento de pronunciar las palabras que sonaría como un acento chicano, que adoptan los mexicanos al llevar varios años residiendo en el sur de Estados Unidos, un ejemplo de ello se puede mirar en la película *Hotel de verano* (1943) en donde en la primera secuencia se mira a Tin Tan hablar con Marcelo Chávez diciendo que su acento es de esa manera porque tiene “estilacho”, aunque no lo mantiene en todas las cintas en las que aparece, en aquellas en donde interpreta al pachuco, siempre se le oye hablar de esta manera.

La jerga del pachuco no sólo se quedó entre ellos, con el tiempo, múltiples palabras empezaron a ser utilizadas por personas ajenas a esta tribu, especialmente en los barrios, en donde las pandillas y “bandas”, conformadas principalmente por jóvenes varones, llegaban a hablar de esta forma, de igual manera, personas de todo tipo optaron por adoptar algunas palabras, al pasar los años, fueron aceptadas poco a poco por la sociedad y miradas con normalidad, provocando que aún en 2018, se lleguen a oír hasta en la personas con estudios más altos.

### 1.3.3 Germán Valdés y Tin Tan, orígenes

El 19 de septiembre de 1915, en la colonia Guerrero ubicada en la entonces delegación Cuauhtémoc del Distrito Federal, nace Germán Cipriano Teodoro Gómez Valdés Castillo, el segundo hijo de 9 en total. Su padre trabajaba para la aduana, gracias a esto se le enviaba a diferentes lugares para laborar, llevando con él a su familia. Antes de mudarse a Ciudad Juárez, los Valdés residieron en el puerto de Veracruz, provocando en Tin Tan un gran amor por el mar. Cuando cumplió 19 años, ingresó a la XEJ como un empleado multiusos, para luego convertirse en locutor. Durante este periodo de tiempo, Tin Tan tiene contacto por primera vez con los pachucos, pues en su lugar de residencia, comenzaba a hacerse presente la entonces nueva tribu urbana, venida de ciudades estadounidenses como Los Ángeles y el Paso, sería él quién le daría el toque cómico y romántico a la agrupación a través de su personaje cinematográfico y las diferentes películas en las que participaría. La radiodifusora fue fundada en 1930 por Pedro Meneses,

persona que contrataría a Germán Valdés y tendría gran importancia en la formación artística del actor. Cuando se estrena el programa “El barco de la ilusión”, Germán comienza a obtener fama gracias a la caracterización que realizaba de Popeye el marino, al mismo tiempo, la comedia empieza a apropiarse de su vida. (Noriega Mendoza y Noriega Sánchez, 2011)

Su primer acercamiento con la música se debe a la famosa imitación que realizaba sobre Agustín Lara en la radio, acción que continuaría haciendo años después cuando ya estaba consolidado dentro del cine. El actor no realizaría programas radiofónicos únicamente, también serviría para hacer spots publicitarios, de los cuales no se tiene registro.

Tin Tan sería convocado para trabajar en otras difusoras la XEP y XEF, en donde tras aceptar el trabajo, regresaría a la XEJ para continuar con El barco de la ilusión. Luego de su retorno, el locutor comenzaría a agregar toques de comicidad a su actuación, su talento lo convertiría en uno de los personajes más importantes de la radiodifusora; El barco de la ilusión no sería el único programa en el que Germán participaría, “Una familia feliz” fue una dramatización en donde el actor interpretaría a un anciano llamado Don Paco; posteriormente, La chiva, como se le conocía al locutor, cumpliría el papel de maestro de ceremonias presentando a dos artistas, Gonzalo Curiel y Roberto Soto.

Los años de locución de Germán le valdrían el reconocimiento por la interpretación de distintos personajes; antes de convertirse en Tin Tan, tuvo uno último, “el Topillo” pues este surge en sus últimos momentos en la XEJ. Con su nuevo personaje, Germán comienza a pensar en su despedida de la radiodifusora, sería con el Topillo con el que se llevaría a cabo. Esta figura ficticia, es un antecedente directo de su más grande personificación, Tin Tan, compartían características similares como el uso del espanglish y la vestimenta de pachuco.

Para 1943, unos meses antes de su primera aparición en el cine, conoce al empresario e ilusionista Paco Miller, persona que lo invita a unirse a su gira dándole como nombre el apodo de “Tin Tan” quien, al tener conocimiento de esto, no queda conforme con él, sin embargo, sería bajo este apelativo con el que se le conocería hasta su muerte en 1973. Tin Tan se trataba de una versión renovada del Topillo,

un pachuco que hablaba en espanglish y usando algunas palabras difíciles de comprender por estar fuera de su contexto original como, “qué mené”, “silabario” o “beberecua”.

Antes de dar paso al cine, Tin Tan comienza un nuevo número acompañado por el administrador de la gira de Miller, Marcelo Chávez, a quien tiempo después se le conocería como “el carnal Marcelo” y se convertiría en gran amigo del cómico, llegando a aparecer juntos en casi toda la filmografía del pachuco; cuando se presentan en el centro nocturno El Patio, comienzan a aparecer diferentes solicitudes al actor para hacer apariciones en el cine; “era tal el interés de los productores que para que aceptara ser contratado, le ofrecían, además de mucho dinero, el adaptar, reescribir el guion, improvisar y hasta le permitían elegir parte del *casting* de la película. Ellos sabían que con él tendrían un total éxito de taquilla” (Moreno, 2017, párr.10). Su debut en el cine se llevó a cabo en 1943, en donde hace una pequeña aparición junto a Marcelo en la película *Hotel de Verano*.

#### 1.3.4 Tin Tan y el cine

Cuando Germán Valdés llegó al cine con la película *Hotel de verano* (1943), no obtuvo un protagónico, sin embargo, el director René Cardona fue el primero en permitir al actor utilizar a su personaje para el cine. Un año más tarde, Tin Tan vuelve a aparecer en una producción cinematográfica, de nuevo hace una intervención musical, esta vez bajo la dirección del cineasta James FitzPatrick con la cinta *Song of Mexico* (1944). Para 1945, el actor obtiene por primera vez un protagónico, esto gracias al cineasta Humberto Gómez Landero, con el filme *El hijo desobediente* (1945), es aquí en donde Germán deja ver su gran habilidad en la actuación frente a la pantalla, realizando incluso una imitación de Jorge Negrete, dando pie a la consolidación de actor en la industria del cine mexicano. Humberto Gómez dirigió a Germán por dos años más, esto debido a que su relación no pudo trascender.

En 1948, Tin Tan es dirigido por un nuevo director, Gilberto Martínez Solares, con quien entablaría una excelente relación de trabajo y sería quien le catapultaría a la fama y lo consagraría en el cine de oro y la memoria colectiva mexicana, esto tuvo lugar entre los años 1948 a 1955, la época más importante para el trabajo del

cómico. *Calabacitas tiernas* (1948), se trataba de una de las películas con mayor importancia en la carrera de ambos, esto era compartido con *El rey del barrio* (1949), la cual ocupa el lugar número 18 en la lista de las 100 mejores películas del cine mexicano, se trataba de una cinta que hacía una parodia a los melodramas del momento y en la que aparecían grandes personalidades como Silvia Pinal, Fanny Kauffman (Vitola), Yolanda Montez (Tongolele) y Joaquín García (Borolas). Gilberto y Germán lograron hacer un excelente equipo al momento de trabajar, cada uno en sus respectivas áreas, “actor–director”, que no sólo se observó con ellos, sino que se repitió con otros personajes como Pedro Infante e Ismael Rodríguez o David Silva y Alejandro Galindo. (Aviña, 2004, citado por Niquet, 2013)

Comenzar a actuar con Gilberto, provocaría que la carrera de Tin Tan trascendiera, aún cuando el director ya no trabajaba con él, este seguía teniendo la fama e importancia en el cine que había obtenido a raíz de su sociedad. Martínez Solares, daba a Germán la oportunidad de ser el mismo en cada producción, trabajar con este director hacía que Tin Tan cambiara algunas cosas en los guiones, usara el traje de pachuco, improvisara, e incluso que empleara el típico lenguaje de la tribu. “Las películas de Tin Tan han dejado más huella en las generaciones de los últimos sesenta años que los sucesos políticos más truculentos de la historia contemporánea de México”. (García, 2008, p. 51)

El actor introduciría en algunas de sus películas, movimientos y gestos, que iban desde caras de enamoramiento, sufrimiento, espanto, bailes imitando a animales, entre otras cosas, siendo el precursor de este recurso para provocar risa no sólo en el cine mexicano, también en el estadounidense. (Niquet, 2013)

Las imitaciones de Agustín Lara cantando hechas por Tin Tan, dejaban ver otro de los talentos más importantes del actor, la música, en especial el canto, aunque en un momento prescindió de la imitación, la música siempre fue un elemento importante en sus películas, en *El rey del barrio* (1949), se le ve entonando el bolero “Contigo” a Silvia Pinal, en *Músico, poeta y loco* (1947), interpreta la melodía “Bonita” del compositor Luis Arcaráz, en *La marca del zorrillo* (1950), entona junto a las hermanas Julián, el tema español, “La paloma” del compositor José Iradier, de 1863. También, se le podía ver interpretando canciones de su autoría como “El

mosquito”, “La taxista”, “El panadero”, “Calabacitas tiernas” y una gran cantidad de ellas.

El personaje de Tin Tan no se quedaba únicamente en el cantar y jugar con el idioma, en diferentes películas se le veía bailar mambo, danzón, *swing* o *boogie-woogie*, algo que actores como Cantinflas no llevaban a cabo. En 1949 y en la década de los sesenta, gracias a su talento y dominio de diferentes idiomas, provocó que Tin Tan fuera utilizado por Disney para doblar la voz de algunos personajes en tres de sus producciones, *Dos personajes fabulosos* (1949) en la cual dobla a Ichabod Crane, Hueso y al narrador, mientras que en *El libro de la selva* (1967), interpreta al oso Baloo, dos años más tarde, prestaría su voz al gato O' Maley en *Los aristogatos* (1969). (Niquet, 2013)

Cuando el año 1955 terminó, Germán comenzó a trabajar para diferentes realizadores, muy pocas veces regresó a la dirección Gilberto, así como muy pocas películas fueron de una calidad considerable, desde 1956 hasta pocos años antes de su muerte en 1973, participó en filmes de directores como Rogelio A. González, Chano Urueta, Juan Bustillo Oro, José Estrada o el mismo en *El capitán Mantarraya* (1969), esto provocó el declive de su carrera, pues debido a la sobreexplotación del personaje del pachucho, para finales de la década de los sesenta, simplemente se le buscaba para utilizar papeles secundarios, en los que participaba sólo por la remuneración, y no por el amor que tenía hacia su trabajo, de la calidad, pasó a la cantidad; la vida que llevaba y las responsabilidades que no le pertenecían, como mantener al moribundo Marcelo Chávez, lo alejaron del talento que lo había consagrado en la industria fílmica mexicana. El final de la carrera de Tin Tan iba acompañada del ocaso del cine de oro mexicano, pues ambos vieron su inevitable final a principios de la década de los setenta. (Niquet, 2013)

Aunque ya no se recurría al actor para papeles importantes, el mismo decidió seguir por su cuenta, dirigió *El capitán Mantarraya*, una producción salida de su bolsillo y filmada en Acapulco, la película era demasiado mala y se alejaba del personaje original del actor, pues no se veía más a un Tin Tan vestido de pachuco, sino a un Germán Valdés, luchando por sobrevivir en la industria cinematográfica

mexicana, en la película actuaban algunos de sus familiares, entre ellos su esposa Rosalía Julián, sus hijos y sobrinos.

Tin Tan también tuvo apariciones en televisión, aunque fueron pocas, llegó a trabajar junto a su hermano Manuel Valdés en su programa *El show del loco Valdés* (1972-1974).

Muchas veces, Germán fue objeto de críticas por su forma de hablar en cada una de sus películas, llegando a tener que suavizar la informalidad de su lenguaje, sin embargo, había quienes lo admiraban como el escritor Carlos Monsiváis.

## Capítulo II. Las investigaciones sobre Tin Tan y el pachuco



El hijo desobediente (1945)  
Dir. Humberto Gómez Landero

## II. Las investigaciones sobre Tin Tan y el pachuco

Durante la exploración del fenómeno a estudiar, a través de búsquedas en bases de datos como TESIUNAM, en libros físicos y sitios de internet; investigando antecedentes en indagaciones, análisis, artículos, o tesis similares, se pudo encontrar diferentes textos e investigaciones que tienen como interés el análisis de las películas de Tin Tan y a los mismos pachucos. Son diferentes los motivos por los cuales utilizan al personaje de Germán Valdés y a la propia tribu urbana en sus desarrollos, ya sea para la historiografía, la propuesta cinematográfica en torno a la comunicación o la lingüística, a pesar de ser diferentes autores y estudios, llegan a tener relación entre ellos y por supuesto con la presente tesis.

Cada uno de ellos han permitido construir una base sólida para el desarrollo de esta investigación, que, en algún momento podrá formar parte de ellos en cualquier otra tesis con tema similar.

La literatura encontrada se presenta a continuación.

### 2.1 Análisis sobre *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*

Realmente son pocas las investigaciones que se han hecho sobre Tin Tan como único objeto de estudio, a comparación de la temática del pachuco que sí fue posible encontrar diferentes textos que hablan sobre ello, para la película *El hijo desobediente* (1945) Dir. Humberto Gómez Landero, fue hallada una tesis que usa a la cinta como referente para el análisis de la investigación.

La tesis lleva como nombre *La reinterpretación del pachuco a través del humor: el caso de Tin Tan, una aproximación desde las dimensiones auditiva y visual* (Durán, 2018). El trabajo nuevamente pertenece a un egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México de la Facultad de música y es una tesis para maestría en música. Como es de esperarse, la investigación se centra en el sonido de las películas de Tin Tan, sin embargo, el autor tiene que entablar una relación con la imagen, pues es esta quien ayuda a darle un sentido más profundo. En una primera etapa se realiza una construcción de la imagen del pachuco en la primera película protagónica de Germán Valdés *El hijo desobediente*, hay un análisis de dos secuencias basado en el sonido dividido en 47 planos, también una construcción de

imágenes sonoras del pachuquismo, el tesista dedica un apartado al análisis del *swing* y el *scat* (improvisación vocal en el género jazz) dentro del imaginario del pachuco y una construcción de imágenes sonoras para luego revisar los datos que ambos aspectos le han arrojado.

Finaliza con una discusión en torno a las imágenes sonoras, musicales y lingüísticas dentro del cine de Tin Tan y los pachucos.

Por otra parte, para la película *Soy charro de levita* (1949) Dir. Gilberto Martínez Solares, no se encontró algún texto o archivo que hablará de ella de manera exclusiva como con la anterior, por esta razón se pasará al siguiente apartado.

## 2.2 Literatura general sobre pachucos y Tin Tan

Se encontraron tres tesis que abordan el tema de Tin Tan, cada una presenta una investigación diferente sobre temas diversos.

La primera es *Wachando a Tin Tan: Análisis historiográfico de un personaje fílmico (1944-1958)* (Rivero, 2012). Se trata de una tesis de doctorado de la Universidad Autónoma Metropolitana; en ella el autor examina la construcción de Tin Tan en el imaginario social de diferentes sectores de la población, así como un fragmento de la realidad sociocultural de los años 1944 a 1958. La razón por la que escogió al pachuco es por las características que este tenía, ya que algunas de ellas daban posibilidades de estudio y conocimiento en las Ciencias Sociales, en la cultura popular, Tin Tan es un exponente de gran relevancia. Uno de los objetivos de la investigación es considerar al personaje de Tin Tan desde su horizonte de enunciación en el que implantó su discurso y con esto profundizar en el éxito, desgaste, polémica y final de su figura cinematográfica.

Jorge hizo una descripción del cine mexicano desde sus inicios hasta el final de la Época dorada. Para completar su investigación tuvo que dividirla en dos tipos de análisis, uno que trataba sobre el personaje cinematográfico que representaba Tin Tan y el segundo sobre el discurso cinematográfico que el mismo sujeto de estudio ofrecía en las películas que seleccionó.

El estudio permitió al autor indagar y reconstruir una parte de la historia actual de México y del pasado inmediato.

La segunda tesis lleva como título *Germán Valdés “Tin Tan” y su propuesta cinematográfica* (Barceló, 1996). Es una tesis para licenciatura en Periodismo y comunicación colectiva de la Universidad Nacional Autónoma de México; la autora tuvo como propósito el análisis del cine en donde Tin Tan estuvo presente, esto para lograr posicionarlo junto con la propuesta cinematográfica en la que se involucraba, como un producto perteneciente a la cultura de masas en su forma y en la cultura popular por el contenido. En un principio hace una retrospectiva sobre el cine mexicano, su llegada, su evolución y habla sobre un modelo de comunicación en el cuál la cultura popular y la cultura de masas son mostradas como dos contextos muy distintos. Posteriormente aborda la historia del cine cómico en México desde su origen, su intervención en el cine de “oro” enfocándose en el actor Germán Valdés, su historia, su cinematografía, características y personajes, etcétera. En el mismo apartado trata al lenguaje cinematográfico desde diferentes elementos como el espacio, el tiempo y la narrativa; después aparecerá un análisis sobre las características de Tin Tan como el uso del lenguaje verbal y no verbal, y el lenguaje cinematográfico del actor.

Finalmente plantea la vigencia en los años 90 del pachuco en la sociedad mexicana, como un objeto de culto con una permanencia en el tiempo, dando importancia a los mensajes cinematográficos de hace 60 años en la cultura mexicana.

La tercera y última tesis se llama *La construcción lingüística de la representación de uno mismo y del otro. El pachuco: de criminal a héroe* (Aldana, 2015). De nuevo es una tesis de doctorado de la UNAM, de la carrera de Ciencias políticas y sociales. La autora habla sobre el lenguaje del pachuco, de la tribu urbana y su tergiversación con los pochos, Tin Tan no es el sujeto de estudio, sino los mismos pachucos, por esa razón sólo dedica un apartado al actor. En los primeros capítulos hay un desarrollo de herramientas teóricas que son utilizadas para analizar

al pachuquismo. De igual manera se desarrolla la forma en como se utilizan los significados y representaciones sociales, el carácter lingüístico y discursivo. Más adelante hay una reconstrucción del contexto histórico en el que ocurre el pachuquismo desde sus orígenes para recuperar los elementos que constituyen su contra cultura. Finalmente hay una exploración sobre la reacción discursiva de la gente con ascendencia mexicana que vive en Estados Unidos que encaran los discursos ofensivos que hay contra los pachucos y que llegan a extenderse a toda esta porción de la población norteamericana.

Por otra parte, se halló un libro que se titula “Tin Tan y su trompabulario, Germán Valdés, el genio y su ingenio” (2016) de José Andrés Niquet, en él, el autor realiza un estudio del habla de Tin Tan, de ahí su nombre. Comienza con un poco de historia del actor, sus inicios, orígenes, auge, su actuación en algunas películas y el declive de su carrera, termina con capítulo que se llama, Letras tintánicas, en el que trata las aportaciones del pachuco hacia la lengua española en México, hay también un diccionario de todas las palabras de Tin Tan y su significado. El libro no tiene editorial, es una publicación independiente.

En Redalyc, se encontró un texto de mucha relevancia, se llama “El redescubrimiento de Germán Valdés pre-Tin tan en XEJ radio (1934-1943)” (2011) de Héctor y Carlos Noriega Mendoza, y Héctor Noriega Sánchez, es un artículo muy importante, ya que habla de una parte poco conocida de Germán Valdés y que muy pocos autores han abordado, la historia detrás del famoso pachuco, desde sus inicios en la radio, pasando por el pachuco Topillo tapas, hasta la consolidación de Tin Tan. Se relata con detalle una buena parte del pasado del actor, los cambios que hubo en su carrera, los encuentros con personas famosas e importantes para su vida actoral y su salida de la estación XEJ de Chihuahua.

“Tin Tan, el pachuco, el artista, el hombre” (2017) de Ángeles Moreno, es un artículo que trata sobre la vida de Germán Valdés de forma resumida, hace énfasis en elementos importantes del actor como su relación con la música y los pachucos, aunque la información no es demasiada, tiene algunos párrafos que se consideran

importantes, cabe mencionar, que el texto está escrito en forma de homenaje por la autora pues empieza con una pequeña introducción del porqué eligió escribir esto.

La mayor parte de los artículos encontrados en internet, tratan sobre la vida de Tin Tan, algunos más extensos que otros, pero siempre hay una coincidencia en este tema, realmente, cuando tratan sobre esto, no dan información que vaya más allá, de cómo nació el personaje del pachuco, sus orígenes, entre otras cosas. Este tema lo he podido encontrar incluso en periódicos extranjeros como “El país” de España, que dedica un pequeño artículo a Germán Valdés por su aniversario número cien, pero, el autor de éste vuelve a caer en el mismo tema, la historia del actor.

Sobre el lenguaje de los pachucos, hay un texto escrito por Luis Fernando Lara que se llama “Para la lingüística del pachuco” en el cuál, antes de abordar el tema principal, hace una retrospectiva sobre los pachucos, su historia y la persecución en los años 40s. Luego explica detenidamente los orígenes y componentes del idioma pachuco, cómo se conforma, sus influencias, la mezcla de dialectos y cuáles son estos vocablos que identifican a la famosa tribu urbana.

También un artículo titulado “Ya llegó su pachucote. El lenguaje coloquial en el habla de Tin Tan” (2017) de José Manuel González Freire, en este se encuentra un estudio en donde se muestran algunas de las expresiones utilizadas en el español mexicano en películas del cine clásico de este país a través de Tin Tan, primeramente, hace una retrospectiva sobre la vida y obra de Germán Valdés, luego reúne los títulos de las películas en las que participó, y finaliza con una recopilación de los vocablos más famosos del actor y sus conclusiones.

Se encontró un pequeño artículo que lleva por nombre “Tin Tan, entre la palabra y la imagen”, (S. f.) de Jesús Vicente García, en él, se hace un pequeño análisis sobre diferentes películas del pachuco y hace mención de algunos libros que abordan la temática de las películas de Tin Tan, el texto es muy pequeño y no tiene gran aportación al tema, pues está escrito en forma de resumen.

Textos sobre las tribus urbanas en México y Estados Unidos, hay uno que se llama “Las tribus urbanas en México” (s. f.) de Roberto Vega Navarro, el autor habla

de las tribus más famosas en el país, los hippies, los chavos banda, punks, skatos, rastafaris, entre otras y las describe para que el lector sepa más sobre ellas, esta no es una investigación, es un texto corto, pero cumple con su cometido.

Carlos Alejandro Belmonte Grey, tiene un texto que se llama “Las tribus urbanas: campo virgen en historia y fértil para la interdisciplinariedad” (2010), el investigador aborda el tema de las tribus urbanas relacionándolo con la juventud, época en la que muchos integrantes de estas, empiezan a formar parte de cada una. Luego, hace relación con la sociología, hablando de la escuela de Chicago, en donde algunos profesores comenzaron a investigar los problemas urbanos que existían en ese entonces. Por último, las coloca desde un punto histórico, en donde los historiadores analizan el fenómeno de las culturas juveniles y, por lo tanto, de las tribus urbanas.

En el sitio de Cinescopia, hay un artículo sobre el pachuco y el cine, su nombre es “El pachuco visto a través del cine” (2018) de Flaco Cachubi, persona que se encarga de relatar y describir al cine que involucra al pachuco en diferentes contextos, por un lado, está el de la comedia, por otro el de melodrama y finalmente desde un horizonte chicano, en cada uno de ellos menciona a los personajes y películas más importantes, el único fin del texto es informar sobre lo que he mencionado.

La periodista Andrea Martínez Maugard, escribió un artículo en un blog titulado “Los pachucos, la tribu urbana que marcó la historia”, no es más que un texto que habla de la historia de los pachucos, como están conformados, qué culturas se mezclaron para su creación, las persecuciones de las que han sido parte y sus características.

Norma Salazar, periodista de la revista “Siempre”, escribió un artículo titulado “*Zoot suit*: historia del pachuco” (2015), está centrado principalmente en la historia de Luis Miguel Valdez, un celebre director y actor estadounidense con ascendencia mexicana, es el realizador de películas como *La bamba* y *Zoot suit*, además, su vida profesional ha involucrado al teatro chicano en el estado de California, el texto de Norma se refiere a esta parte del trabajo de Luis, sus obras, relaciones y el motivo que lo llevó a realizar la película *Zoot suit*.

“En defensa del pachuco y la figura de Tin Tan, el acto de resistir en la frontera” (2016) de Alfonso Blanco, es un texto muy interesante que usa el concepto de hibridación de García Canclini para relacionar y explicar el proceso de creación de identidad de los pachucos. El autor coloca a Tin Tan como el máximo exponente de esta tribu urbana y hace una retrospectiva para hablar sobre la migración mexicana anterior al surgimiento de estos personajes para ver cómo fue que poco a poco se originaron, la hibridación interviene por la combinación de dos culturas diferentes que dieron como resultado a los pachucos. También se habla por la definición de su identidad que envolvía a su forma de vestir y hablar. Dedicó un apartado a Germán Valdés y a su personaje en donde menciona a diferentes personas que lo alabaron y criticaron mientras se encontraba sumergido en Tin Tan.

En el libro “El laberinto de la soledad” el autor Octavio Paz, dedica un capítulo a los pachucos, se titula “El pachuco y otros extremos” lejos de hablar de estas personas por su relevancia en la cultura mexicana y estadounidense, el escritor hace una crítica completa sobre la tribu urbana, no está de acuerdo con ellos, con sus costumbres y su forma de vestir, su posición se deja ver desde un inicio, es una opinión negativa como muchas de las que tuvieron estas personas, llega incluso a llamarlos “clowns siniestros” y a afirmar que ser pachuco es uno de los extremos de los mexicanos.

Todos estos textos, fueron buscados y hallados para la realización del estado de arte de esta tesis, algunos de ellos han sido utilizados para lograr escribir de una manera más informada al segundo capítulo. Hay algunos que son cortos, pero otorgan información valiosa que otros no, aunque los que hablan de Tin Tan, por ejemplo, llegan a ser repetitivos como se menciona anteriormente.

Tesis como esta, son muy pocas las que se han hecho, se logró encontrar sólo cuatro y están incluidas en párrafos anteriores, los temas que contienen cada una de ellas, son muy diferentes al de la presente, no se pudo hallar algún trabajo que se analizara con la semiótica del cine a las películas de Tin Tan. De manera general, son pocos los trabajos, ya sean artículos, investigaciones, tesis, etcétera, que hablan sobre los pachucos o del personaje de Germán Valdés.

### Capítulo III. Semiótica del cine y narración



Soy charro de levita (1949)  
Dir. Gilberto Martínez Solares

### III. Semiótica del cine y narración.

Para realizar el análisis semiótico de cada una de las películas seleccionadas, ha sido necesario escoger a los autores pertinentes que servirán de apoyo, los aportes de estos son explicados a continuación.

#### 3.1 Introducción al estructuralismo

Hay diferentes opiniones sobre lo que es una estructura, sin embargo, todas nos llevan hacia una dirección; el diccionario de retórica y poética define a la palabra “estructura” como:

Una forma en que se organizan las partes en el interior de un todo (...) es un sistema dinámico estructurante; es una totalidad, pues sus elementos sólo son comprensibles si se consideran como sus partes y en su relación con el todo (Beristáin, 1985, pp. 201-202).

La etimología muestra que la palabra estructura viene del latín “structus” que significa construido, y “ura” que es resultado o actividad. Todo lo que nos rodea está conformado por estructuras, éstas pueden ser mentales (cómo el cerebro procesa y distribuye las ideas), arquitectónicas (la manera en como fue y está hecho un edificio), orgánicas (la formación y función de un sistema orgánico como el óseo, digestivo, etcétera) y también una estructura lingüística y audiovisual (“Significado de estructura”, 2018).

Una vez que es sabido la existencia de estructuras lingüística y audiovisual, se puede dar paso al estructuralismo, enfoque de la ciencia que tiene como base considerar mezclas de datos para formar estructuras; este estuvo presente en sus inicios en campos como la lingüística, la literatura, la antropología y las matemáticas. En la lingüística, el estructuralismo inició por Ferdinand de Saussure, quien, por su contribución, se llevó a cabo el inicio de la lingüística moderna.

Para el estructuralismo, los elementos de la lingüística, tienen una relación dependiente que produce un sistema, como la lengua. “Las unidades de la lengua, solamente se pueden definir a partir de sus relaciones”. (Pérez, 2017, párr.6)

El estructuralismo ha contado con varios intelectuales que se han dedicado al estudio de diferentes temas, en el cine, por ejemplo, Christian Metz y Francesco Casetti son algunos de los responsables de estudiar los signos que a este componen, a diferencia de Barthes, su trabajo está enfocado no sólo en la imagen, sino en el movimiento, el espacio y el tiempo que esta posee. Para el análisis de las escenas seleccionadas en ambas películas, es necesario conocer no sólo el trabajo de los autores ya mencionados, también el de otros que serán de utilidad para profundizar en esta investigación.

## 3.2 Diégesis y Mímesis

### 3.2.1 Diégesis

La diégesis es un término ideado por los estructuralistas que ha presentado diferentes nombres según cada autor. Beristáin (1985) citada por Guerra Macías (2003, p. 20) menciona que los nombres dados a la diégesis dependen de los puntos de vista y estilos, para Todorov es una historia, Barthes lo llama relato, Rimmon, significado o contenido, para Hjelmslev es un plano del contenido, etcétera.

Es una sucesión de acciones que forman parte de los hechos que se cuentan en una narración o representación (Beristáin, 1985, p. 148). La diégesis y el relato son dos términos paralelos, mientras el relato es una sucesión de acontecimientos, la diégesis dice algo más allá, es decir, tiene que ver con lo que no se ve, pero está ahí, lo simbólico, en el cine estos son mejor presentados. En la película *El fantasma de la libertad* (1974, Dir. Luis Buñuel), hay una historia que trata sobre el extravío de una niña, los padres comienzan su búsqueda acudiendo a la policía, sin embargo, la menor nunca desapareció y está con ellos todo el tiempo, se puede mirar a los oficiales observándola para realizar un retrato de ella y tener todos los datos para dar con su paradero, haciendo a un lado el surrealismo puro del director, en esta historia se da a entender la ineficiencia del sistema judicial ante un caso de vital importancia, es algo que no se ve, pero que está presente en todo momento.

### 3.2.2 El relato según Barthes

Son diferentes las maneras en la que el relato es sostenido, desde el lenguaje hablado, el escrito, la imagen fija (fotografía) o la móvil (vídeo), el gesto y una unificación de todos estos; se hace presente en diferentes géneros y subgéneros literarios; como es de esperarse, también forma parte del cine, la televisión, la radio y el cómic. Además, el relato ha formado parte de la humanidad por milenios; resulta inútil pensar que en algún momento ha habido alguna cultura sin relatos, este acompaña a los humanos desde un principio, no importa si la persona es ajena a esa cultura o es parte de ella, el relato trasciende, es como la existencia (Barthes, 1999).

Barthes habla sobre las funciones en el relato, existen muchas funciones, esto hace que en él todo sea funcional, si se analiza, es posible que cada componente tenga un significado. Las unidades del relato o diégesis, son importantes dentro de este y es necesario tener conocimiento sobre cada una.

Lizarazo (1998) citado por Guerra Macías (2003, p. 21) dice que: “Las unidades narrativas se presentan entonces como el término de una correlación, adquiriendo su sentido en el desenvolvimiento diegético posterior. Tienen propiedades líquidas, riegan un sentido que se realiza en las unidades venideras.”

Es necesario saber que las unidades de la narración son fundamentalmente independientes de las lingüísticas, puede que coincidan, pero sólo de forma ocasional.

¿Cuáles son entonces las unidades funcionales en el relato(diégesis)?

Existe la posibilidad de que en el relato algunas unidades se correlacionen con otras en el mismo nivel. Pero para la saturación de otras hay que cambiar y pasar a un nivel distinto; a partir de esto es posible saber sobre las dos grandes funciones las distribucionales y las integradoras.

Las unidades distribucionales tienen que ver con las funciones de Propp (transgresión, conocimiento, información, engaño, etcétera), tienen una correlación, y las unidades integradoras abarcan los indicios (llegan a ser informantes o sólo indicios, los informantes pueden ser datos que se llegan a percibir, aunque sean pocos detallados, mientras que los indicios así dichos son datos con significados

implícitos, abstractos, hay que descifrarlos). Las funciones están divididas en núcleo y catálisis, los indicios en los que connotan y los informantes son los que denotan (Barthes, 1999).

### 3.2.3 La historia según Todorov

Para Todorov la obra literaria tiene dos propiedades que se presentan al mismo tiempo, la historia y el discurso. Es historia por la razón que tiene un poco de realidad, sucesos que pudieron haber pasado y personajes que se pueden confundir con personas de verdad, más de una vez se puede asociar a un personaje de alguna novela o película con un amigo, hermano o padre. La historia si bien puede estar escrita, se puede saber de ella por una adaptación cinematográfica o por una conversación oral. Es discurso porque hay un destinador (narrador) que es quien cuenta la historia, ya sea un personaje más o una voz exterior, y un destinatario (lector) que es quien recibe lo que el narrador está relatando.

La historia según Todorov, en la mayor parte del tiempo tiene diferentes hilos que se llegan a entrelazar en algún momento, la historia es una abstracción de la realidad en la que existe, esto es debido a que siempre va a ser percibida y contada por un individuo en cualquier momento, no hay manera de que exista por sí sola. (Todorov, 1999).

Todos los relatos están formados por una "lógica de acciones" son repeticiones, paralelismo y gradación. Las repeticiones se hacen presentes en la acción, los personajes y la descripción, son constantes al interior del texto, en toda obra hay reiteraciones que se dejan ver con los elementos antes mencionados. La gradación también forma parte de las repeticiones, tiene que ver con la relación entre dos personajes que se puede mantener durante mucho tiempo con peligro de caer en la monotonía, pero gracias a esta, se puede evitar. Por último, el paralelismo está conformado por dos secuencias que comparten elementos que son similares y distintos. Es por los elementos que son iguales que las desemejanzas son más pronunciadas; los paralelismos son los hilos de la intriga que corresponden a las unidades de mayor tamaño en el relato y las fórmulas verbales de una obra (detalles) (Todorov, 1999).

El relato es discurso, como se menciona antes, esta afirmación está basada en lo que el narrador dirige al lector, las palabras que conforman al relato. Existen tres grupos principales, el tiempo del relato, los aspectos del relato y los modos del relato, estos son explicados brevemente a continuación, sin embargo, más adelante son abordados nuevamente con una explicación más detallada.

\*El tiempo en el relato, es presentado con un problema entre la diferencia que hay en la temporalidad del discurso y la historia. En el primero el tiempo es lineal, los acontecimientos deben de ir uno tras otro; en el segundo es pluridimensional, pues diferentes sucesos se pueden presentar a la vez; cada uno de los elementos que conforman a estos dos, son explicados de manera amplia más adelante en el “Tiempo narracional”.

\*Los aspectos del relato, es la forma en como la historia está percibida por el narrador, las distintas formas de percepción en lo narrado son llamadas “aspectos del relato”, esto refleja la relación que hay entre el personaje y el narrador.

–El narrador puede ser mayor que el personaje, la visión existe por detrás, este sabe mucho más que el personaje.

–El narrador puede ser igual que el personaje, este sabe la misma información que cada uno de los personajes, no es posible que sepa más ni menos.

–El narrador es menor que el personaje, la visión es desde afuera, a diferencia de los dos pasados, el narrador sabe mucho menos que todos los personajes en la historia, describe sólo lo que ve, mas no se sumerge más allá.

\*Los modos del relato tienen dependencia del discurso que se usa por el narrador para que la historia pueda ser conocida por el lector; es la manera en la que el narrador presenta a la historia. Hay dos modos principales, la representación y la narración, que corresponden a la historia y al discurso (Todorov, 1999).

Beristáin (1985) menciona que hay una forma de narrar en primer grado y una en segundo. Un narrador diegético (en primer grado), puede ser externo o un personaje más, este narra únicamente una historia, puede ser la suya u otra. Un narrador metadiegético (en segundo grado), es cuando el personaje de la historia narra otra historia, puede ser sobre él mismo, o sobre otros personajes.

### 3.2.4 Mímesis

Según Beristáin (1985), la mímesis es la imitación de la realidad de la vida. Puede ser artística y también científica.

La mímesis artística ofrece dos grados de totalidad: uno que corresponde a la “exhaustividad exacta”, que reproduce todos los detalles. Otro, el de la “totalidad rápida y esencial”, aquí “el detalle no corresponde tanto a la realidad como a la función del conjunto (Beristáin, 1985, p. 335).

La mímesis ha sido definida por dos autores griegos, Platón fue el primero, seguido por su aprendiz Aristóteles, cada uno la aborda de manera diferente, siendo el primero quién asegura que se trata sólo de un engaño, mientras que, para el segundo, es una ficción; es necesario profundizar para tener una comprensión mayor.

### 3.2.5 La mímesis platónica

Para ambos autores la mímesis y la imitación están considerados como sinónimos, hablando en todo momento sólo de la segunda. Existen tres tipos de seres que son capaces de crear un “algo”, hago uso de esta palabra para definir cualquier cosa que sea que estos realicen, a los dos primeros se les llama artesanos, el más grande, es decir el que tiene todos los conocimientos para hacer lo que el desee, es capaz de crear una cosa en la naturaleza, con el ejemplo de una silla es más fácil de comprender; el artesano superior crea una roca con determinadas características, al ser encontrada por el hombre este puede utilizarla como apoyo para sentarse, sin embargo el segundo artesano se percata de esta acción y sirviéndole de ejemplo esta imagen, de una forma más práctica crea una verdadera silla de madera, esta ahora le sirve también a la persona que yacía en la roca. Sin embargo, el tercero se halla parado frente a esta escena, él, sin saber cómo es que el artesano de la silla ha hecho para crearla al igual que el de la roca, lo reproduce en un lienzo, lo pinta, una vez sabido esto es posible decir que hay tres

tipos de sillas cada una hecha por tres diferentes individuos con distintas capacidades. La primera es la que ya existe en la naturaleza, hecha por un todo poderoso, Dios; la segunda, la realiza el artesano terrenal, un fabricante de muebles que sirve para cubrir necesidades, y la tercera es sólo la imitación, esta no se toca ni se siente, pero se ve, porque existe, aunque sea sólo en apariencia. (Platón a través de Sánchez, 1982)

Apariencia, es un término importante para la mimesis, esta es retomada únicamente por el pintor. El todo poderoso que creó a la primera silla, la roca, no es un creador común de este elemento, es única en su ser natural, mientras que el fabricante de sillas, también tiene esa capacidad, pero en diferente medida, ya que él no puede crear rocas para sentarse, pero sí sillas que son usadas para lo mismo, sin embargo, el artista, aunque imita a estas dos, no es posible considerarlo creador de estas, pues sólo las está copiando. El pintor que está tratando de imitar lo que el carpintero realiza, está basándose únicamente en lo que ve, en lo que es aparente y no en lo que es real; para explicar mejor, la silla vista de diferentes puntos puede parecer distinta, no es igual mirarla desde arriba que desde la derecha o desde enfrente, pero no hay ningún cambio en ella por observarla desde otros puntos, por lo que en realidad no es diferente, es aquí en donde se puede ver que él únicamente reproduce lo que ve en apariencia y no como es realmente. El imitador es capaz de pintar a diferentes seres que se dedican a un oficio o artesanía, un mueblero, un constructor, etcétera, pero, él no tiene conocimiento sobre eso, a lo que estas personas se dedican, pues como he dicho, sólo los está imitando; aun así es posible que en determinadas condiciones, el artista logre hacer que lo que ha pintado parezca que es en realidad un carpintero, o un cocinero, esto ante un grupo de personas que se dejen impresionar, gracias a que se ha valido del engaño que posee la imitación.

El imitador no sólo es un pintor, el poeta lo es también, de la misma manera que el anterior, sólo construye a partir de apariencias y no de realidades, teniendo la misma habilidad para engañar al espectador. Si ambos imitadores tuvieran un conocimiento real sobre eso que se imita, sería posible que dedicaran sus habilidades a lo real y no a reproducir las apariencias de lo que parece verdadero.

La imitación es algo que no puede tomarse en serio, todo el arte que la tiene como característica principal, distan de la verdad y están más arraigadas a esa parte del hombre en donde la razón se aleja y puede ser engañado. Para Platón, una copia (imitación) ya sea de una idea o de algo más, pero que sirve de inspiración para el imitador (poeta o pintor), no es perfecta, tiene errores y belleza en menor cantidad, por lo que si esta tuviera la belleza absoluta y fuera realizada por ese ser que sabe cómo se hace y su función, entonces no se trataría de una imitación, sino de algo verdadero. (Platón a través de Sánchez, 1982)

Es así como se muestra que, para el filósofo, la mimesis no es nada más que un engaño, que es realizado por un imitador que desconoce totalmente la función de eso que reproduce, pero que ante los ojos de alguien que al igual que él, no tiene idea de cómo se hace o se usa eso que mira, puede resultar engañado, creyendo que lo que ve, es verdadero.

### 3.2.6 La mimesis aristotélica

Aristóteles se basa en la poesía para poder definir el término de “mimesis” para él, la poesía es una artesanía y no un arte que está imitando a la naturaleza. Los autores de los textos poéticos no sólo imitaban a los hombres, sino a sus acciones, en cada uno se podían encontrar personajes que realizaban diferentes ejercicios y de acuerdo con ello, era posible saber si se trataba de un villano, un héroe, una persona valiente, etcétera. Este rasgo se podía encontrar en otras artes como en la pintura, en donde “Polignoto imitaba a los mejores, Pausón a los peores y Dionisio a los iguales”. (Aristóteles a través de Sánchez, 1982, p. 61)

Para Aristóteles se puede recurrir a la imitación y a la representación de algo con los mismos recursos de manera narrativa, con diferencias en el carácter, o sin cambiarlo y también representando a los que se imitan como jefes de todo.

La poesía ha tenido un origen basado en la imitación, tiene dos causas responsables de que exista, ambas relacionadas con lo mismo. Desde pequeños, los humanos hacen reproducciones imitativas de lo que ven en su entorno, aprenden todas las cosas a partir de esto, comenzar a caminar, a hablar o a realizar alguna actividad, a diferencia de los animales no racionales, el hombre se centra en

copiar lo que ve para poder desarrollarse. También hay una complacencia que tiene que ver con la imitación.” (Aristóteles a través de Sánchez, 1982)

Es posible entonces saber que la mimesis dio a luz a la poesía, comenzando con improvisaciones, improvisaciones realizadas por el hombre a partir de la imitación del ritmo y la armonía. En un principio era posible imitar los atributos que observaban en personas que se encontraban a su alrededor, dando pie a los géneros literarios que no son nada más que una especie mimética. En conclusión, Aristóteles dice que todas las artes miméticas son una imitación de la realidad.

Ahora que se han expuesto las diferentes opiniones sobre la mimesis en Grecia, es más sencillo comprender sobre lo que Genette quiso exponer en “las Fronteras del relato”.

### 3.3 Fronteras del relato

Gérard Genette retoma las opiniones de Aristóteles y Platón respecto a la imitación y la diégesis. Para el primero, el relato es un modo de imitación, que tiene que ver con la mimesis, sin embargo, tiene uno más, en palabras de Genette, es la representación sobre los acontecimientos que se realiza por actores que interactúan en público (Aristóteles a través de Genette, s.f.). Ahora, con el segundo desde luego hay una opinión diferente; Platón dice que “lexis” está dividido en imitación (mimesis) y en relato (diégesis) el cuál llama “simple relato”. Como simple relato se puede entender la acción del autor de narrar de manera externa, es decir, sin ser un personaje más, la historia que este presenta:

Érase una vez una niña de pueblo, la más bonita que se haya podido ver nunca. Su madre la quería con locura, y su abuela aún la quería más. Esta buena mujer le había hecho a su nieta una capa roja con capucha, que le sentaba tan bien a la niña, que por todas partes la llamaban Caperucita Roja. (Perrault, s.f, p. 2)

La imitación es lo contrario a la diégesis, pues en esta el autor simula volverse alguno de los personajes para hacerle dialogar, gracias a esto se realiza la creencia de que es uno de los actores quien habla y no la persona que lo ha escrito:

¡De veras! Soy muy nervioso, extraordinariamente nervioso. Lo he sido siempre. Pero, ¿por qué dicen que estoy loco? La enfermedad ha aguzado mis sentidos, pero no los ha destruido ni embotado. De todos ellos, el más agudo era el oído. Yo he escuchado todas las cosas del cielo y de la tierra y bastantes del infierno. ¿Cómo, entonces, he de estar loco? Atención. Observen que serenidad, con que calma puedo contarles esta historia. (Poe, 1843, p. 69)

Si se llegan a mezclar, entonces se le conoce como Epopeya.

En contra parte y como ya se ha visto antes, Aristóteles difiere de Platón. Para él toda la poesía es imitación y únicamente existen dos modos: Directo, la imitación, y el narrativo, diégesis. Para el filósofo, Homero es superior a los demás, debido a que su intervención en el escrito es casi nula. Platón y Aristóteles coinciden en la oposición entre dramático y narrativo, para ambos el primero será siempre más imitativo que el segundo; no obstante, se diferencian por la posición que toma cada uno sobre los poetas; el primero condena a los imitadores, iniciando con los dramaturgos, admitiendo únicamente a los que tienen una cantidad mínima de mimesis. El segundo los elogia, poniendo a la tragedia sobre la epopeya.

Parece importante incluir un elemento del cuál ninguno de los autores habla, la imitación directa, esta al presentarla en escena depende de los gestos y las palabras:

En tanto consiste en gestos, puede evidentemente representar acciones, pero escapa aquí al plano lingüístico, que es donde se ejerce la actividad específica del poeta. En tanto consiste en palabras, en parlamentos (es evidente que en una obra narrativa la parte de la imitación directa se reduce a esto), no es, hablando con propiedad,

representativa, puesto que se limita a reproducir tal cual un discurso real o ficticio. (Genette, 1999, p. 196)

Es posible hacer una clasificación de la mimesis. En primer lugar, existe una imitación mínima (diégesis) en donde el autor se mantiene en su lugar y nunca interviene en los personajes de su historia; en segundo, la imitación en su máxima expresión, el drama, el narrador forma parte de los personajes y se presentan los diálogos. Por último, la imitación es neutral, hay una narración en donde quien cuenta se mantiene en su sitio, pero, el drama puede llegar a aparecer.

Platón en su oposición entre diégesis y mimesis, colocaba de la imitación perfecta hacia una que era imperfecta, pero la primera perdía su valor y se volvía la cosa misma, entonces la segunda quedaba como la única; entonces la mimesis es la diégesis. (Genette, 1999)

Los filósofos se han olvidado de algo más, en qué están centrados la narración y la descripción y qué es lo que cada uno presenta, o, mejor dicho, su función. En todo relato siempre hay una representación de sucesos y acciones que se hallan dentro de la narración, y también una representación de sujetos o cosas que tienen que ver con la descripción, si bien ambos están estrechamente ligados y se puede llegar a pensar que son lo mismo no es así.

Es más fácil que existan textos únicamente descriptivos que sólo narrativos, La guitarra roja con cuerdas nuevas, en este pequeño ejemplo se puede ver que no hay narración alguna, sólo una descripción; El perro rabioso saltó hacia la cama y mordió a la niña, en este caso es la narración de un hecho, pero también existe una descripción que es mínima pero presente.

La descripción es más necesaria, y aunque no necesita de la narración para existir, no es común encontrarla sin ella, en contra parte, muchas veces se podrá hallar una narración que prescinde de la descripción. Con esto se sabe que en la literatura hay géneros narrativos, pero no géneros descriptivos, por lo que en una novela siempre habrá una narración, que tiene un lugar muy importante, que funciona como auxiliar.

Para Genette, hay dos funciones de la descripción, una que es solamente decorativa, larga y minuciosa, que se presenta como un intervalo y se basa en la estética, la descripción de un edificio centrándose en su belleza, por ejemplo, esto es algo que se puede ver en los textos clásicos. La otra que perdura hasta la actualidad y que se halla principalmente en la novela, su función difiere de la anterior ya que es simbólica y también explicativa: la descripción de un objeto, su colocación, de una persona, de la ropa y el porqué es de ese color, etcétera. (Genette, 1999)

La descripción ha tenido la facultad de marcar una frontera del relato, pero es interior y, además, imprecisa. Según Genette:

La diferencia más significativa sería pues que la narración restituye, en la sucesión temporal de su discurso, la sucesión igualmente temporal de los acontecimientos, en tanto que la descripción debe modelar dentro de la sucesión la representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio. (1999, p. 201)

La narración coincide temporalmente con su objeto, mientras que la descripción no tiene esa posibilidad.

Entre relato y discurso hay también una diferencia, el primero es la historia, mientras que el segundo se trata de la imitación directa englobando lo que decía Aristóteles, y que consiste en el discurso que da el narrador a cada uno de sus personajes. La diferencia más notoria es la oposición que existe entre estas, pues mientras el relato es objetivo, el discurso es subjetivo.

Para entender mejor a que se refiere con la objetividad del relato, está es definida por un narrador ausente, que en ocasiones ya no existe, aunque ya no hay quién hable, los hechos que suceden en él pueden darse a entender por si mismos, sin tener a un tercero que los explique.

Relato y discurso a diferencia de narración y descripción, nunca podrán encontrarse por sí solos, siempre en cada texto que se lea, habrá cierta parte del relato en el discurso o a la inversa. Esta relación, marcará una tercera frontera y la última también.

### 3.4 Modalidad narracional

En el relato, lo que se narra es igual a lo que vive el personaje, esto es llevado a cabo por el narrador, quien se encarga de dar a conocer todo lo que pasa en la historia, o casi todo. Hablar de modalidad narracional es referirse únicamente al narrador y a su manera de hacer la tarea que le corresponde.

Existen dos tipos de narrador, el objetivado y el focal, estos a su vez se dividen en tres más, cada uno lleva a cabo una tarea diferente en el relato, ya sea en el cine o en la literatura.

#### 3.4.1 Narrador objetivado

Cuando el narrador es objetivado en una historia, como lo dice su nombre, la narración está repleta de objetividad, el relato es contado de manera directa, puede o no, involucrarse con los personajes, hace que el mundo que está contando sea transparente, “Esta pureza cristalina no es absoluta, el narrador objetivado implica una gradación que se evidencia por la limpieza audiovisual con que se nos presenta el relato” (Imagen y relato cinematográfico..., s.f.). Sin embargo, dentro de la categoría de narrador objetivado existen tres divisiones que ayudarán a saber que existe más de un narrador objetivado y que tiene diferentes funciones. Todorov definió a cada uno de estos, utilizando el signo, “=”, “<” y “>” para clasificarlos.

##### 3.4.1.1 Narrador ubicuo.

El narrador (N) es mayor que el personaje (P),  $N > P$  o la visión “por detrás”. El modo más común de narrar, es utilizado en la literatura clásica y en el cine, aunque en el segundo sí puede variar. Es un narrador ubicuo por el lugar que posee, en donde le es posible saber mucho más que sus personajes, conoce absolutamente todo lo que sucede en el relato, lo que se piensa, lo que se ve, lo que pasará y lo que pasó. En una película es posible identificarlo, las tomas realizadas por las cámaras son las responsables de dar a conocer la historia desde un punto de vista externo y omnipresente, estas están presentes incluso en los pensamientos, sueños y recuerdos de cualquier personaje principal, es concebido desde el guion. Un personaje no podrá ocultar nada de su persona ante el narrador, él podrá estar en

una pared mirando todo, sin ser visto por el espectador ni por los personajes, desde una esquina, una ventana o desde el hombro o la cabeza de cualquier ser (es lo que en el cine se conoce como cámara objetiva), muchas veces desde los protagonistas y antagonistas, pues son ellos los que ayudan a llevar la historia. Según Todorov:

La superioridad del narrador puede manifestarse ya en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que él mismo los ignora), ya en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes (cosa de la que no es capaz ninguna de ellos), ya simplemente en la narración de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje (1999, p. 178).

#### 3.4.1.2 Narrador actante.

El narrador (N) es igual al personaje (P), N=P o la visión “con”. En múltiples narraciones tanto en el cine como en la literatura, es posible ver que el narrador se involucra en el orden de los personajes, puede llegar a ser uno más de ellos; quien está relatando, sabe las mismas cosas que todos los demás, dentro de esta división, es posible encontrarse más distinciones; existe el narrador en primera persona o en tercera persona, y aunque el personaje sea el mismo, el relato resultante no es igual. El narrador puede seguir varios o un solo personaje y el relato puede ser consciente, proveniente de un personaje o solo de una parte de su memoria (Todorov, 1999, p. 178).

Una ráfaga de aire frío me saludó; y sin embargo el día era uno de los más calurosos del presente junio, temblé mientras atravesaba el umbral entrando en un gran aposento el cual me sorprendió por la decoración de buen gusto en este nido de mugre y de aspecto raído. Un sofá cama ahora cumpliendo su función diurna de sofá, y los muebles de caoba, fastuosas colgaduras, antiguos cuadros, y librerías repletas revelaban el estudio de un gentil hombre más que un dormitorio de pensión. (Lovecraft, 1928, p. 367)

Este párrafo pertenece al cuento “Aire frío” de H. P. Lovecraft, que cuenta la historia en primera persona de un hombre anónimo que sufre un infarto y como es ayudado por un extraño médico, relatando lo que sucedió y por qué su temor al clima frío. El narrador no sólo es un personaje más y a pesar de esto, sólo conoce lo que el otro sabe, no tiene posibilidad de ofrecer explicaciones antes que la persona de la que está hablando.

#### 3.4.1.3 Narrador de superficie.

El narrador (N) es menor que el personaje (P), N<P o la visión “desde afuera”. El narrador no sabe mucho de sus personajes y sabe menos que cualquiera de ellos. Hay una descripción de algo que pasa o se escucha, pero el límite llega hasta ese punto, no tiene acceso a los pensamientos ni a los impulsos de nadie en el relato. Es únicamente un testigo que cuenta algo que ve pero que no ve más allá y no tiene interés alguno por hacerlo. Según Todorov: “Los relatos de este tipo son mucho más raros que los otros y el empleo sistemático de este procedimiento sólo se ha dado en el siglo veinte” (1999, p. 179).

En la película *La ventana indiscreta* (Dir. Alfred Hitchcock, 1954) es posible saber que la cámara juega el papel de un narrador de superficie, nos presentará a los protagonistas y a los antagonistas del filme, por qué el protagonista (James Stewart) comenzó a introducirse en el conflicto de la historia; pero nunca ayudará al espectador a saber cual es la causa de este, pues se irá desarrollando con el paso de los minutos gracias a los personajes, manteniendo en todo momento el suspenso (característico de Hitchcock), al final todo es resuelto, las sospechas del protagonista fueron ciertas, pero la cámara sólo estuvo ahí como un testigo más, no se involucra, sólo lleva la historia hasta donde se le permite, su tarea sólo es mostrar cómo los protagonistas descubren todo por sí solos, provocando que la audiencia tenga que esperar a que los personajes sean quienes digan que está pasando y saber el porqué de esto.

### 3.4.2 Narrador focal

El narrador focal cuenta la historia, pero es un personaje más, a diferencia del narrador objetivado, siempre habrá un personaje que relate los acontecimientos; el espectador puede experimentar y ver lo que el narrador está sintiendo. Lo que el narrador mira está ligado con lo que la audiencia mira, a partir de esto comienzan las acciones y las experiencias en el relato. La narración proviene de la posición que hay en la relación con los demás personajes y los acontecimientos que le suceden. Muchas veces puede haber más de una perspectiva, esto hará que la historia sea construida por diferentes puntos de vista y experiencias y aunque se trate de una misma trama, tendrá diferentes reconstrucciones (Imagen y relato cinematográfico..., s.f.). Hay tres tipos de narrador focal, el “yo”, el “tú” y el “móvil”.

#### 3.4.2.1 Narrador del yo

Este narrador habla en primera persona, y muchas veces puede ser el protagonista de la historia, lo que sucede es contado desde su punto de vista, que se convierte en nuestro punto de vista, el espectador tiene la facultad de acceder a todo lo que el narrador está pensando, viviendo o viendo, pero no a lo de los demás personajes. El espectador se siente en confianza con este, pues su manera de contar y ver las cosas hace que se construya una relación entre ambos y parezca que es la audiencia quién está viviendo la situación narrada. Puede ser también un narrador testigo, sin prescindir de la primera persona, se trata de un personaje secundario que cuenta los hechos desde su punto de vista, hay una limitación al igual que con el protagonista (Rodríguez, s.f.).

#### 3.4.2.2 Narrador del tú

El narrador del tú será en segunda persona, hablará o hará parecer que habla al espectador para hacer un acercamiento con él, cuando se hace esto, se construye una complicidad con la audiencia, se dirige a ella de forma directa, la involucra. A diferencia del anterior, sólo se usa en ciertas partes y no en la totalidad de la narración (Rodríguez, s.f.). Muchas películas y series televisivas recurren a esta modalidad, a veces el protagonista o cualquier antagonista habla a la audiencia para

hacerla cómplice de lo que sucede en su vida o de lo que hará. La mayor parte de los episodios de *Malcolm el de en medio* (Creada por Lindwood Boomer, 2000), contenían escenas en donde su protagonista (Frankie Muniz) hablaba a la audiencia para hacer comentarios sobre la situación que estaba en curso.

El narrador móvil es una combinación de los narradores del tú y yo.

### 3.5 Tiempo narracional

El relato y el discurso poseen una diferencia en la temporalidad, pues en el primero, su tiempo es pluridimensional, mientras que en el otro es lineal. Un acontecimiento puede suscitarse en una historia a la vez que otro, u otros están pasando al mismo tiempo; pero en el discurso deben ser colocados estrictamente uno detrás de otro. Beristáin dice que: “la historia relatada tiene una instancia espacial, una temporal, y unos protagonistas: los personajes; pero también el proceso discursivo transcurre en una instancia temporal, otra espacial, y existen unos protagonistas del hecho discursivo: el emisor y el destinatario” (1985, p. 479). El tiempo es un recurso importante para cualquier historia y discurso, ya sea textual o fílmico.

Para los estructuralistas, algo que sobresale de la temporalidad de ambos son el modo multidimensional o multidiegético y el modo unidimensional o unidiegético, estos términos son lo equivalente a la temporalidad pluridimensional y a la lineal del relato y discurso.

El tiempo multidiegético tiene la capacidad de mostrar a más de una historia a la vez, en el cine son muchas las películas que han hecho uso de esta forma de temporalidad, sin embargo, el tiempo unidiegético es posible mirarlo con más frecuencia en los filmes; cada uno tiene tres elementos ordenados importantes en la temporalidad del discurso que se presentan a continuación.

#### 3.5.1 Tiempo unidiegético

El tiempo unidiegético está conformado por la retrospección, prospección y proyección.

### 3.5.1.1 Retrospección

En el cine, la retrospección es conocida como flashback, esto involucra a un suceso que pasó antes de lo que se está leyendo o viendo al momento y que es posible acceder a él gracias a los saltos en el tiempo en la diégesis. Iván es un niño sumergido en los batallones de la Segunda Guerra Mundial, se puede observar que es un personaje amargado, duro, con pocas ganas de vivir y que lucha por seguir siendo de utilidad para el ejercito rojo, sin embargo hay una razón para esta forma de ser del menor (*La infancia de Iván*, Dir. Andrei Tarkovski, 1962), en un momento, lo que está pasando (la guerra) deja de ser visto, ahora en otra escena se observa a un Iván sonriente, jugando en un pozo mientras es llamado por su madre, pero algo ocurre, la mujer es asesinada frente a él, esto es un acontecimiento del pasado que no sólo ayuda a saber la razón del comportamiento de Iván sino cómo era su vida antes de la guerra, Tarkovski acaba de hacer una retrospección.

La retrospección tiene algunas modalidades de las cuales cuatro son las más importantes. La primera muestra acontecimientos que sucedieron en el pasado y que son usados como recurso narracional, a esto se le llama “Retrospección discursiva plena”, el autor presenta las cosas de acuerdo a su interés. La segunda muestra sucesos que no ocurrieron en el pasado o que puede tener más de un sentido, por esta razón no es posible saber totalmente si han pasado o no, a esto se le conoce como “Retrospección discursiva virtual”. La siguiente expone recuerdos que tienen sucesos que sí pasaron, recibe el nombre de “Retrospección actancial plena”. El ejemplo de la Infancia de Iván corresponde a esta modalidad. Por último, se muestran sueños o recuerdos llenos de ficción conocido como “Retrospección actancial virtual”. Existe la posibilidad de que en una retrospección pueda existir otra, pero se vuelve más complejo (Imagen y relato cinematográfico..., s.f.).

### 3.5.1.2 Prospección

Flashforward es el nombre que se le da dentro del cine; la diégesis tiene una anticipación en el discurso que está basado en los acontecimientos que ocurren en ese momento, en otras palabras, el autor muestra escenas que pasarán en el futuro

antes de alguna acción que pueda desencadenarla. Son muchas las películas que recurren a este modo, ya sea un pensamiento de alguien que quiere hacer algo y se mira en el futuro, una situación que puede ocurrir si no se toman las medidas pertinentes o premoniciones. Tiene modalidades como la retrospección, “prospección discursiva plena, prospección discursiva virtual, prospección actancial plena y prospección actancial virtual”.

Las prospecciones actanciales no son similares a las de la retrospección, pero las discursivas sí. Las temporalidades actanciales plena y virtual son premoniciones, la primera es un caso de clarividencia que ocurrirá de cualquier manera, la forma de saberlo se manifiesta en visiones, hipnosis, sueños, con magia o con aparatos. En la segunda, la visión que ha tenido el personaje no se vuelve realidad y sólo queda como una imagen que pudo pasar, pero, al tener conocimiento de ella, se utilizó cualquier medio para evitarlo, se ha presentado una “falsa premonición” (Imagen y relato cinematográfico..., s.f.).

Un ejemplo de esto puede ser la serie *Hechiceras* (Prod. Constance Burge, 1998), una mujer interpretada por Alyssa Milano, tiene el poder de predecir el futuro a través de premoniciones, en algunos casos podrán ser falsas, en otras sí ocurrirán, sin embargo, siempre lucharán para que no puedan concretarse.

### 3.5.1.3 Proyección

La proyección no tiene un futuro ni un pasado, muestra los acontecimientos de forma lineal, “asistimos a los acontecimientos en el orden secuencial en que se suceden (Imagen y relato cinematográfico..., s.f. p. 170).

### 3.5.2 Tiempo multidiegético

Todorov mostró las 3 formas del tiempo multidiegético en el texto, encadenamiento, intercalación y alternancia, mismos que pueden ser utilizados de igual manera en el cine y se explican a continuación.

### 3.5.2.1 Encadenamiento

La distribución secuencial de las historias, es decir para dar a conocer la siguiente historia es necesario que la que le antecede deba terminar, nunca se podrá ver más de un relato sobre otro o intercalado.

La unidad es asegurada en este caso por una cierta similitud en la construcción de cada historia, por ejemplo, tres hermanos parten sucesivamente en búsqueda de un objeto precioso; cada uno de los viajes proporciona la base a una de las historias (Todorov, 1999, p. 176).

En la película *El fantasma de la libertad* (Dir. Luis Buñuel, 1974) se puede mirar el encadenamiento de 14 historias, que, aunque son relacionadas una con otra por un elemento o personaje, nunca se mezclan, siempre que termina una historia, comenzará otra que no tendrá nada que ver con la anterior.

### 3.5.2.2 Intercalación

Inclusión de una o más historias, la inserción de estas tiene lugar en una historia de mayor tamaño. “Todos los cuentos de las Mil y una noches están intercalados en el cuento sobre Sherezada. Vemos aquí que estos dos tipos de combinación representan una proyección rigurosa de las dos relaciones sintácticas fundamentales: la coordinación y la subordinación” (Todorov, 1999, p. 176).

### 3.5.2.3 Alternancia

Cuando se relatan dos historias de manera simultánea, se le llama alternancia, esta yuxtaposición puede contener todas las historias que el autor decida; para lograr esto, es necesaria la interrupción de un relato para que el siguiente pueda continuar, se irá repitiendo hasta que ambas queden concluidas. Según Todorov: “Esta forma caracteriza evidentemente a los géneros literarios que han perdido todo nexo con la Literatura oral: esta no puede admitir la alternancia” (1999, p. 176).

De la misma forma que en la literatura, el cine hará uso de estos tres modos en algunas películas, es importante mencionar que algunas podrán tener elementos del tiempo unidiegético y del multidiegético juntos, sin embargo, esto desemboca a un análisis más complejo.

### 3.6 Actantes

Actante es para Beristáin un: “término tomado de Lucien Tesnière y usado principalmente en la lingüística donde, dentro de cierta concepción de la sintaxis, sirve para denominar al participante (persona, animal o cosa) en un acto” (1985, pág. 18). El actante es un sustantivo que realiza una acción, es por esto que puede llegar a ser desde un humano hasta un objeto. El cineasta japonés Akira Kurosawa tenía la costumbre de hacer tomas en donde cada elemento del montaje cumplía una acción, a diferencia de otros directores en donde lo captado por la cámara está centrado sólo en los actores y lo que realizan, creía que la esencia del cine estaba basada en el dinamismo, por esta razón, elementos como el fuego, la lluvia, un automóvil, personas, árboles o cualquier animal que apareciera en escena y cumpliera una tarea, se les hacía parecer un actor más.

De Geest dice que:

En efecto, los actantes/actores no son necesariamente representados por personas individuales, pero pueden tomar la forma de instancias colectivas, funcionando en grupo (el ejército, los apóstoles), animales (el zorro, el pájaro dorado), cosas (una varita mágica, botas de siete ligas) o también nociones abstractas (el viento, el honor, el amor, el orden social) (2003, párr. 7).

Según Barthes para Aristóteles: “La noción de personaje es secundaria y está enteramente sometida a la noción de acción” (1999, p. 28). Los personajes están en una posición por debajo de sus acciones dependen de ellas. Estos eran sólo un nombre, sin embargo, al obtener una firmeza basada en lo psicológico, comenzaron

a tener otra forma y se convirtieron en individuos, en ocasiones una persona. Es imposible que exista un relato en donde se carezca de personajes, o agentes, es importante mencionar que estos “agentes” no deben de ser tomados directamente como “personas”. En el análisis que se realiza dentro del estructuralismo en torno al relato, no lo concibe como a un ser, sino como un participante, el personaje está definido por su participación en las acciones.

La sintáctica francesa propuso el uso de tres actantes; “agente vs paciente vs beneficiario”; “sin cuidarse de su articulación categórica, sin inquietarse, por ejemplo, por el hecho de que el beneficiario no presupone un agente, sino un bienhechor” (Greimas, 1987, p. 198). Es por esa razón que los actantes en un primer momento tuvieron que colocarse en dos categorías:

*Sujeto vs objeto*

*Destinador vs destinatario*

Pudiendo así formarse, en ocasiones, una mezcla de categorías actanciales, esto se puede ver en el siguiente enunciado.

*Jesús le da un beso a Mónica.*

Jesús es el sujeto y tiene una relación doble, una está determinada entre Jesús y el beso y la otra entre Jesús y Mónica, entonces Jesús es un sujeto y también un destinador, la razón es simple; Jesús como sujeto, está buscando un objeto, su objeto es el beso, el deseo es darlo; Jesús como destinador tiene comunicación con Mónica, Mónica es el destinatario que recibe la acción de Jesús, la acción es besar.

Tesnière compara al enunciado con el espectáculo, sin embargo, son diferentes, pues el espectáculo es permanente: “el contenido de las acciones durante todo el tiempo, los actores varían, pero el enunciado-espectáculo permanece siempre el mismo, pues su permanencia está garantizada por la distribución única de los papeles” (Greimas, 1987, p. 265).

Propp definió al cuento popular ruso como un desarrollo en una temporalidad de treinta y un funciones. Para el autor, los actantes son funcionales, los personajes están definidos por las acciones en las que están involucrados, estas acciones están formadas por las funciones que se les imputan. Propp observó que las funciones en los cuentos en ocasiones estaban distribuidas de manera similar, las acciones se

mantenían, no tenían cambios, lo que resultaba diferente eran los nombres y los atributos de los personajes (Sainz, 2008, párr. 21). Es por esto que, según Propp, si los actores son establecidos en un cuento, los actantes no pueden serlo, pues para que esto suceda, tienen que ser instituidos en el corpus de cada uno de los cuentos; entonces, un cuento particular está constituido por una articulación de actores y una estructura de actantes forma un género. Propp pudo realizar una lista en donde sólo aparecen 7 tipos de actantes, fueron agrupadas en siete clases de acción que tienen que ver con siete tipos de roles; cada uno es un modelo que se relaciona con el comportamiento. De esta manera, se pudo definir actancialmente al cuento popular ruso como un relato en donde sólo existen 7 personajes. (Greimas, 1987) Cada actante pertenece a una esfera de acción, se muestra a continuación.

Tabla 1

*Clasificación de los actantes según Propp*

---

Resultado

---

Héroe

Bien amado o deseado

Donador o proveedor

Mandador

Ayudante

Villano o agresor

Traidor o falso héroe

---

La tabla original aparece en el diccionario de retórica y Poética. Beristáin, 1985, p .19

Por otra parte, Souriau presentó un modelo similar conocido como, catálogo de las funciones dramáticas, a diferencia de Propp, realizó un análisis en la obra de teatro, el catálogo fue presentado en el libro “Las doscientas mil situaciones dramáticas”. El aporte del autor estaba realizado desde una posición subjetiva y sin

algún análisis conocido. Souriau propuso que la interpretación de los actantes tenía posibilidad de emplearse en un relato ajeno al cuento, las obras de teatro. “Encontramos [...] las mismas distinciones entre la historia evenemencial (que no es para él más que una serie de “temas dramáticos”) y el nivel de la descripción semántica (que se hace a partir de las “situaciones”, descomponibles en procesos de actantes)” (Greimas, 1987, p. 269). La lista de Souriau está limitada, los actantes son llamados desde su perspectiva como “funciones” dramáticas. Por un tiempo no pudo saber si debía contener siete o seis funciones, al final se decidió por la segunda. Con esto, ahora se tenían definiciones similares de dos géneros, la obra de teatro y el cuento popular. Sainz (2008) dice que:

Estas seis funciones no tienen existencia fuera de su interacción. El sistema de Souriau representa una primera etapa importante para la formalización de los actantes; incluye a todos los protagonistas imaginables. Sólo la función de arbitraje (*balanza*) parece ser la menos integrada al sistema, está basada sobre las otras funciones y a veces es difícil definirla en las obras estudiadas (párr. 27).

La clasificación es de la siguiente manera:

Tabla 2

*Clasificación de los actantes según Souriau*

---

Resultado

---

León – Fuerza temática orientada.

Sol – Representante del bien deseado del valor orientante.

Tierra – Obtenedor virtual del bien (Aquél para quien trabaja el Héroe)

Marte – Oponente

Balanza – Arbitro atribuidor del bien

Luna – Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas precedentes.

---

La tabla original aparece en el libro *Semántica estructural*.  
Greimas 1987, p. 269

El lugar en donde están implicados los actantes, ya sea un cuento o una obra teatral, son para Greimas un microuniverso en donde un grupo limitado de actantes se ven involucrados en diferentes esferas de acciones; con las definiciones actanciales de Propp y Souriau es posible ver cómo está organizado ese microuniverso.

Greimas realizó la propuesta de una descripción y clasificación de los personajes en el relato, pero basado en lo que hacen (acciones) y no en lo que son, es por esto que reciben el nombre de “actantes”.

En la medida en que participan de tres grandes ejes semánticos, que por lo demás encontramos en la frase (sujeto, objeto, complemento de atribución, complemento circunstancial) y que son la comunicación, el deseo (o la búsqueda) y la prueba; como esta participación se ordena por parejas, también el mundo infinito de los personajes está sometido a una estructura paradigmática (Sujeto/Objeto, Donante/Destinatario, Ayudante/Opositor) proyectada a lo largo del relato; y como el actante define una clase, puede ser cubierto por actores diferentes, movilizados según reglas de multiplicación, de sustitución o de carencia (Barthes, 1999, p. 30).

Las concepciones mencionadas anteriormente (sujeto/objeto...) son similares entre sí, como la definición del personaje por su colaboración en las acciones. Greimas al igual que Souriau clasificó a los actantes en seis, de la siguiente manera:

Tabla 3

*Clasificación de los actantes según Greimas*

---

Resultado

---

Sujeto

Objeto

Destinador

Destinatario

Adyuvante

Oponente

---

La tabla original aparece en el diccionario de retórica y Poética. Beristáin, 1985, p. 19

Los tres autores mencionados anteriormente tenían mucho en común en sus ideas, por lo que es posible dar una explicación de lo que es cada uno y su relación.

–Categorías actanciales.

1. El sujeto es a lo que Propp llama “el héroe”, es el actante que desea algo, ese algo es el objeto. Souriau y Propp tenían un punto en común, un investimento semántico idéntico, el cuál es llamado “deseo” por el objeto, esto aparece en cada lista actancial. Es así que tanto en el cuento popular y la obra de teatro se pueden crear relatos en donde el deseo tenga una manifestación de “búsqueda (Greimas, 1987).

Una manera de resumir las tres aportaciones de los autores es de la siguiente manera:

- Greimas/ Sujeto vs Objeto
  - Propp/ Héroe vs Bien amado o deseado
  - Souriau/ Fuerza temática orientada vs Representante del bien deseado, del valor orientante
2. El objeto es lo deseado por el sujeto, puede ser también algo que es buscado o amado, puede tratarse de una cosa, un personaje, un sentimiento, entre

otras cosas; es lo que Souriau llama representante del bien deseado. Existen dos tipos de objeto, el modal y el de valor, el primero recibe ese nombre por su correspondencia con las modalidades del hacer, que son: Querer, deber, poder y saber. El objeto modal tiene una importancia mayor que el de valor, para poder tener al segundo, es necesario que el primero se lleve a cabo (Beristáin, 1985).

3. El destinador y el destinatario tienen similitudes para los tres autores, sin embargo, como se mencionó en párrafos anteriores, existe la probabilidad de que dos actantes puedan manifestarse en un mismo actor, por lo que una persona que desea a alguien y la o lo besa, en un cuento, se desglosa de la siguiente forma:

Él/ ella (quién da el beso) es el Sujeto, el actante que busca a un objeto (otra persona), pero también es el destinatario, su forma de comunicarse será el beso.

Ella/ él (quién recibe el beso y es buscado por el sujeto) es el objeto, el actante que es deseado, pero también es el destinador, porque fue quién recibió el beso, proveniente del destinatario.

Entonces, con este ejemplo se puede observar que los cuatro actantes tienen lugar únicamente en dos actores.

Con Souriau, no hay ningún problema para identificar a la categoría que contiene al Destinador vs Destinatario. El destinador es para Souriau el árbitro distribuidor del bien, y el destinatario el obtenedor virtual del bien, el agente para quién trabaja el héroe o sujeto.

Con Propp en ocasiones se llega a confundir al objeto deseado que es el bien amado o deseado con el destinador, para él es donador o proveedor; es quien da la competencia al sujeto, lo motiva para que pueda alcanzar al objeto que desea; es de donde provienen los valores, los modales. Por otro lado, el destinatario es el mandador, quién envía al sujeto para obtener al objeto, razón por la cuál también puede ser confundido, esta confusión involucra al héroe/sujeto. Destinataro y destinador en comunicación son el emisor y el receptor (Greimas, 1987).

4. El adyuvante y el oponente aparecen de igual manera con los tres autores en términos similares. Dentro de las dos esferas actanciales, existen dos funciones que se exhiben de la siguiente manera:

–Las unas que consisten en aportar la ayuda operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación.

–Las otras que, por el contrario, consisten en crear obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto (Greimas, 1987, p. 273).

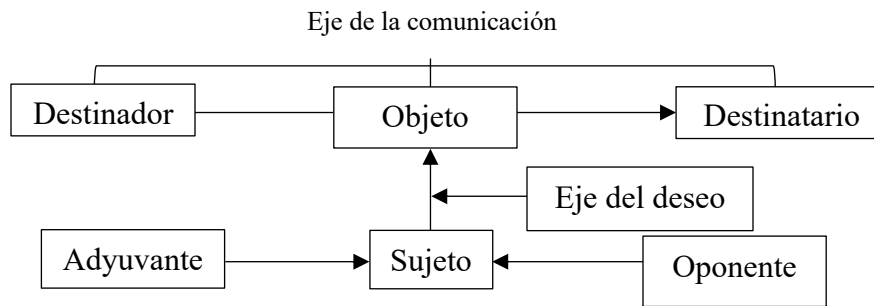
Cada función es atribuida a dos actantes llamados “adyuvante y oponente”. El oponente de Souriau, llamado villano o agresor por Propp, es retomado por Greimas, sin embargo, el término “auxilio” es cambiado por adyuvante, nombre que fue introducido por el lingüista Guy Michaud.

Adyuvante ocupa a dos personajes, el ayudante y el proveedor.

A diferencia de los cuatro actantes pasados, existe el dilema de que esta pareja en realidad no son actantes reales, pues aparecen sólo en ocasiones y no de forma habitual, dejándolos, así como participantes circunstanciales. El adyuvante y el oponente serían sólo proyecciones de la voluntad de hacer algo y de las resistencias irreales provenientes del sujeto, estas pueden ser buenas o malas, dependiendo la relación que hay con el deseo. El adyuvante auxilia al sujeto para tener el objeto que desea, el oponente obstaculiza el camino y la comunicación del mismo para dificultar su arribo con el objeto (Greimas, 1987).

Greimas realizó un modelo universal simple, que llamó “Modelo actancial mítico”, que se centra en el objeto y el deseo del sujeto para alcanzarlo, el objeto como comunicador entre el destinatario y el destinador y el deseo del sujeto modulado por el adyuvante y el oponente.

Figura 1



*Figura 1.* Modelo actancial de Greimas, el esquema original aparece en el Diccionario de Retórica y Poética. Beristáin, 1985, p. 19.

Beristáin presenta el mismo modelo con algunas modificaciones, sin embargo continúa siendo igual al de Greimas, este se muestra anteriormente y para entenderlo mejor se explica lo siguiente: El sujeto (S) está vinculado con el objeto (O), esto se lleva a cabo con el eje del deseo; el destinador (D1) tiene un vínculo con el destinatario (D2), su relación es gracias al eje de la comunicación, el objeto ayuda a ambos a tener una unificación; el adyuvante (Ad), se trata de un auxiliar positivo, y el oponente (Op), al igual que el anterior es un auxiliar, sin embargo este es negativo, son proyecciones de la voluntad que proviene del sujeto, están ligados a él, se manifiestan como dos fuerzas que son opuestas y benefician o dificultan el deseo de este (Beristáin, 1985).

El modelo actancial de Greimas puede aplicarse también en la filosofía, la economía, el cine y otras materias en donde exista un sujeto con un deseo por alcanzar un objeto, sea cual fuere.

### 3.7 Sintagmas del film narrativo

Christian Metz fue un semiólogo y teórico cinematográfico francés, su tarea se enfocaba en el análisis de la naturaleza de los filmes a partir de la imagen y desde el punto de vista de la audiencia. La gran sintagmática del film narrativo, escrito por él, sirve para el análisis de las dos películas escogidas en esta investigación.

El cine tiene una estructura similar al texto narrativo, desde su concepción, el guion, posee elementos que los hacen ser casi parecidos, sin embargo, mientras

uno sólo se puede percibir a través de letras, el otro da la capacidad de ser apreciado a través de imágenes y sonidos, pero los sintagmas propuestos por Metz se basan en la imagen, aunque el sonido cumple también un papel importante en cada uno de ellos.

El cine de ficción, está dividido por diferentes segmentos que son autónomos, sin embargo, esta autonomía no es total, pues para entenderlos, es necesario que se relacionen con el resto de la película. Son seis los tipos sintácticos en los que se divide toda una película, pero dos de ellos se pueden ver como los de mayor importancia, pues en su interior se hallan los cuatro sintagmas de Metz que se explicarán en párrafos posteriores.

### 3.7.1 Escena y secuencia

La estructura cinematográfica tiene sus bases en dos grandes elementos, la escena y la secuencia, estos aparecen incluso desde que la película no es más que un montón de diálogos e indicaciones en papel. En un guion es fácil encontrar la escena, siempre aparecerá de esta manera: 35 INT. CABARET PETIT LAPIN, HABITACIÓN NEGRA – NOCHE 35. Estas indicaciones se encuentran siempre al inicio de una escena, en el encabezado; junto con la descripción de la misma, los datos que tiene no son más que indicaciones de donde se va a llevar a cabo lo que se filmará.

Cuando se tiene un corte final, la película terminada, las escenas pueden ser encontradas de forma sencilla, ¿cómo? Entre ellas habrá siempre un corte que las separará ya sea para iniciar con una nueva o continuar con la anterior, incluso en un plano secuencia, aunque se trata de una única escena, o eso se quiere aparentar, hay cortes que pasan desapercibidos para la audiencia, aunque hay algunos que sí son muy notorios, como en el caso de *La soga* (1948, Dir. Alfred Hitchcock) en donde a pesar del intento para hacerlos sutiles, el espectador puede identificarlos con facilidad, con esto se sabe que *La soga*, está construida a partir de escenas pequeñas que forman a una más grande y al mismo tiempo una secuencia conformada por esa misma escena. La secuencia es más difícil de hallarse a la hora de leerse en un guion, pero no es imposible, una secuencia se

conforma por un número de escenas que tienen relación entre sí, pueden ser muy largas o cortas, pero siempre aparecerán, al igual que la primera, cuando se ve una película, también puede apreciarse si se presta atención.

Luego de esta pequeña introducción hay que definir a ambos elementos para tener un conocimiento más profundo sobre ellos y cómo es que Metz los retoma.

#### 3.7.1.1 Escena

Según el diccionario del cine, una escena es “un conjunto de planos que constituyen un episodio en continuidad. Cada uno de los emplazamientos de cámara en que se divide una secuencia narrativa del filme” (Santovenia, 2008, p. 83). Para Metz, la escena es una unidad que con base en medios fílmicos puede percibirse como real, similar al teatro o incluso a la vida misma. El significante aquí, se encuentra constituido por fragmentos, que son los planos, pero el significado es percibido como algo que tiene sólo una unidad, es decir, es continuo; este significado no es nada más que la diégesis, que aparece de forma implícita. Los planos o fragmentos presentan una ruptura en el espacio y el tiempo, por lo tanto, se trata de algo técnico, que tiene que ver con la cámara, y no de algo narrativo, pues, aunque la escena está repleta de esas rupturas que no son más que los cortes en cada plano, el significado o diégesis sigue siendo la misma, a menos que la escena cambie. Es importante recalcar que cada fragmento trabaja de manera conjunta con el que le antecede y el que le precede (Metz, 1999).

#### 3.7.1.2 Secuencia

Para Santovenia (2008), una secuencia es “una serie de escenas cada una de las cuales comprende un cierto número de planos en los que la acción se sucede sin interrupción, en continuidad de tiempo real o aparente” (p. 209). En la secuencia, las escenas pueden tratarse sobre un mismo tema, sin embargo, las mismas pueden ser diferentes, manteniendo en cada momento la continuidad del tema principal de esa secuencia, si el tema cambia, la secuencia también, es por eso que a diferencia de la escena, la secuencia sí tiene interrupciones diegéticas, o en palabras de Metz, “hiatos”; la razón por la que en la escena no hay hiatos en la

diégesis es por su constitución, como mencioné anteriormente, está compuesta por planos que son realizados con una cámara, es algo técnico, aunque una escena expresa algo, para comprender su porqué, se necesita tener a las demás, las cuales conformarían una secuencia; juntas forman una parte del argumento general de la película, son un segmento del relato o diégesis de la misma, es por eso que la secuencia sí presenta estos hiatos o interrupciones diegéticos, pero son insignificantes, pues no llegan a ser de vital importancia para la historia que se está mirando. Su falta de valor es lo que diferencia a los segmentos autónomos en los que hay un fundido en negro, aunque el mismo no expresa nada, es muy visible (Metz, 1999).

### 3.7.2 Sintagma alternante

Resulta importante mencionar la aportación de Casetti en el análisis cinematográfico; para ser más específico, en su libro “Cómo analizar un film” (1991), habla sobre el montaje en la representación, manejándolo como “Puesta en serie”, en sentido técnico, esto no es más que la unión que se realiza entre dos escenas de forma digital o análoga en posproducción, el porqué de su mención en este apartado es debido al tipo de sintagma del que se habla a continuación, pues para que se lleve a cabo, será necesario hacer un “montaje” ya sea paralelo o alternante, no puede haber un sintagma de este tipo si no hay antes una puesta en serie, aunque la misma no sea exclusiva de él.

El montaje en el sintagma alternante está repleto de connotaciones que darán sentido y crearán una parte del significado en la película, al mismo tiempo, se construye la denotación, que será más fácil de identificar por el espectador. Si hay una denotación temporal, el sintagma se divide en tres subtipos distintos.

#### 3.7.2.1 Montaje alternativo

Para lograr encontrar al significado en este subtipo, hay que tener en cuenta que la temporalidad es un elemento importante, la diégesis es alternada, no simultánea, las acciones que se presentan suceden en un cierto tiempo, pero no a la vez, sin embargo, tienen que ver con el mismo tema; dos cocineros asisten a la

misma cocina, sólo existe un cuchillo, cada uno hará uso de él, se encuadrarán las manos mientras lo utilizan, veremos como el primer cocinero corta un trozo de carne, inmediatamente veremos como el segundo corta verdura, sin embargo, a pesar de realizar la misma acción con el mismo objeto, no hay simultaneidad, los dos no pueden usar el cuchillo al mismo tiempo, por lo que es necesario saber que uno cortó en la mañana y el otro en la tarde.

### 3.7.2.2 Montaje alternado

La simultaneidad diegética sobresale aquí, la alternancia obtiene su significado de ella, como el nombre lo dice “simultáneo” las acciones suceden al mismo tiempo pero desde diferentes ángulos y tomas; un hombre es asaltado, el ladrón no tiene armas, lo que provoca que el hombre se arme de valor y lo persiga para tener sus cosas de vuelta, en el camino la policía se percata y comienza con una persecución junto con la víctima, todo está sucediendo en el mismo lugar y a la misma hora, se encuadrará al asaltante mientras huye, después al hombre que fue robado persiguiéndolo y por último a la policía intentando atraparlo, durante unos minutos se verán los diferentes encuadres entre los individuos tratando de buscar una resolución al problema que los relaciona; a diferencia del subtipo anterior, la temporalidad es la misma, no pasa ni antes ni después, sino al mismo tiempo.

### 3.7.2.3 Montaje paralelo

La denotación temporal no tiene ninguna relación con las acciones, los simbolismos que aquí aparecen pueden significar muchas cosas para cualquier persona. Como el nombre lo dice, las historias que se presentarán, aunque sean alternadas, son paralelas, puede ser la historia de un rico que vive a su tiempo y en su espacio y de un pobre que vive a su tiempo y su espacio, veremos como es la vida de cada uno en la misma película, pero no se relacionarán como lo harían dos cocineros que trabajan en el mismo lugar o un asaltante que es perseguido por la justicia y la víctima por un único motivo; aunque en el desenlace ambas historias pueden unirse, la mayor parte del tiempo les veremos separados, cada quién con su vida (Metz, 1999).

### 3.7.3 Sintagma frecuentativo

Son muchas las películas que hacen uso del sintagma frecuentativo para que el espectador logre entender lo que el cineasta quiere decir a través del significado de su obra. El cine resalta de la realidad y el teatro por la capacidad que tiene para mostrar algo que ya se ha visto, una y otra vez y así comprender alguna idea, con esto se sabe que el significante propio del montaje frecuentativo se halla en la sucesión de imágenes que se repiten varias veces. Este sintagma no es más que una reiteración. “A nivel del significante, el carácter vectorial del tiempo, que es propio de lo narrativo (secuencias ordinarias), tiene tendencia a debilitarse y a veces a desaparecer (retornos cíclicos)” (Metz, 1999, p. 149). A partir de los significados, se distinguen tres tipos de este sintagma.

#### 3.7.3.1 Frecuentativo pleno

La vectorialidad del tiempo deja de ser adecuada en el interior de las imágenes que están ordenadas en una sincronía.

#### 3.7.3.2 Semi-frecuentativo

Está compuesto por pequeñas sincronías, tiene una narración continua que pasa a ser a lenta, “cada flash se siente como extraído de un grupo de otras imágenes posibles y correspondientes a un estadio del proceso; pero en relación con el conjunto del sintagma, cada imagen va a colocarse en su lugar sobre el eje del tiempo” (Metz, 1999, p. 149). La retrospectión en literatura, flashback en cine (ambos son lo mismo), son lo que en semiótica se le conoce como sintagma semi-frecuentativo.

#### 3.7.3.3 Seriado

Este tipo es muy utilizado en películas de género bélico, se trata de la sucesión de acontecimientos que son percibidos de nueva cuenta en menor tamaño, se derivan en un mismo orden de realidades (Metz, 1999).

#### 3.7.4 Sintagma descriptivo

Los sintagmas anteriores tienen algo en común, el lugar del significante, que es la sucesión de imágenes que se mira en pantalla corresponde a la relación temporal que hay en la diégesis, el lugar en donde reside el significado; es decir, en cada uno de ellos el tiempo es importante para poder ser utilizados y entendidos; sin embargo, en el descriptivo, no es el tiempo lo que ayuda a darle forma, sino el espacio.

La sucesión de imágenes aquí tiene como base una serie de coexistencias espaciales que hay entre los hechos mostrados; es relevante conocer que el significante será siempre algo lineal, mientras que el significado no.

El sintagma descriptivo no se limita a ser aplicado sólo en personajes u objetos, este puede ser percibido también en acciones, acciones en las que el espectador no pueda conectarlas de forma mental con el tiempo (Metz, 1999).

En palabras de Metz: “Es el único sintagma en el que los encadenamientos temporales del significante no corresponden a ningún encadenamiento temporal del significado, sino sólo a ordenamientos espaciales de este significado” (1999, p. 150).

#### 3.7.5 Plano autónomo

El plano autónomo es algo más que un plano secuencia, por una parte, se encuentra este, por la otra hay imágenes insertas.

El plano secuencia es, como lo dice el nombre, una secuencia completa que sólo tiene una escena, a pesar de no presentar cortes en muchos casos para cambiar de un plano o ángulo a otro, tiene que estar hecho con una sola toma. Las imágenes insertas o inserciones se dividen en 4 subtipos; según Metz, estas son:

- Imágenes no diegéticas (metáforas puras).
- Imágenes subjetivas (las que no son en absoluto consideradas como presentes sino consideradas como ausentes el héroe diegético; ejemplo: recuerdo, sueño, alucinación, premonición, etc.).

–Imágenes plenamente diegéticas, y reales, pero desplazadas (es decir, sustraídas a su ubicación fílmica normal y colocadas deliberadamente como enclaves dentro de un sintagma extraño que los recibe; ejemplo: en medio de una secuencia relativa a los perseguidores una imagen única de los perseguidos).

–Inserciones explicativas (detalle aumentado, efecto de lupa; sustrae el motivo a su espacio empírico y se lo coloca en el espacio abstracto de una intelección) (Metz, 1999, pp. 150-151).

Se conocen como inserciones porque sólo aparecen una vez en todo el desarrollo de la película, pueden ubicarse en cualquier tipo de sintagma que les sea ajeno, pero si son acomodadas en serie y se alternan con otra serie, dejarán de pertenecer al plano autónomo y se convertirán en un “sintagma alternante”.

En el cine hay muchos planos autónomos famosos que siguen siendo relevantes en la actualidad. En la película *Los olvidados* (1951, Dir. Luis Buñuel), existe un buen ejemplo, cerca del minuto 28, nos encontramos con una imagen subjetiva, ya que se trata de un sueño tenido por el protagonista, conocida como “el sueño de Pedro” aunque su relación con la diégesis de la película no es tanta, está cargada de simbolismo en alusión a lo que vive y a lo que vivió, es decir, la relación existe, pero es nula; esta inserción es vista sólo una vez en todo el filme, no se vuelve a mirar un plano autónomo.

Existe una gran cantidad de planos secuencia, algunos famosos, otros no, Alfred Hitchcock filmó *La soga* con esta técnica, cada plano secuencia tuvo una duración de 10 minutos, luego fueron unidos para hacer parecer que era uno solo, sin embargo, como he mencionado con anterioridad, en diferentes ocasiones se pueden identificar los cortes que realizó.

La diégesis y estos sintagmas tienen una relación muy estrecha, la diégesis no depende de ellos, al contrario, para que puedan ser necesitan de ella, es por esta razón que sólo son señalados o utilizados en relación con esta, y como es de esperarse, en una película, esto es porque la literatura no tiene imágenes que se

puedan valer de estos sintagmas. Sin embargo, cada uno tiene correspondencia con elementos de diégesis, no a una diégesis en bruto.

### 3.8 Análisis de la representación

Para Casetti y Di Chio, representar, es equivalente a reproducir o sustituir, además, la película puede poseer una mirada apegada a la realidad, pero, esta es posible a través de una reconstrucción de la misma, surgiendo así un dilema sobre la intención que tiene el cine ante la realidad, ¿la traduce? O ¿la traiciona?; desde un punto de vista personal, el cine, siendo una reconstrucción de la realidad y no un reflejo de ella, ni siquiera el documental, podría no traducirla sino traicionarla, es decir, acomodarla de la manera que más convenga para poder ser reproducida. El término “representación”, es una palabra con un significado ambiguo.

“Por un lado se trata de la puesta en marcha de una reproducción, la predisposición de un relato, y por otro la reproducción y el relato mismos. Con el mismo término se indica la operación o conjunto de operaciones a través de los cuales se opera una sustitución, como el resultado de esa misma operación” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 121).

En la representación cinematográfica, existe un recorrido de doble cara, que en ocasiones llega a contradecirse pues en una parte se dirige a una representación que es fiel y que reconstruye de manera muy detallada al mundo (una película basada en hechos reales) y por la otra va hacia una representación que no reconstruye, sino que construye un mundo propio muy alejado del original (una película de ciencia ficción o fantasía) (Casetti y Di Chio, 1991). La representación de Casetti tiene 3 niveles, estos son necesarios para analizar a la película de una forma más precisa.

#### 3.8.1 Los niveles de la representación

La representación cinematográfica tiene 3 niveles que trabajan en conjunto, cada película que se ha visto, los tiene, cuando se mira una de estas, estamos ante

el resultado de estos, uno en donde se ha concebido la idea de la trama, se escribió un guión literario y técnico, se construye un escenario, se escogen a los actores y se busca una manera de costear el proyecto para ser estrenado y proyectado en salas; otro en donde el trabajo técnico hace su aparición, la imagen y el sonido son capturados para dar sentido a lo filmado, se establece cómo debe colocarse la cámara, por que lados tiene que caminar, qué debe filmar, y el último, todo lo tomado debe unirse de manera continua y ordenada para dar coherencia a lo que se grabó, Casetti se refiere a las fases de preparación, filmación y montaje, también conocidas como “puesta en escena”, “puesta en cuadro” y “puesta en serie” (Casetti y Di Chio, 1991).

#### 3.8.1.1 Puesta en escena

La puesta en escena es el instante en donde se va a concretar lo que se tiene que representar, un mundo ficticio o real, se otorgan los elementos necesarios para lograr construir el escenario de la película Aquí, se prepara y dispone lo que se reproducirá en la película, en este nivel, el análisis tiene que centrarse en lo que la imagen contiene, que va desde paisajes, cosas, personas, animales, paisajes, comportamientos, diálogos, sucesos, construcciones, gestos, etcétera, gracias a esto, se da firmeza a lo que se está representando en el filme. El mundo capturado con la cámara es mostrado con elementos que le dotan de complejidad, no importa que tan mala sea la película, siempre arrojará datos que podrán ser analizados. Existen categorías que ayudan a ordenarlos y así saber de qué tratan (Casetti y Di Chio, 1991).

–Informantes. Aquí, los elementos que le pertenecen, ayudan a definir la literalidad de todo aquello que se pone en la escena: el físico, la ropa, el carácter, la edad, el color, género, sus cualidades, etcétera. En El hijo desobediente, podemos ver a un hombre de edad joven vestido de pachuco cantando junto a un tocadiscos, el cuál a pesar de ser pobre es feliz y toma todo lo que su padre dice de manera burlona. Gracias a esto, es posible comprender el mundo que se presenta en la puesta en escena.

–Indicios. Los elementos de esta categoría son aquellos que por una parte aparecen de forma desapercibida, implícita, el significado de una cosa, la razón por la que aparece, entre otras. A diferencia de los informantes, resulta más complejo reconocer los indicios, aun así, son importantes pues con ellos es permitido captar una representación menos definida.

–Temas. Según Casetti, estos hacen que el espectador cambie de terreno con lo que está viendo, con ellos es posible puntualizar el tema principal de la trama, es por eso que tienen lugar en el centro de todo, ya que, con ellos, se sabe de qué trata la película. La confusión de un hombre pobre y uno rico por unos estafadores, es el tema de El hijo desobediente.

–Motivos. Por último, estos ayudan a mostrar las normas pertenecientes a ese mundo que se está representando; son elementos importantes que se van repitiendo en toda la película, ayudan a aclarar o a reforzar la trama desarrollada. En El hijo desobediente, se puede tomar de ejemplo a las intenciones de la familia de Marcelo, el verdadero millonario de la película, quienes, en distintas partes del film, las dejan ver obtener lo que desean, otro de ellos puede ser la manera de ser y hablar de Tin Tan.

Estas cuatro categorías, no son las únicas que ordenan a los elementos del film, sin embargo, para la representación, son las necesarias (Casetti y Di Chio, 1991).

### 3.8.1.2 Puesta en cuadro

La puesta en cuadro junto con la puesta en escena está estrechamente relacionada, pues ambas se complementan, sin embargo, tienen sus grandes diferencias, pues mientras la primera se enfoca en algo meramente técnico, la segunda es más artística. Según Casetti y Di Chio (1991):

La puesta en escena prepara un mundo, aunque sea mediante la particular restitución que puede otorgar el medio cinematográfico, la puesta en cuadro, por el contrario, define el tipo de mirada que se

lanza sobre ese mundo, la manera en que es captado por la cámara (p. 133).

Aquí es en donde se puede realizar un análisis a partir de lo que el director en conjunto del cinefotógrafo ha decidido para representar luego de haber construido la escena, el punto de vista, qué es lo que aparecerá en la escena y que no, hacia donde va a moverse la cámara, quiénes actuaran en y fuera de cuadro, el tiempo de duración de cada encuadre, angulación, planos, etcétera.

La puesta en cuadro puede tener dos variantes, una dependiente de los elementos que trae para sí, y otra independiente de ellos; en el primero, la imagen destaca lo que intenta representar sin hacer referencia a la representación; en el segundo la imagen acentuará la acción de asumir los contenidos o decisiones con los cuales hace suyos a los escenarios, los personajes, cosas, entre otros, para que con esto se de a conocer la forma real de las imágenes.

### 3.8.1.3 Puesta en serie

Al igual que las dos pasadas, esta tiene una gran relación con ellas, sin embargo, aquí a diferencia de la puesta en escena y en cuadro, lo que resalta es la manera en como serán posicionadas las imágenes que se han capturado. En el cine, que se encuentra en continuo movimiento, cada imagen presentada en un momento, tiene una que le precede y una que le sucede, “forma parte de una sucesión y, al mismo tiempo, por así decirlo, recibe y deja una herencia, recoge y devuelve testigos” (Casetti y Di Chio, 1991, p.135).

Al hablar en serie, nos referimos a realizar el montaje de la película, es decir, a unir cada parte de ella para darle coherencia a la historia. En este, existen algunas asociaciones que dominan; por identidad, cuando las imágenes tienen relación entre sí o se repite en varias ocasiones; por transitividad, aquí la conexión de las imágenes es para la representación de dos momentos de un hecho; por analogía y contraste, si dos imágenes tienen relación sólo por estar representando elementos parecidos, pero que difieren y sujetos que se enfrentan, pero que no son contrarios (Casetti y Di Chio, 1991).

Además de estos tres niveles, existe uno más, la centralidad del espacio-tiempo.

### 3.8.2 Los tres ejes del espacio

El espacio que se construye en la película y que se proyecta, está dividido en 3 ejes principales.

El primer eje, definido por la oposición in/off, pone en juego el hecho de estar presente en el interior de los bordes del cuadro, frente al hecho de estar cortado fuera de ese recinto.

El segundo eje, definido por la oposición estático/dinámico, pone en juego el hecho de estar inmóvil o inmutable, frente al hecho de estar en movimiento o en evolución.

El tercer eje, finalmente, definido por la oposición orgánico/disorgánico, pone en juego el hecho de ser conexo y unitario, frente al hecho de estar desconectado y disperso (Casetti y Di Chio, 1991, p. 139).

Con estos, es posible comenzar a entender como es representado el espacio en el espacio cinematográfico.

### 3.8.3 Los bordes de la imagen: campo y fuera campo

En el cine como en otras disciplinas, es imposible que una imagen sea vista en su totalidad, si bien existe el gran plano general, no es posible captar todo lo que esta frente a los ojos del director. Lo que se ve, puede ser definido como el campo *in* y lo que no está en el encuadre como el campo *off*. Pero lo que queda fuera de ese encuadre, es relevante de igual manera para la imagen cinematográfica, a esto se le puede llamar “dimensión off” y se puede dividir en dos elementos, “colocación” y “determinabilidad”.

Según Casetti, al momento de hacer un encuadre con la cámara, al mismo tiempo se ocultan seis partes, que, aunque no se ven, tienen relación con la que sí se mira, las primeras cuatro son todas aquellas que se hallan alrededor de la toma,

arriba, abajo, izquierda y derecha, mientras que las dos restantes están ubicadas detrás del escenario o de algo que se mira y todo aquello que está detrás de la cámara. Con esto, se puede decir que la dimensión *in* tiene en relación seis fracciones de la dimensión *off*, colocados en un lugar determinado; a esto se le conoce como *colocación*. La determinabilidad, tiene 3 situaciones en el espacio denominado “off”, la primera es el espacio que no se percibe, el cuál es todo aquel que no se halla en el encuadre y que, aunque no es recordado, no tiene ninguna razón para ser reclamado. El espacio imaginable, este, aunque no es mirado por el espectador, si es recordado aun en su ausencia por algún factor de lo que se representa. Por último, existe el espacio que se define, este a diferencia de los demás, puede ya haber sido mostrado, o está en camino de serlo (Casetti y Di Chio, 1991).

La dimensión que está fuera del encuadre, no es exclusiva de lo que está fuera de la imagen, existe otro elemento en el que está presente, el sonido, este al igual que la anterior tiene dimensiones *in*, que viene de algo que es encuadrado y visible para el espectador, y *off*, el cuál es todo eso que se escucha pero no se ve, pero lo que le hace diferente es que tiene una más, *over*, este tiene que ver con el sonido que está acompañado de una imagen encuadrada y que corresponde a la obra que se mira, sin importar si es *in* u *off* y el sonido que aunque aparece en la película, no pertenece a lo que se está grabando, el soundtrack por ejemplo. Es importante saber que mientras una cámara es capaz de filmar únicamente lo que tiene enfrente, un micrófono puede grabar absolutamente todo lo que está sonando en la imagen captada, aunque no aparezca. Con esto, se puede ver que el sonido ayuda a complementar a la imagen y que, gracias a él, los espacios que no se ven en pantalla pero que se sabe que están ahí, muchas veces dan sentido a lo filmado y provocan una inmersión más grande (Casetti y Di Chio, 1991).

#### 3.8.4 Espacio y movimiento

El espacio en la imagen cinematográfica no es estático, el cine, desde que fue concebido, es presentado por su capacidad de reproducir imágenes en serie que simulan el movimiento, con este elemento, lo que se ha capturado, en todo el tiempo

que dura una película, va a tener cambios repentinos, el tipo de luz, escenarios, sombras, personajes, etcétera. Existe aquí una oposición entre lo estático y lo dinámico, que, a su vez, están divididos en dos partes cada uno.

–Espacio estático fijo: Es aquel que nos ofrecen los encuadres bloqueados de ambientes inmóviles, Su punto extremo lo constituye el frame-stop, es decir, el bloqueo de la imagen en fotografía, aunque dotada de una duración peculiar.

–Espacio estático móvil: Viene definido, por el contrario, por el estatismo que la cámara y el movimiento de las figuras dentro de los bordes fijos de la imagen.

–Espacio dinámico descriptivo: Define mediante el movimiento de la cámara en relación directa con el de la figura. Es decir, la cámara se mueve para representar mejor el movimiento ajeno: gira sobre el eje vertical y el cuadro se dispone lateralmente añadiendo porciones de espacio a izquierda o derecha, o se inclina sobre el eje horizontal y el cuadro baja o sube ganando espacio por encima o por debajo.

–Espacio dinámico expresivo: Se define mediante el movimiento de la cámara en relación dialéctica y creativa con el de la figura. Es la cámara y no el personaje con su desplazamiento o el eje de su mirada, quien decide lo que se debe ver: retrocede a partir de un detalle y encuadra, ampliando su campo de acción, objetos imprevistos; recorre el espacio mediante lentos travellings mostrándonos poco a poco lo que podría darnos en su totalidad y de una sola mirada (Casetti y Di Chio, 1991, pp. 144-146).

El espacio fílmico está en parte delimitado y al mismo tiempo llega a ser dinámico, muchas veces se presenta también como algo que tiene conexión y posee una única unidad. Estos elementos tienen un eje que los relaciona: el grado máximo de conexión y unidad, se refiere a un espacio orgánico, por otro lado, el grado

mínimo, se apega a una ruptura de la organicidad. Para realizar un análisis, se definirán unas articulaciones propias.

–Espacio plano/ espacio profundo. Este puede llegar a mostrarse como una superficie en donde las figuras se distribuyen de la misma manera o como un volumen en donde estas se colocan en profundidad.

–Espacio unitario/ espacio fragmentado. Aquí el espacio, puede mostrar un grado alto de acceso, que permite a las distintas figuras adaptarse entre ellas, o puede exhibir un grupo de obstáculos internos que en realidad componen un grupo de zonas diferentes.

–Espacio centrado/ espacio excéntrico. Además de la puesta en cuadro, hay otras modalidades que provocan la pérdida del carácter de *sistema bien* de la imagen cinematográfica, haciendo que sea poco equilibrado. Son dos las maneras principales que pervierten al encuadre, las cuales se definen como *décadrages*; encuadre arbitrario, una y nómada. Estas son capaces de quebrar la continuidad del espacio, una coloca antes a lo fluido y natural del quiebre de un punto de vista que puede ser artificial; la otra llena el espacio en el encuadre de una tensión que tiene como fin forzar los bordes (Casetti y Di Chio, 1991, pp. 147-150).

### 3.8.5 Colocación y devenir

El tiempo, tiene dos realidades muy diferentes, en una existe un tiempo colocación, el cual es resuelto en la resolución convenida de la datación de un suceso; en la otra, es un tiempo-devenir, que a diferencia del pasado se plantea de manera propia como flujo continuo, y que no puede ser reducido a los instantes que lo componen. Uno se refiere al tiempo del “Se desarrolla en...” y el otro al “Se desarrolla por...” (Casetti y Di Chio, 1991).

### 3.8.6 Orden

Este se presenta al definir el modelo que dispone los acontecimientos en el tiempo. En este apartado, se presentan cuatro modos en los que se divide la temporalidad.

*Tiempo circular.* Aquí existe una serie de acontecimientos de forma continua en donde el asunto final, siempre es igual al de partida.

*Tiempo cíclico.* A diferencia del anterior, los acontecimientos tienen una continuidad con un orden en donde el final llega a ser similar al principio, pero no igual del todo. En el hijo desobediente, la secuencia de partida, muestra a Tin Tan cantando delante de la cámara en una habitación totalmente solo; en la final, se vuelve a mirar al protagonista repitiendo esta acción, pero ahora en un escenario lleno de gente junto a su compañero Marcelo.

*Tiempo lineal.* En este, los sucesos tienen un orden en donde el cierre del filme será siempre diferente al de inicio, a su vez, está dividido en otras dos partes, vectorial o no vectorial; el primero se trata cuando hay un orden con características similares entre sí; el segundo es todo lo contrario ya que en él, no existe ese orden homogéneo que no tiene continuidad.

*Tiempo anacrónico.* A diferencia de los tres elementos pasados, en este el orden pierde su importancia, las secuencias finales y principales no tienen relación entre sí, haciendo que la representación se sumerja en un desorden cronológico (Casetti y Di Chio, 1991).

### 3.8.7 Duración

Según Casetti, la duración determina la extensión sensible del tiempo que se representa. Aquí es preciso constituir una diferencia entre la duración que es real y la que es aparente. En la primera, el encuadre aparentará ser más extenso cuando lo que se está capturando sea aislado, en un plano detalle, por ejemplo, y parecerá ser más breve cuando el encuadre esté más abierto, como un plano general.

La representación opera en dos semblantes, uno en donde la duración debe ser adecuada para la comprensión de los encuadres y en otro en el que son tan cortos que no pueden ser entendidos totalmente, o son tan largos que el espectador puede

comprenderlos más de una vez. Es importante conocer que aparte de la puesta en cuadro y escena, la puesta en serie está involucrada de igual manera para dar sentido a la duración.

La temporalidad cinematográfica, es analizada con base en una norma de la duración, esta se puede encontrar como normal y anormal; en el primero, es cuando la longitud del tiempo de lo que se representa de un suceso, tiene aproximadamente la misma duración verdadera de ese mismo. Para representar el tiempo en el cine, es necesario saber cuáles son las dos formas que este utiliza (Casetti y Di Chio, 1991)

*Plano secuencia.* Son muchas las películas que han recurrido a este tipo de técnica. Se trata de una escena larga en la que no existen los cortes, pues es en ella en donde en una sola toma, se puede abordar más de un suceso, siempre en relación uno con el otro. Aquí, la continuidad del espacio observada, hace que tanto la temporalidad representada como la real, coincidan.

*Escena.* El plano secuencia recurre a un conjunto de escenas colocadas de manera continua para filmarlas en una única unidad sin corte alguno; la escena es el conjunto de encuadres realizados a partir de la puesta en escena y cuadro, su objetivo es tener una relación entre el tiempo de la representación y el de lo representado, lo que da como resultado, un efecto de continuidad temporal.

En la escena, no se usa una toma que tiene continuidad, con ello, no se tiene el apoyo de la uniformidad espacial, todo es el resultado de un montaje correcto, en donde existe primero una descomposición para luego llegar a una recomposición del tiempo (Casetti y Di Chio, 1991).

Una vez que se ha definido esto en relación a duración normal, se puede hacer un abordaje a lo que se refiere a una duración anormal. Este es cuando la extensión temporal de la representación del suceso no tiene relación con real del mismo. Gracias a esto se puede diferenciar la contracción y la dilatación, cada uno está dividido en dos configuraciones.

–El primer caso que debemos considerar es el de la *recapitulación*. Pueden distinguirse, a este propósito, la *recapitulación ordinaria*, a

cargo de los procedimientos normales de montaje que operan elipsis de mínima incidencia; y la recapitulación *marcada*, activada por procedimientos de abreviación temporal con una sensible intervención en el flujo cronológico. En la segunda, si se desea, es la verdadera recapitulación, ya que opera una “condensación” de los acontecimientos, mientras que la ordinaria, si se salta algunas porciones del flujo, lo hace sin evidenciar nunca los saltos como tales. –*Elipsis*. Esta actúa mediante un corte limpio cuando, sin solución de continuidad alguna, el relato pasa de una determinada situación espacio temporal a otra, omitiendo completamente la porción de tiempo comprendida entre las dos. Opera en un nivel de profunda discontinuidad del tejido fílmico, más allá de la superficialidad de los saltos mínimos de montaje típicos del resumen ordinario o incluso de las más sensibles omisiones del resumen marcado.

–En lo que se refiere a la *pausa*, advertamos solo que se manifiesta cada vez que se detiene el flujo temporal. El caso más evidente es el “fotograma fijo”, en el cual el curso de la acción se detiene de una manera explícita y artificiosa, mientras continua el tiempo de la proyección. Es una solución poco usada en el interior de los films narrativos tradicionales, pero puede encontrarse con más frecuencia al final de ciertos films, poco antes de que empiecen a desfilarse los títulos de crédito.

–*Extensión*. Se da cuando el tiempo de la representación ostenta una duración mayor con respecto al tiempo real, o supuestamente real, del acontecimiento representado. Las soluciones extensivas son muchas: ante todo hay que recordar el “ralentí” (efecto espectacularmente opuesto al del relato por aceleración); en segundo lugar, la interpolación de insertos distintos. Luego está la llamada “vuelta atrás”, que se obtiene cuando, por ejemplo, el encuadre A muestra a un personaje que abre una puerta y traspasa el umbral, mientras que el encuadre B retoma la acción en el momento en que se abre la

puerta, repitiendo el movimiento de modo voluntariamente artificial (Casetti y Di Chio, 1991, pp. 158-160).

### 3.8.8 Frecuencia

En el cine, es posible que las películas representen una vez que lo que sucedió una vez, muchas veces lo que sucedió muchas veces, muchas veces lo que sucedió una vez y una vez lo que sucedió muchas veces. Una vez sabido esto, es posible conocer las cuatro maneras en que la frecuencia temporal representada se encuentra dividida.

*Simple y múltiple.* Ambos llegan a aparecer con mucha constancia, cualquier película representa una vez lo que pasó una vez o muchas veces lo que pasó muchas veces.

*Frecuencia repetitiva.* Esta a comparación de las dos pasadas, sólo se puede ver en algunas cintas, pues en ellas un acontecimiento puede verse representado diferentes veces.

*Frecuencia iterativa.* El grado de dificultad de este es mayor, en el cine es difícil saber si los diferentes acontecimientos pasan siempre, es decir, encontrar cosas que sean frecuentes y precisas, sin embargo, es algo que no de manera común, pero que sí se llega a utilizar, muchos acontecimientos pueden verse representado una sola vez (Casetti y Di Chio, 1991).

### 3.8.9 Regímenes y prácticas de la representación

Existen tres grandes regímenes según Casetti, los cuales se definen a continuación:

–En lo que se refiere a la *analogía absoluta*, se opera al abrigo de la realidad, limitando al máximo los artificios y las manipulaciones técnicas. La realidad no debe asumirse o presentar placer, sino que debe ser respetada. Los objetos deben ser caracterizados por una gran evidencia y fisicidad, las formas de la puesta en cuadro están

enfocadas hacia la reconocibilidad de la realidad filmada y la puesta en serie ofrecerá encuadres largos y complejos.

–En lo que se refiere a la *analogía negada*, por el contrario, se opera desde una cierta distancia respecto de la realidad, no sólo prescindiendo, sino incluso evitando cualquier tipo de relación con ella. Se trata, de una actuación fuertemente manipuladora, completamente libre de intencionalidad descriptiva, encauzada hacia una expresividad de tipo connotativo (comunicación de conceptos abstractos, lenguaje simbólico, etc.). Los objetos puestos en escena no son válidos por sí mismos, sino por el sentido que les confiere la operación representativa; la puesta en cuadro cortará, seccionará, encerrará, aislará los elementos de la realidad para extraer de ellos un material expresivo nuevo, muy distinto del referente concreto; y los nexos entre las imágenes, finalmente, crearán censuras imprevistas o puentes atrevidísimos, con el fin de reestructurar completamente los datos.

–En cuanto al régimen de la *analogía construida*, se sitúa en ciertos aspectos a mitad de camino entre los dos polos ya analizados: aquí, de hecho, si se actúa con una cierta distancia respecto de la realidad, es sólo para volver finalmente a ella. La falsificación de las apariencias puestas en escena, su composición creativa en el interior del cuadro, la selección de los fragmentos del mundo y su manipulación en serie, son instrumentos utilizados para construir un “sentido de la realidad” y para dar lugar a otra realidad, menos prolija, y visualmente más eficaz e interesante, del mundo habitual (Casetti y Di Chio, 1991, pp. 165-167).

Además de estos, existen otros como el plano secuencia móvil, el montaje rey y el *découpage*.

## Conclusión

Los diferentes autores mencionados en este capítulo han otorgado la información necesaria para que se pueda llevar a cabo el análisis semiótico de cada una de las películas escogidas, aunque hay datos que no tendrán intervención a la hora de hacer el estudio, es necesario conocerlos, pues en algún momento su presencia puede resultar relevante, aunque sea de una forma muy sutil.

La lectura de los textos seleccionados y al momento de ser mencionados en todos los párrafos, fueron dando una idea de lo que se realizaría en el capítulo siguiente, es importante saber que la información presente se encuentra desordenada, pero, será organizada para así tener un orden mayor en el análisis.

Autores como Greimas, Metz o Casetti, tienen un gran peso en la tesis presente, la información que ofrecen es la necesaria para que luego del análisis semiótico, sea posible llegar a hasta los objetivos y así lograr contestar las preguntas de investigación.

## Capítulo IV. Análisis semiótico



Soy charro de levita (1949)  
Dir. Gilberto Martínez Solares

#### IV. Análisis semiótico

En este cuarto apartado se habla sobre lo relacionado con la metodología, técnicas, selección del corpus, categorías y lo más importante, el inicio y conclusión del análisis semiótico de la representación del pachuco con Tin Tan a través de la imagen en las películas *Soy charro de levita* y *El hijo desobediente*, cada uno de los elementos que he mencionado serán definidos y justificados a continuación.

##### 4.1 Justificación y elección de metodología

Para el estudio que se realiza en esta tesis, ha sido necesario recurrir a la elección de una metodología pertinente que ayude a la resolución del problema de investigación. Al tratarse de un análisis semiótico, la metodología cuantitativa no es pertinente, en su lugar, la metodología cualitativa, que se contrapone a la anterior, sí lo es.

El motivo de esta tesis es realizar un análisis de dos películas usando como base a la semiótica y a la semiótica del cine, la razón es simple, se pretende conocer como el pachuco original fue representado en el cine a través de la actuación de Germán Valdés “Tin Tan”, para esto, se seleccionaron dos películas en donde el actor plasmaba a un verdadero pachuco, esto antes de comenzar a tomar papeles que distaban mucho del que lo hizo famoso. El análisis semiótico se lleva a cabo sólo con el empleo de la metodología cualitativa, y no con la cuantitativa; se pretende conocer algo que se tiene que analizar en los signos audiovisuales y no en números con preguntas como: ¿Qué nivel de audiencia mira las películas de Tin Tan? ¿Cuál es el rango de edad para ver películas de los años 50? Por esa razón la pregunta general es ¿Cómo se representa al pachuco a través de la imagen y el sonido en las películas *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*?

El método cualitativo analiza los aspectos que con el cuantitativo pasan desapercibidos, un entorno, la historia de una persona, el cómo está constituida una narración o un argumento; se adentra a todos esos elementos que para el investigador cuantitativo serían cosas innecesarias de interpretar, otro ejemplo es: Cuantitativo (¿Cuántas personas consumen series de terror?). Cualitativo (¿Cómo se construye el terror de “x” serie a partir de la realidad?), las preguntas hablan

sobre un mismo género, el terror; sin embargo, la primera quiere conocer un número de espectadores que miran algo, la segunda quiere saber cómo es construido ese género en alguna de las series. Lo cuantitativo querrá enterarse de algo un tanto superficial; lo cualitativo se adentrará en algo más profundo y que no se puede graficar.

Dicho todo esto, se puede decir que la razón final por la que el método cualitativo está presente es por el tipo de análisis que realizo. No tiene interés quiénes ni en que cantidad ven películas de Tin Tan, sino cómo está representada una tribu urbana en el cine a través de un personaje creado por Germán Valdés, esta investigación es cien por ciento cualitativa.

#### 4.1.1 Antecedentes de la metodología cualitativa

En tiempos anteriores, cuando el positivismo predominaba en el campo de estudio, cada uno de los científicos estaban enfocados únicamente en lo cuantitativo, se hacía a un lado elementos que pudieran ser estudiados a partir de un enfoque diferente, para ellos la realidad no era algo en movimiento, sino estático; los fenómenos, los objetos y los hechos eran sujetos a ser medidos en frecuencia, cantidad o intensidad; el investigador era objetivizado; además, para ellos, la realidad exterior tenía que ser obligatoriamente estudiada, entendida y capturada.

El método científico está compuesto por principios teóricos, reglas de conducta y operaciones manuales y mentales que fueron usados en el pasado y continúan siendo usados en la actualidad; este método ha sido clasificado en 4 tipos, los cuales son; método inductivo-deductivo; método a priori-deductivo; método hipotético-deductivo y por último la negación de cualquier método.

Aunque el paradigma positivista parecía ser algo propio de los científicos naturales, por otro lado, los científicos sociales y de la conducta, también recibieron una influencia que los llevó a crear su propia corriente, lo cualitativo.

El nuevo paradigma científico hace contraste con el primero pues para él, no existe una objetivización de las ciencias humanas, ya que por ninguna razón el objeto de estudio podrá ser objetivizado. (Álvarez-Gayou, 2003, pp. 13-15)

#### 4.1.2 Metodología cualitativa, definición

La metodología o investigación cualitativa es un método para estudiar, interpretar y examinar con imparcialidad una información otorgada a través de entrevistas, fotografías, películas, memorias, conversaciones y más, con el objetivo de buscar a profundidad en su significado.

Este modelo está presente en las ciencias sociales, su base se encuentra en apreciar e interpretar las situaciones o cosas en su contexto.

Esta forma de investigación es más reciente que otras como la cuantitativa, y los modelos en donde su base reside en el empirismo. (Investigación cualitativa..., 2019, párr. 1-4)

A pesar de ser diferente a otras investigaciones, la cualitativa se encontraba dentro del paradigma positivista en un inicio, por esa razón los resultados de algunos autores eran cuasiestadísticos.

Álvarez-Gayou muestra 8 periodos de este método que aparecieron en un principio:

–Etnografía temprana. Este periodo que llega hasta el siglo XVII es denominado como el descubrimiento del otro, su origen se da en occidente, en donde los estudiosos de esta región tienen un interés por los orígenes de la civilización y la cultura.

–Etnografía colonial. Como el nombre lo dice, la base reside en las colonias, es también llamado “de las mentalidades coloniales y la persistencia del otro. Los estudios se realizan con las descripciones de razas y culturas hechos por exploradores, misioneros o administradores coloniales.

–La evolución de la cultura y la sociedad. Los investigadores tienen como fin la comprensión de cómo las formas de vida de los occidentales y los otros se relacionan. Esto surge a partir de las ideas de Auguste Comte y su método comparativo.

–Las etnografías del siglo XX. Comtismo y guerra fría. Luego de terminarse la Segunda Guerra Mundial, aparecen diferentes movimientos sociales que dieron fin a las formas directas del colonialismo global. Se busca culpabilizar a los investigadores junto con sus países y es así que los etnógrafos voltean hacia su

propia gente, comenzando con los estudios en el seno de la sociedad occidental. Una vez realizado esto, la modernidad y posmodernidad empiezan a surgir.

–Etnografía del indio americano como el otro. Este periodo es principalmente norteamericano, sin embargo, puede extenderse hasta las naciones en donde aún hay población indígena. Es importante conocer que, en el inicio de esta etnografía, los estudios se asemejaban mucho a la colonial y al método comparativo de Comte.

–Etnografía del otro ciudadano o estudios comunitarios. El periodo abarca desde principios del siglo XX hasta los años sesenta. Se origina por la aspiración de agregar a porciones de la población que se encuentran alejados de la fe protestante, los indios americanos los negros, por ejemplo. Con esto surgen encuestas que tienen como base el Inventario Cultural del Museo Americano de Historia Natural.

–Estudios de etnicidad y asimilación. La etnografía en Estados Unidos empieza a observar el discurso sobre las minorías en la población y sus características, contenidos e implicaciones.

–El presente o el reto de la posmodernidad. Los observadores se han convertido en participantes de la lucha por la libertad, están más arraigados a sus estudios y a las personas que estudian, están involucrados totalmente en los problemas, sueños y traumas de la gente (2003).

La metodología cualitativa ha cambiado mucho al igual que la cuantitativa, con el tiempo se ha ido refinando hasta llegar a como se le conoce hoy en día y se sigue utilizando; de los 8 periodos, es el último uno de los tipos que existen dentro del método que se usa, y como he dicho “uno de los tipos” pues aparte de la etnografía, han surgido otras formas de analizar y también de recolectar datos dentro de este enfoque, más adelante hablo de ello y de las características que la hacen única y diferente a la cuantitativa.

#### 4.1.3 Características del método cualitativo

Álvarez-Gayou habla de 10 características del método cualitativo consideradas por los autores Steve Taylor y Robert Bogdan, se presentan a continuación.

–La investigación cualitativa es inductiva. A partir de los datos que se han obtenido, el investigador desarrolla conceptos y maneras de entender lo que se estudia, no se recogen datos para evaluar teorías que ya se han concebido para llegar a una conclusión final que no puede ser cambiada. La palabra inductiva se refiere a que el análisis llegará a una conclusión, sin embargo, esta se encuentra sujeta a ser cambiada en cualquier momento.

–El investigador ve el escenario y a las personas en una perspectiva holística. Para el holismo, los sistemas deben de ser analizados como un todo y no por partes. En la metodología cualitativa, las personas, su entorno o cualquier grupo que deba ser estudiado, tiene que ser analizado como un todo, ninguno será reducido a variables, por lo tanto, el investigador analizará a las personas en un contexto pasado y actual.

–Los investigadores son sensibles a los efectos que ellos mismos causan sobre las personas que son objeto de estudio. Los investigadores cualitativos son considerados naturalistas, esto quiere decir que al momento de interactuar con los informantes no son intrusivos, sino que actúan de un modo natural; ejemplo, en una entrevista en profundidad, realizarán una conversación normal y no un intercambio de preguntas como en una entrevista común. Cuando interpretan los datos obtenidos, tratan de entender al informante.

–Los investigadores cualitativos tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas. Es importante para la investigación cualitativa tratar de experimentar la realidad que se está estudiando del mismo modo en que los demás la están experimentando, para la fenomenología es igual.

–El investigador suspende o aparta sus propias creencias, perspectivas y predisposiciones. Para el investigador cualitativo todo es un tema de investigación, esto es porque para él las cosas que ve, son observadas como si sucedieran por primera vez.

–Todas las perspectivas son valiosas. Es una característica que hace una gran diferencia con lo cuantitativo, pues para el investigador cualitativo, la perspectiva de otras personas, sin importar su situación, es importante y debe de ser comprendida. Desde este punto de vista, la perspectiva de una persona rica y una pobre tienen el mismo derecho de ser escuchadas y evaluadas.

–Los métodos cualitativos son humanistas. Otra característica que muestra la diferencia existente entre lo cuantitativo y lo cualitativo. Mientras el primero reduce las opiniones y las perspectivas de la gente a estadística, el segundo no. La manera en la que se estudia a la gente en este método, hace que el investigador se sumerja en la vida de cada uno de los informantes, esto provoca que haya una experimentación en torno a lo que viven, sus problemas, penas, conflictos internos o externos, las palabras amor, belleza, sufrimiento, etcétera, se vuelven conceptos importantes, mismos que en otros enfoques carecerían de significado y relevancia.

–Los investigadores cualitativos ponen en relieve la validez de su investigación. El método cualitativo permite que los investigadores estén relacionados con la experiencia y la observación de los hechos de cada uno de sus informantes. A partir de la vida social y de forma directa, el investigador obtiene su conocimiento.

El investigador cuantitativo da importancia a la confiabilidad y reproducibilidad de la indagación, en contra parte, el cualitativo resalta la validez interna. No hay una preocupación por si las cosas son correctas o no, lo importante es la coherencia.

–Todos los escenarios y personas son dignos de estudio. Para el investigador cualitativo ningún aspecto de la vida social carece de importancia o trascendencia como para evitar su estudio. Cada uno de los escenarios y personas son únicos y similares. Únicos porque en cada uno de los escenarios y por los informantes es posible estudiar de la mejor manera algún aspecto de la vida social. Similares porque en un grupo de personas o escenario, sea cual sea, es posible encontrar procesos sociales generales.

–La investigación cualitativa es un arte. A diferencia de otros enfoques, el cualitativo no ha tenido una refinación y homogenización muy notorias. El modo en el que los estudios son conducidos, permite ver una flexibilidad por parte de los investigadores. Siguen instrucciones que les orientan, pero no reglas. El

investigador nunca trabajará de forma inferior a una técnica o cualquier procedimiento, el método es quién le sirve (Álvarez-Gayou, 2003).

La investigación cualitativa vista como naturalista presenta 8 características básicas que fueron consideradas por Miles y Huberman (1994):

–Se realiza a través de un prolongado e intenso contacto con el campo o la situación de vida. Estas situaciones son típicamente banales o normales, reflejo de la vida diaria de los individuos, los grupos, las sociedades y las organizaciones.

–El papel de los investigadores alcanza una visión holística (sistémica, amplia e integrada) del contexto objeto de estudio: su lógica, sus ordenaciones y sus normas explícitas e implícitas.

–El investigador intenta capturar los datos sobre las percepciones de los actores desde dentro, llevando un proceso de profunda atención, de comprensión empática y de suspensión de las pre- concepciones de los temas objeto de discusión.

–Leyendo estos materiales, el investigador está listo para aislar ciertos temas y expresiones que pueden revisarse con los informantes, pero que deben mantenerse en su formato original a través del estudio.

–Una tarea fundamental consiste en explicar las formas en que las personas comprenden, narran, actúan y manejan sus situaciones cotidianas y particulares.

–Hay muchas interpretaciones posibles de estos materiales, pero algunas son más convincentes por razones teóricas o de consistencia interna.

–Se utilizan relativamente pocos instrumentos generalizados. El investigador constituye el principal instrumento de medida.

–La mayor parte de los análisis se realizan con palabras. Las palabras pueden hundirse, subagruparse o cortarse en segmentos semiópticos. Se pueden organizar para permitir que el investigador contraste, compare, analice y ofrezca modelos (Álvarez-Gayou, 2003, p. 28).

Estas características continúan vigentes, sirven también para conocer algunas de las diferencias con el método cuantitativo, sin embargo, Álvarez-Gayou (2003) considera sólo 3 diferencias fundamentales, las cuales son: “–La explicación y la comprensión cómo propósitos vs. El propósito de indagar. –El papel personal vs. El impersonal que el investigador adopta. –El conocimiento descubierto vs. El conocimiento construido” (p. 29). Luego de conocer esto, hablar de la validez y la confiabilidad que existe en esta metodología, abre el camino para un nuevo apartado en donde se puede saber más acerca de estos puntos.

#### 4.1.4 Validez y confiabilidad

Para que la investigación cualitativa se lleve a cabo, debe basarse en tres conceptos importantes, validez, confiabilidad y muestra.

Cuando a confiabilidad se refiere, dentro de este método, es igual a haber obtenido resultados capaces de demostrar congruencia, seguridad y estabilidad, deben ser, además, iguales entre ellos sin importar el tiempo. La confiabilidad puede estar ubicada en dos posiciones, una externa cuando en condiciones iguales, diferentes investigadores pueden llegar a tener los mismos resultados; una interna cuando más de un investigador tiene concordancia en los hallazgos al momento de estudiar una misma realidad.

Si la observación o la medición están enfocadas en una sola realidad, la que se está buscando, y no en otra, entonces hay una existencia de validez.

Para poder generalizar los resultados luego del análisis, debe haber una representatividad de un universo sustentada por la muestra.

En la investigación cualitativa, debe de haber un enfoque mayor en la autenticidad de lo que se analiza, que en la validez; que haya una expresión verdadera por parte de los informantes en cuanto a su sentir.

La confiabilidad es igual a una reducción mínima de errores a la hora de medir los resultados, los investigadores se dan a la tarea de tener lo más parecido a una confiabilidad, por eso, ha aparecido un concepto llamado “triangulación”, esto es

igual a la utilización de diferentes métodos, materiales basados en la experiencia, puntos de vista e investigadores para que el análisis sea más riguroso.

El valor de esta metodología no cambia si se investiga a un solo sujeto, una familia o un grupo grande de informantes; esta no tiene interés por la representatividad, sin embargo, es usada muchas veces por empresas a la hora de los negocios, dejando para ellos grandes cantidades de dinero (Álvarez-Gayou, 2003).

#### 4.1.5 Métodos para recoger muestras

Al igual que en el método cuantitativo, en este enfoque debe de haber una recolección de datos o muestras sobre lo que se va a estudiar, como es sabido, la información no es cuantificable y no se realizan tablas ni gráficas para conocer los resultados, pues cada uno de los aspectos que estudia este método no tienen la capacidad de ser medidos, a continuación, y de forma breve, explicaré algunos de estos métodos para recolectar los datos.

–Observación. La observación ha estado presente en la humanidad desde siempre, siendo niños, aprendemos a través de esta acción. Para la sociología, según Comte, observar era uno de los cuatro métodos más importantes para la investigación. A pesar de que en el método cuantitativo hay dos tipos de observación, la participante y la no participante, en el cualitativo sólo se trata a la participante, esto quiere decir que el investigador se involucra con lo que observa mientras recoge los datos para analizar.

–Autoobservación. Tiene mucha relación con lo anterior, debido a que en ambos se debe de hacer uso de la observación, sin embargo, su diferencia radica en que los investigadores usan las técnicas para estudiarse a si mismos e incluso a sus compañeros; al realizar esto, los observadores logran tener una posición igual a la de las personas observadas para tener una comprensión mayor del mundo que les rodea.

–Entrevista. A diferencia de una entrevista cuantitativa hecha con preguntas y respuestas cortas, en el enfoque cualitativo esta pasa a ser algo más amplio y profundo, pues en realidad se trata de una conversación que no sólo busca obtener

resultados, sino ahondar para entender y conocer más sobre la persona y el entorno en donde vive.

–Historia de vida e historia oral. Para poder construir una historia de vida es necesario tener antes una historia oral. Esto se puede crear con las narraciones autobiográficas orales de los informantes llevadas a cabo con una interacción a partir de un diálogo en una entrevista. Una historia de vida podrá estar complementada con más de un testimonio entre otros elementos y la participación del investigador (Álvarez-Gayou, 2003).

–Análisis narrativo. El investigador tiene un objetivo, una historia, al hablar de narrativa nos estamos refiriendo a platicar historias. Kohler (1993) dice que: “[...]El enfoque metodológico examina la historia contada, analiza cómo se integra, los recursos lingüísticos y culturales que incorpora la forma como busca persuadir al escucha de la autenticidad de la historia (Álvarez-Gayou, 2003, p. 127). Un análisis narrativo no sólo está limitado a una entrevista, también puede llevarse a cabo en documentos escritos, de audio o audiovisuales como las películas.

Estos son algunas, pero no todas, de las formas de recoger muestras en el método cualitativo, ahora para poder analizarlos, necesitan ser interpretados, algunos de los marcos interpretativos son la etnografía, interaccionismo simbólico e interpretativo, etnometodología, hermenéutica o el análisis del discurso, este último ha sido escogido para realizar el análisis de las películas seleccionadas en esta investigación, el tema que sigue a continuación dará a conocer los motivos de su elección y la información necesaria para conocerla con más claridad.

#### 4.2 Selección y justificación de la técnica

La técnica es un elemento de mucha importancia para una investigación, como menciono anteriormente, son diferentes las formas de interpretar y analizar los datos que se recogen. En este caso al tratarse de narrativa, debemos hacer una interpretación utilizando el análisis del discurso, sin embargo, hay que saber de qué manera debe de aplicarse este tipo de análisis y el porqué, cuáles son sus antecedentes, ventajas y lo más importante, qué es un análisis del discurso.

#### 4.2.1 Introducción al análisis del discurso

El análisis del discurso es una disciplina encargada del estudio de la lengua escrita y oral, las relaciones que hay entre la lengua y la sociedad y las propiedades que hay en la interacción de la comunicación. Zellig Harris fue el primer lingüista en usar este concepto, con él se refería a los procedimientos de la gramática estructuralista que buscaba analizar aquellas unidades superiores de la oración (López, 2014). Ha presentado diferentes definiciones, cómo método, metodología y técnica de análisis, en este último, delimita su estado metodológico y habilita la asociación que tiene con varias metodologías y perspectivas.

El análisis del discurso es una herramienta metodológica que une los desarrollos existentes de la filosofía, sociología, lingüística historia, antropología, psicología, la semiótica y más disciplinas (Sayago, 2014). Sin embargo, refiriéndonos a las ciencias encargadas del estudio del lenguaje, hay dos que son consideradas como importantes.

Todos los campos científicos tienen un funcionamiento constituido mediante disciplinas e interdisciplinas; el análisis del discurso pertenece a la modalidad interdisciplinaria, esta es generada cuando un objeto de estudio es construido a partir de diferentes disciplinas, pues hablando de las ciencias del lenguaje, nos encontramos con dos disciplinas, la semiótica y la lingüística. En este mismo campo, el de las ciencias del lenguaje, se encuentran establecidos sistemas sígnicos verbales, paraverbales y visuales que pueden llegar a relacionarse entre sí, como la existencia de un signo “verbo visual”.

Esta interdisciplinariedad se encuentra constituida por dos niveles, uno en donde dos disciplinas están articuladas y otro en donde hay más de dos disciplinas y existe una complejidad mayor en el objeto de estudio. Hay dos condicionamientos, epistemológico e histórico a los cuales la interdisciplinariedad responde a la vez.

El análisis del discurso tiene un gran auge en las ciencias humanas y del lenguaje por la capacidad de la lingüística para complementarse con otras ciencias sociales, por la unión de las mismas ciencias que en la actualidad ya no pueden existir separadas (Haidar, 1998).

Para constituirse, el análisis del discurso debe enfrentarse a un problema, disputar de forma considerable con la lingüística estructural, funcional y generativa que tiene a la oración como frontera analítica, cuando pasa eso, el análisis rompe con ella.

Para tener una “definición operativa e integradora” se necesita hacer una relación entre el discurso y el lenguaje; el texto y el habla, pero, discurso y lenguaje, pueden utilizarse como sinónimos, en el sentido en que algunas veces ambos son usados para sustituir a la otra. Sin embargo, esta homología no tiene que ser conservada obligatoriamente, por ejemplo, para Saussure el “habla” no fue hecha para ser equivalente al discurso, pues a pesar de tener similitudes el conocimiento otorgado por cada uno es diferente. El discurso y el texto, son las categorías con una homología más aceptada, ya que estos dos sí pueden ser equivalentes, pero como lo anterior, también tienen diferencias; la más notoria puede ser que discurso consigna a lo oral, mientras que texto a lo que está escrito. Para la escuela francesa, el texto es únicamente un producto, mientras que el discurso se une con un proceso de producción; en contra parte, la lingüística textual maneja al texto como el marco estructural y al discurso como el producto (Haidar, 1998).

El discurso tiene una definición compuesta de 5 puntos:

- Un conjunto transaccional que presenta reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas.
- Un conjunto transaccional que presenta reglas de cohesión y coherencia.
- El discurso siempre se relaciona con las condiciones de producción, circulación y recepción.
- El discurso está constituido por varias materialidades con funcionamientos diferentes.
- El discurso es una práctica social peculiar. (Haidar, 1998, p. 121)

En la vida social el lenguaje tiene una centralidad, esto hace que la visión de lenguaje, que se fundamenta en la lingüística y la filosofía, sea la principal ventaja del análisis del discurso.

A diferencia de la sociolingüística, el análisis del discurso no considera al lenguaje como una marca poco relevante de un grupo social, pero el lenguaje sí es considerado un conjunto de símbolos, que su distribución estadística en poblaciones es significativa. También, el lenguaje para este análisis no se encuentra en la cabeza, existe en el mundo.

El análisis del discurso se presenta en mayor medida como un ejercicio de negociación y en menor de exposición, pues todo el tiempo está disponible para debatir y discutir las interpretaciones realizadas (Íñiguez, 2003).

#### 4.2.2 Antecedentes del análisis del discurso

La filosofía lingüística de la escuela de Oxford y un trabajo que se realizó en Europa continental por Michel Foucault, que está relacionado a una tradición que se orienta hacia la política y la sociología, han tenido influencias que les han antecedido.

–Categoría anglosajona del análisis del discurso. “El lenguaje tiene la posibilidad de afectar a la realidad social” es uno de los antecedentes de mayor influencia aquí, con esta frase se sabe que se pueden hacer cosas con las palabras. Grice fue un teórico que propuso que cuando hay una interacción lingüística, las personas tienen un acuerdo de cooperación, este acuerdo es implícito; con esto se refiere a una conveniencia entre ambos en la que sin importar qué cosa se diga, es relevante para esa interacción, lo que dicen debe ser informativo y sin redundancia, aun si es apropiado o no, puede ser dicho (Íñiguez y Antaki, 1994).

El analista tiene la posibilidad de observar la interacción para después hacer interpretaciones sobre “eso” que el lenguaje hace. Se puede concluir fácilmente que la interpretación y el proceso que se lleva a cabo no es sólo una comprensión hermenéutica. Si se requiere saber en que consiste la interpretación, lo primero que se debe realizar es analizar el papel que desempeña el lenguaje. Algunas obras que tratan esta cuestión son “Pensando y discutiendo” (1987) de Michael Billing, el autor

dice que el lenguaje abarca a la argumentación y a la retórica, estas siendo su esencia. La otra es “Discurso y psicología social: Entre actitudes y temperamento” (1987) de Jonathan Potter y Margaret Wheterell, los autores tienen una insistencia en que se tome la palabra a manera de acción, tomando en cuenta las enseñanzas que han dado la etnometodología y el análisis conversacional.

–Categoría francesa del análisis del discurso. Se desarrolló en Europa continental, principalmente en Francia, en donde es Foucault quien resalta aquí por las aportaciones que realizó; a él se le suman la teoría de la enunciación y la escuela rusa.

Hay tres operaciones que se necesitan al momento de poner en práctica al análisis del discurso, estas son: diferenciación texto/discurso, distinción locutor/enunciador, operacionalización del corpus.

\*Texto. Es imposible considerar a todos los textos como discurso, se puede lograr sólo si el texto tiene algunos elementos que le den la facultad de ser un discurso. Para tener un texto, es necesario que sea conformado por enunciados que estén dentro de un contexto interdiscursivo y en condiciones que sean históricas, intelectuales u otras. Pero no todos los enunciados están dentro de estas condiciones, sólo los que tienen un valor para una colectividad lo hacen. Foucault (1969) dice que “el texto no es considerado en sí mismo, sino como parte de una institución reconocida que define para un área social, económica, geográfico o lingüística dada las condiciones de ejercicio de la función enunciativa” (Íñiguez, 2003, p. 102).

\*Sujeto (enunciador). En el enunciado, más específicamente en su origen, el elemento que enuncia no se toma como una manera de subjetividad, sino como un lugar. En ese lugar, los enunciadores pueden ser intercambiados o sustituidos. “El sujeto asume el estatus de enunciador que define la formación discursiva en la que se encuentra. No significa, sin embargo, que cada formación discursiva solamente tenga un lugar de enunciación” (Íñiguez, 2003, p. 103). Diferentes conjuntos de enunciados que se refieren a una misma posición, llegan a ser distribuidos en múltiples géneros del discurso.

Los lugares de la enunciación pueden estar presentes en instituciones de producción y difusión del discurso, pero hablar de instituciones no es referirse a la iglesia, el gobierno, la educación, entre otros, sino a todo el dispositivo que determina a la función enunciativa.

\*Materialización del texto (el corpus). Para la escuela francesa, cualquier discurso puede formar parte de un corpus. Cualquier enunciado gráfico, transcrito o sea cual sea su forma, puede ser constituido como corpus; pueden depender o no del contexto, es decir, los enunciados pueden dirigirse a un sujeto en un contexto o a otros que forman parte de diferentes contextos.

Puede decirse que el corpus como materialización del texto admite gran diversidad de formulas. Así, caben tanto conversaciones transcritas como interacciones institucionales transcritas o entrevistas transcritas [...] enunciados plenamente orales, como textos previamente escritos como artículos, documentos, informes, comunicados, estudios, formularios etcétera. (Íñiguez, 2003, p. 104)

#### 4.2.3 Orientaciones y tradiciones en el análisis del discurso

Hay algunos aspectos por los que se considera que el discurso se haya vuelto un objeto de análisis. Uno de ellos es la transformación que tuvo la lingüística en el estudio del lenguaje como una propiedad humana y que se orienta al análisis de la forma en como se usa el lenguaje en diferentes contextos, ya sean de relación o de comunicación.

Otro es por la importancia que presentan en nuestro tiempo los medios de comunicación al igual que las nuevas tecnologías utilizadas para lo mismo. Estos aspectos, y otros más, han hecho que el análisis del discurso se haya vuelto cada vez más relevante en las ciencias sociales, pero hay un seguimiento de algunas tradiciones en donde que han ayudado a conformarlo.

El análisis del discurso ha presentado variaciones en diferentes países, en Francia, por ejemplo, este ha sido influido por el estructuralismo, el psicoanálisis o el marxismo. Los anglosajones inician en la misma época que los franceses, la

etnografía de la comunicación (Íñiguez, 2003). Hay diferentes tradiciones consideradas como básicas dentro del análisis del discurso, a continuación, doy una explicación sobre algunas de ellas.

–Sociolingüística interaccional. La lingüística, la sociología y la antropología son las madres de esta tradición, la razón es por el interés que hay en cuanto a cultura, el lenguaje y la sociedad. Hay dos autores que resaltan aquí, Ervin Goffman con la microsociología y John Gumperz con la sociolingüística, sin embargo, es el segundo quien sobre sale. A pesar de presentar diferentes opiniones, estas se pueden asociar, pues para ambos, el lenguaje tiene un papel importante, más allá de que sea un medio para comunicarse, en la construcción de significados, presenta una influencia que se relaciona con el contexto utilizado (Íñiguez, 2003).

Gumperz subraya como el acto de comprender las intenciones de un hablante o la simple interpretación de una información o de una comunicación son inseparables del contexto de producción [...] Goffman señala como las interacciones y las instituciones describen un marco contextual que es propiciador de interpretaciones y creador de sentidos. (Íñiguez, 2003, p. 88)

–Etnografía de la comunicación. Toma su base de la antropología y la lingüística, su objetivo principal es la competencia comunicativa; tiene como fin entender cómo el uso apropiado del lenguaje es regido por el conocimiento cultural, lingüístico, social y psicológico. El autor principal es Dell Hymes, fue quien introdujo el término “competencia comunicativa”, basándose en lo que Chomsky enunció en la gramática generativa que señalaba la aptitud que tienen los hablantes de cualquier lengua para que puedan comprender y producir frases inéditas de formas ilimitadas, esto es conocido como “competencia gramatical”. Pero Hymes añadió un elemento que lo convirtió en su propio concepto, este fue la aptitud para llevar en un contexto propio las reglas que conceden a cualquier persona el poder interpretar el significado de un enunciado. Posteriormente se acuñó otro concepto “antropología lingüística” la cual dice que el estudio del lenguaje es un recurso de la

cultura. Este nuevo término se ha valido de la etnografía, pues debido a la observación participante, presta atención a elementos históricos, contextuales y de cultura que estructuraban interacciones sociales importantes (Íñiguez, 2003).

–Análisis de la conversación. La etnometodología y la sociología de la situación son los orígenes de este análisis. La característica que lo hace diferente a las otras perspectivas es que aquí las categorías de análisis tienen que ser las mismas que son usadas por los participantes en el momento en donde se entiende la interacción. Es por eso que uno de sus objetivos es descubrir la manera en como la sociedad se organiza y cómo funciona partiendo de las acciones de las personas que interactúan.

El lenguaje se considera como un portador de significados e ideas, es decir, estos son codificados por los habitantes en el interior de las palabras, esto sucede en otras perspectivas lingüísticas y sociológicas. El análisis de la conversación se diferencia de ellos porque tiene la ventaja de poder tratar los relatos de los informantes en su propio contexto, asume la importancia de la indexicalidad, una de las tres modalidades del signo, según Peirce (Íñiguez, 2003).

Según Íñiguez:

El análisis de la conversación estudia el orden, el desorden y la organización de la acción social cotidiana, aprehendiendo lo que la gente dice, cuenta o hace y, en definitiva, todo aquello tal y como es producido por los/as participantes en la conversación. (2003, p. 91).

Es así que el analista debe de identificar, describir y estudiar el orden producido en las conversaciones.

–Análisis crítico del discurso. Esa perspectiva más que ser una modalidad del análisis del discurso, puede ser tratada como una forma diferente del mismo por la forma en como se enfrentan la teoría y el análisis. Es una estrategia que se aproxima a los discursos, aquí la teoría no determina la forma en como se enfocan los análisis, tampoco delimita el área de la exploración ni de la investigación. Es por eso que la teoría es usada como una expendedora de herramientas que dan miradas y

enfoques nuevos que hace que el analista se vuelva un artífice en la implicación con lo que estudia.

El análisis del discurso está enfocado en el estudio de algunas acciones sociales que se practican con el discurso, estas pueden ser el abuso de poder, control social, dominación, desigualdad entre otras.

Aquí el discurso es una práctica social y no se determina por instituciones y estructuras sociales, es parte constructiva de ellas.

#### 4.2.4 ¿Posible definición del análisis del discurso?

Anteriormente he mencionado lo que es un análisis del discurso, no es la única definición, ha habido otras de diferentes autores, sin embargo, ninguna de ellas es tomada como definitiva. Si nos referimos a la lingüística, las definiciones tendrán que ver con ella, lo mismo pasa si es en psicología. Íñiguez y Antaki (1994) otorgan la siguiente definición:

Un discurso es un conjunto de prácticas lingüísticas que mantienen y promueven ciertas relaciones sociales. El análisis consiste en estudiar cómo estas prácticas actúan en el presente manteniendo y promoviendo estas relaciones: es sacar a la luz el poder del lenguaje como una práctica constituyente y regulativa (p. 63).

#### 4.2.5 Ventajas del análisis del discurso

Como toda forma de interpretar y analizar la información en la metodología cualitativa, el análisis del discurso tiene sus ventajas sobre las de otros.

La ventaja que más resalta es que su visión del lenguaje es muy aceptada. el análisis del discurso no ve al lenguaje como una marca del grupo social, ni como algo que se abre con dirección a las ideas que las personas tienen en su mente. También llega a asumir que el lenguaje es una señal de la realidad social y una manera de crearla; tiene sensibilidad a los efectos del uso dinámico del lenguaje como un efecto de la forma lingüística.

Como mencioné anteriormente, el lenguaje no tiene existencia en la cabeza de los individuos únicamente, sino que existe realmente en todo el mundo, como algo exterior. Es también una forma de construcción de nosotros y en menor medida de descripción.

El análisis de la conversación puede reconocer el mundo en donde habita el hablante y su habla presenta efectos, es decir, hablar de un luchador o un soldado por la libertad y denominar a alguna institución como conservadora o liberal no es indiferente al momento de referirse a ellos de esta manera.

El análisis del discurso es persuasivo, porque el analista o investigador tiene que establecer una relación que siempre sea activa con el lector, y así mostrar como el mismo investigador lleva a cabo una buena lectura del texto, más que una exposición, es una negociación. El analista siempre debe de estar seguro que el lector entiende qué está pasando, el porqué se escogieron esos textos y cuál es su necesidad, cómo se deben de leer para comprenderlos y porque tienen preferencia (Íñiguez, 2003).

El análisis del discurso, como se dijo en un principio, y luego de toda la información que se ha escrito sobre él, debe de ser aplicado en esta tesis por ser la única técnica con las capacidades y características para poder analizar el discurso del pachuco, a través de la semiótica del cine, interpretado por Germán Valdés "Tin Tan" y por la dirección de los realizadores Humberto Gómez Landero y Gilberto Martínez Solares.

Con esta técnica, la pregunta general de esta investigación, al igual que las específicas podrán ser respondidas, de la misma manera, los objetivos serán alcanzados. Sin embargo, para poder llevarlo todo a cabo, se debe hacer una selección de la muestra o corpus, elegir qué escenas son candidatas para ser analizadas y el porqué de esto, así como definir las categorías de análisis para así obtener los resultados pertinentes para esta tesis.

### 4.3 Selección del corpus

Las películas elegidas para este análisis son las siguientes:

*El hijo desobediente* (1945) Dir. Humberto Gómez Landero.

*Soy charro de levita* (1949) Dir. Gilberto Martínez Solares.

En ambas, Germán Valdés “Tin Tan” tiene el papel principal dentro de su personaje de pachuco.

#### 4.3.1 Justificación

El corpus se ha seleccionado en virtud de que cada una de estas películas tienen como personaje principal al pachuco Tin Tan interpretado por el actor Germán Gómez Valdés Castillo. En un principio se había escogido a la película *El rey del barrio* (1950) de Gilberto Martínez Solares, sin embargo, el argumento y la interpretación del actor no cumplía con las características necesarias para ser analizada, por esa razón fue reemplazada con *Soy charro de levita*, filme que al igual que *El hijo desobediente* sí es adecuada para el análisis planteado, el porqué es simple; en las películas anteriores, Tin Tan aparece como un pachuco pleno, contiene cada una de las características que lo identifican así, forma de hablar, de vestir, de comportarse, en comparación con el Tin Tan de *El rey del barrio*, que, aunque tiene la esencia del pachuco, deja de tener todos estos rasgos que lo identifican como parte de esta tribu urbana.

Las películas datan de las primeras apariciones de Tin Tan en el cine. Cuando Germán comenzó a encarnar al personaje que le hizo famoso, era identificado como un pachuco más, posteriormente se volvería un exponente. Tenía todas las características propias de un integrante de esta tribu urbana, la pachuca; su forma de hablar combinando el español y el inglés como los chicanos, la vestimenta conocida como *zoot suit*, la actitud ya conocida y que se encontraba en transición, hay que recordar que los pachucos eran vistos como seres sin futuro, haraganes y amenaza pues algunos de ellos delinquían, pero Tin Tan haciendo uso de esto, comenzaba a realizar lo contrario, luchar por una mejor vida, seguir sus sueños, bailar y cantar, convertía al pachuco en un ser romántico. Posteriormente esto se fue perdiendo, mientras más películas hacía, la esencia que tenía iba desapareciendo. Es por eso que las películas *Soy charro de levita* y *El hijo desobediente*, son las adecuadas para un estudio del pachuco cinematográfico, en donde los cambios son menores.

Los dos filmes otorgan los datos requeridos para poder ser analizados y así llegar a una conclusión de todo lo que conlleva este estudio.

#### 4.3.2 Sinopsis

Ambas películas tienen tramas diferentes con un tema y un protagónico similar.

–*El hijo desobediente* (1945) de Humberto Gómez Landero.

En un rancho del estado de Chihuahua, Tin Tan quiere dedicarse a cantar y actuar en público, sin embargo, su padre se opone a sus decisiones, es por eso que lo manda a trabajar a la ciudad de México sólo con una guitarra como equipaje. En su estadía en la gran urbe es confundido con un millonario llamado Marcelo Fortuna. La familia de Marcelo intenta quedarse con la riqueza que cree le pertenece a Tin Tan, por esa razón lo tratan como rey.

Cuando el millonario descubre que hay alguien usurpando su lugar, decide llegar al hotel/casa en donde se hospeda Tin Tan para así descubrir quién es ese impostor. Cuando conoce al pachuco, coinciden con el gusto por la música, haciéndose buenos amigos. Sin embargo, la familia se percata de que Tin Tan es un impostor y secuestran a Marcelo para cumplir su objetivo, pero es liberado por la policía gracias a Tin Tan. Al final Marcelo y el pachuco se unen para cantar en un centro nocturno de la ciudad, haciendo que Tin Tan alcance sus sueños y que su padre lo acepte.

–*Soy charro de levita* (1949) de Gilberto Martínez Solares.

Tin Tan y Marcelo son dos amigos pobres que se dedican a cantar y viven en una vecindad. Un día, una de sus vecinas, Carmelita, encargará a su bebé con ellos mientras duermen pues no puede llevarle consigo mientras trabaja. Cuando Tin Tan despierta, se da cuenta del niño y comienza a bromear con él junto a Marcelo, sin embargo, deciden cuidarlo hasta que su madre aparece. Carmelita, Tin Tan y Marcelo se vuelven amigos y son contactados por un supuesto representante que los engaña para unirse a una caravana de artistas en donde alcanzarán la fama, todo resulta ser una estafa y son llevados a un lejano pueblo para ser explotados. En el pueblo hay un cacique temido, quien también es el gobernante, el hombre se vuelve oponente de Tin Tan y comienzan una gran rivalidad por una mujer conocida

como Rosita; Tin Tan y Rosita se enamoran y comienzan un romance que ocasionará una persecución por parte del cacique, al final, los amantes consiguen quedarse juntos y felices.

#### 4.4 Categorías de análisis

Las categorías de análisis son los instrumentos que permiten realizar el estudio en cada una de las películas elegidas. Este apartado se encuentra dividido en tres dimensiones que están acomodadas por niveles, pues comienza con lo técnico, sigue con lo narratológico y concluye con lo simbólico. El orden de las primeras dos dimensiones fue ajustado así para poder entender la parte simbólica, lo que se expresa y no se percibe a simple vista, que además ayudará a cumplir con los objetivos de la investigación.

##### 4.4.1 Dimensión técnica

Categoría	Descripción
Datos técnicos	En esta categoría se describen todos los datos técnicos que tienen que ver con la producción y desarrollo de cada una de las películas.
Edición y montaje	La categoría abarca todos los datos de edición y montaje que ayudan a dar sentido a la película y a construir la dimensión simbólica, la puesta en serie hace su aparición aquí, tiene que ver con el montaje y cómo ha sido realizado (edición).

Tipos de planos, el encuadre (puesta en cuadro)	Esta categoría describe todo lo relacionado con la mirada del director y el cinefotógrafo, qué tipos de encuadre hay, ángulos, que se ve, puntos de vista y movimientos, para así conocer más a fondo que se está expresando o qué se quiere decir desde un punto técnico que ayuda a construir lo simbólico.
Campo y fuera campo	El espacio que se ve y el que no, pues se encuentra fuera del encuadre, son analizados en esta categoría, el espacio fuera campo llega a ser igual de importante que el que sí se halla dentro, por esa razón es importante tomarlo en cuenta.
Espacio y movimiento	Esta categoría describe los tipos de espacio pertinentes en las escenas seleccionadas de cada película y los tipos de movimiento que ayudan a crear una fluidez en la imagen, aquí resalta la oposición estática/dinámica.
Puesta en escena	Los elementos contextuales y ambientales de las películas son descritos aquí, sin embargo, sólo desde una postura técnica y no simbólica,

#### 4.4.2 Dimensión narratológica

Categoría	Descripción
Tiempo narracional	Esta categoría se dividirá en el tiempo en el que fue hecha la película y el tiempo en el que se desarrolla la trama para conocer como es manejado. Lo propuesto por Casetti y Metz se complementan plenamente, por lo que es necesario recurrir a ambos autores para tener un mejor análisis.
Modalidad narracional (punto de vista)	La categoría está encargada de analizar y describir quién es responsable de narrar la historia que se presenta en ambas películas, si se trata de un narrador objetivado o focal.
Personajes (agentes)	Los personajes son un elemento muy importante para esta investigación, por esa razón en esta categoría se debe realizar un análisis de cada uno de los personajes principales de forma física y emocional que ayudarán al análisis simbólico.
Actantes	La categoría está encargada de analizar y describir el manejo actancial en ambas historias para conocer a qué personaje, situación, objeto o sentimiento corresponde cada actante propuesto por Greimas.

#### 4.4.3 Dimensión simbólica

Categoría	Análisis
Sintagmas de Metz	Los sintagmas requeridos en esta categoría ayudan a analizar y describir la parte simbólica de las películas que en conjunto con las demás dimensiones ayudan a cumplir los objetivos de la investigación. Los sintagmas pueden variar en ambos filmes.
Análisis social y de rol	Describir y explicar qué lugar tiene el personaje principal en el núcleo familiar (en caso de tener una familia), cuál es la profesión u oficio de los padres; si tiene hermanos, cuántos son, cuál es su estatus social, a qué se dedica, qué simboliza su vestimenta, cuál es su lugar en la sociedad.
Análisis del lenguaje	Describir y analizar el lenguaje empleado por Tin Tan en ambas películas.

Estas 12 categorías han sido elegidas con relación en los objetivos de la investigación, qué ayudaran a llegar a ellos y a contestar cada una de las preguntas de investigación. Una vez que se han definido, es momento de pasar al análisis de las películas *El hijo desobediente* (1945) y *Soy charro de levita* (1949).

#### 4.5 Análisis semiótico de la representación del pachuco a través de Tin Tan

El primer análisis realizado es sobre *El hijo desobediente*, en ella se puede observar a un Tin Tan más puro, sin la censura que se hizo a su forma de hablar por intelectuales y miembros de la Academia Mexicana de la Lengua. El siguiente

análisis es de *Soy charro de levita* el pachuco está más pulido y evolucionado, las expresiones características al hablar son mínimas, sin embargo, aún se puede percibir la esencia de Tin Tan.

#### 4.5.1 El hijo desobediente

##### 4.5.1.1 Datos técnicos

Título: El hijo desobediente

Dirección: Humberto Gómez Landero

Guion: Humberto Gómez Landero

Duración: 96 minutos

Año: 1945

País: México

Género: Comedia

Producción: Ricardo Beltri

Fotografía: Víctor Herrera

Edición: José Bustos

Música: Armando Rosales

Sonido: Western Electric

Escenografía: Vicente Petit

Maquillaje: Felisa L. De Guevara

Estudios y laboratorios: Azteca

Productoras: A S Films S. A. y Producciones Grovas S. A. De C. V.

Elenco: Germán Valdés "Tin Tan"

Marcelo Chávez

Cuca "la telefonista" Escobar

Delia Magaña

Miguel Arenas

Tony Díaz

Natalia Ortiz

Marga López

La película está ambientada en el mismo año de su producción que es 1945, es totalmente hablada en español, sin embargo, se escucha el léxico característico de los pachucos de esa época, esto por parte del protagonista de la historia, Germán Valdés; en muchas ocasiones se pueden oír palabras que parecen no tener sentido, sin embargo, el sentido es mucho, todas tienen coherencia. Está desarrollada en México, pero en distintos estados; la historia comienza en Chihuahua, en un pueblo desconocido, continúa en la ciudad de México y concluye en la misma.

Puede decirse que la película tiene tintes musicales, como en una gran cantidad de cintas de ese tiempo, se afirma esto porque hay diferentes escenas en donde los protagonistas cantan y tocan instrumentos musicales.

La violencia en la película es sutil, pero está ahí, hace contraste con el humor de Tin Tan, esto hace que le de un sentido de diversión.

La película no es acelerada ni tampoco lenta, los sucesos van ocurriendo con una velocidad normal, desde los primeros minutos la esencia de los pachucos se hace notar, esto ayuda a reforzar la inmersión en la trama de la misma. Tiene un inicio, un desarrollo y conflicto, y un final claro, pueden ser identificados fácilmente al iniciar y terminar.

#### 4.5.1.2 Edición y montaje

La edición y el montaje son dos acciones estrechamente relacionadas, para que el montaje pueda existir, debe de ser precedido por una edición. Casetti lo maneja como una “puesta en serie”, pero, para hablar de esto, hay que conocer cuántas secuencias hay en esta película y de que trata cada una.

La película tiene cinco secuencias en donde se pueden conocer diferentes elementos de la trama.

La primera secuencia parte del minuto 0 y concluye en el 22:59, se trata de un conjunto de escenas que nos presentan a cada uno de los personajes principales de esta película, así como sus intenciones.

La segunda secuencia comienza en el minuto 23 y termina en el 41:21, en ella Tin Tan es confundido por la familia de Marcelo creyendo que se trata de él; por otra

parte, Marcelo descubre el plan del ayudante y de sus familiares para quedarse con su fortuna.

La tercera secuencia es a partir del minuto 41:22 al 1:13:07, se trata de la confrontación de Marcelo con Tin Tan, que termina con una amistad que les hace cómplices.

La cuarta secuencia inicia en el minuto 1:13:08 y termina en el 1:25:02, en ella se descubre la verdad sobre la estafa, que Tin Tan es un impostor y la resolución del conflicto que desemboca con la secuencia final.

La quinta y última secuencia es del minuto 1:25:03 al 1:36:09, diferentes escenas que muestran sucesos que pasan en un mismo lugar, Tin Tan y Marcelo son socios y cantan juntos, el pachuco alcanza su sueño, termina la película.

Estas secuencias están formadas por diferentes escenas, las cuales se necesita saber cómo han sido montadas para construir un sentido en la trama desarrollada, es por eso que el siguiente análisis trata sobre ello.

#### -Puesta en serie

La puesta en serie en un sentido técnico no es más que el montaje, la unión de dos escenas, por ejemplo, a través de una línea de tiempo en un programa de edición o una unión de dos pedazos de celuloide. Sin embargo, el asunto no termina ahí, pues al momento de unir estas dos partes, también se están uniendo diferentes elementos que se hallan presentes en el contenido, se está entrelazando una relación con otra, estas relaciones están dentro de las representaciones que aparecen en las escenas, esto es algo que se repetirá en toda la película. La puesta en serie ayuda a tener continuidad en la trama, siempre habrá una imagen que precede y una que antecede. En la primera secuencia de *El hijo desobediente* hay dos escenas con una asociación por identidad, esta se repetirá en al menos 5 de ellas. Una asociación por identidad es cuando dos imágenes tienen relación, también puede ser que la imagen esté repetida o porque se está representando a un mismo elemento de diferente forma.

Del minuto 1:40 al 4:33 aparece una guitarra en las manos del protagonista, posteriormente es colocada sobre una mesa; del minuto 8:43 al 11:22, la guitarra

vuelve a aparecer, primero con Tin Tan, después con el conductor del tren. El instrumento volverá a aparecer del minuto 4:33 al 47:39, en el minuto 58:24 hasta el 1:01:51 y del 1:27:08 al 1:35:49, en estos dos últimos no es la misma guitarra, pero es un elemento que se está repitiendo de forma distinta, es por eso que es fácil saber que la imagen del objeto crea la asociación por identidad, la guitarra será mencionada de nuevo en este análisis desde un sentido simbólico.

El traje que usa Tin Tan también es un elemento que forma parte de una asociación por identidad, no aparece en toda la película, pero sí en la mayoría de las imágenes, aunque su aparición no es variable como con la guitarra, se encuentra ahí, repitiéndose en distintas ocasiones. Estos son los principales elementos de este aspecto. La puesta en serie de esta película está compuesta de tal forma que hay una continuidad ininterrumpida en toda la trama, las imágenes preceden y anteceden para crear relaciones con la que aparece en un momento sin necesidad de tener que decodificar el sentido que le daría un director surrealista, por ejemplo.

#### 4.5.1.3 Tipos de planos, el encuadre (puesta en cuadro)

Un encuadre y una puesta en cuadro son relativamente lo mismo, sin embargo, el encuadre tiene planos, por esta razón hay que separar lo que el director decidió que aparezca en la pantalla (el encuadre) con el cómo lo decidió (planos). Para entenderlo mejor, hay que ver qué tipos de planos se encuentran en algunas escenas que he escogido.

##### -Planos

Un plano servirá para poder definir un encuadre, uno sólo puede poseer diferentes encuadres.

La primera escena que va del minuto 1:40 al 4:33, está compuesta por cuatro planos medio corto, esto se ve cuando Tin Tan canta frente a la cámara y cuando habla con su padre y él le responde, y dos planos en conjunto, cuando aparece su padre detrás de él y cuando se para a su lado.

La segunda escena que es del minuto 24:41 al 25:06, se compone de un solo plano en conjunto, en él se puede ver a la familia de Marcelo sentados en dos sofás,

se está tomando la acción (hablar) de los sujetos, con los más cercano (los sillones, la lámpara, el florero y la mesa).

La tercera escena es a partir del minuto 41:24 al 49:07, tiene catorce planos en conjunto, en algunos de ellos sólo se encuadran a la empleada de la casa y a Marcelo, a Tin Tan y Marcelo o a toda la familia interactuando con el pachuco y el millonario; cuatro planos americanos, de los cuales algunos llegan a cambiar, en donde se pueden ver a diferentes miembros de la familia, algunos de estos planos americanos pueden convertirse en conjunto o enteros; tres planos medios que muestran a Tin Tan y Marcelo cantando; un plano entero con Tin Tan sentado. Aparece también un plano medio corto con Marcelo y dos primeros planos con el mismo personaje.

Estas tres escenas sirven para mostrar la variedad de planos existentes en la película, aunque existen más, estos son los más usados por el director.

-Puesta en cuadro

La puesta en escena que se verá más adelante está encargada de dar forma al universo que se representa en la película, la puesta en cuadro es la forma en como este universo es representado en la pantalla, es decir, con ella se define esa mirada que se está dando de ese mundo filmico, el cómo es captado a través de la cámara.

Las clases sociales de Tin Tan, Marcelo y la familia de este, pueden verse debido a lo que está captando la cámara, el encuadre. Los elementos que conforman a la primera escena, la puerta de tablas, la mesa y silla de madera en un pequeño espacio expresan la humildad de la que proviene el personaje, todos se encuentran dentro de los límites del cuadro. Por otra parte, la casa de huéspedes que es una mansión, tiene grandes escaleras, un lobby, una sala de gran tamaño, muebles elegantes, floreros, lámparas llamativas, candelabros, sillas forradas de tela y tallados de madera, un piano, entre otras cosas, expresan que se trata de un entorno de clase alta; cada una de estos objetos tienen su momento para aparecer en el encuadre. Habrá otros entornos que estarán en los límites del objetivo de la cámara y que, por cada uno de los elementos pertinentes, ayudan al espectador y al analista a saber en qué sitio se hallan los actores.

Es importante conocer que los personajes más importantes al igual que los objetos de mayor relevancia son encuadrados más veces y estos encuadres llegan a ser más cercanos, como los planos medio cortos en donde aparecen Tin Tan y Marcelo.

En la mayoría de las escenas el objeto o personaje principal están enfocados al igual que su entorno, hay una profundidad de campo de gran medida, pero, es sencillo identificar cuáles son los personajes que tienen un papel principal en la obra.

El protagonista de *El hijo desobediente* es Tin Tan, en la mayoría de las imágenes en las que aparece, hay encuadres cercanos al actor, Marcelo es un antagonista, pero tiene mayor importancia que el resto de los personajes, además a esto, el actor llega a tener encuadres cercanos, pero en menor medida que los de Germán. En cuanto a los objetos, volvemos a la guitarra, el instrumento es importante, por esa razón es encuadrado en diferentes ocasiones incluso cuando se halla guardado en la funda, ¿Qué otros objetos son relevantes? El traje (de nuevo) forma parte del encuadre que lo hace resaltar, incluso el sombrero y las plumas, en la primera escena, luego de que Tin Tan lo recoge de su cabeza comienza a interactuar con él. Con esto puedo concluir que Humberto Gómez Landero quería resaltar en el encuadre y para comprensión del espectador, cuáles eran los elementos más importantes de su película, desde objetos hasta personas, se pueden añadir también los gestos, aunque con esto estaríamos entrando en otra dimensión.

#### 4.5.1.4 Campo y fuera campo

Estas dos dimensiones son mejor conocidas como *In* (campo) y *Off* (fuera campo), ambas pertenecen al espacio. La dimensión *off* tiene una relevancia mayor, el campo es todo aquello que aparece en la pantalla y que es captado con la cámara, el fuera campo representa los límites de la imagen y lo que hay más allá y que no se ve, a esto se le suma el sonido.

Es relevante recordar que el campo se divide en dos partes muy importantes, la colocación y la determinabilidad.

Como es de esperarse, la película cuenta con todos los elementos que ofrecen las vertientes antes mencionadas, para este análisis hay que ir por partes. La primera escena los ofrece a la perfección.

Aparece Tin Tan con una guitarra que no es mostrada totalmente, en la dimensión *in* se puede observar desde parte del pecho hasta la cabeza, detrás de él hay una cortina, puede llegar a pensarse que el objeto es extenso, sin embargo, no, cuando la cámara comienza a caminar hacia la izquierda, otros elementos comienzan a aparecer, mientras que la cortina sólo ocupa una pared.

El encuadre cambia, Tin Tan ahora está junto a un tocadiscos, el aparato y la guitarra están puestos sobre una plataforma que no se ve, pero, detrás del pachuco hay un objeto que está dentro y fuera del campo de visión, una silla, esta denota que el lugar en donde ha sido colocado el instrumento y el tocadiscos es una mesa, no se puede ver, por el nivel de colocación en el que está, que es el borde por debajo de la imagen, pero se encuentra presente. Tin Tan es observado desde la puerta por su padre, en un primer momento no aparece ninguna puerta ni su progenitor, pero estos están en el borde izquierdo de la imagen, en cualquier momento aparecerán, cuando entran al campo y junto con los diálogos, se muestra que el papá estuvo ahí, observando desde el inicio de la escena. Cuando comienza la plática entre ambos personajes se habla del traje de Tin Tan, pero no aparece más que un saco, el resto se encuentra en la dimensión *off*, y se trata de un espacio imaginable porque en su ausencia se está evocando por un elemento de la representación del pachuco, el saco que forma parte del *zoot suit* de estas personas. Pero también tiene un espacio definido el cuál se conforma por la cortina, las banderas de la pared, un mueble, una estatua, la puerta y las paredes, cada uno de estos objetos son invisibles en un momento, pero llega el instante en que están a punto de ser mostrados, cuando sucede vuelven a ser invisibles, pero cómo ya aparecieron una vez, se sabe que están presentes, y que tienen posibilidades de ser encuadrados de nuevo.

En cuanto al sonido hay dos dimensiones presentes en esta escena, la dimensión *in*, porque la fuente de donde proviene la música está encuadrada, la guitarra, y la *off*, la fuente de donde provienen los aplausos no está en cuadro, el

tocadiscos, pero, llegará un momento en que haya una transición entre ambas dimensiones cuando se sabe de dónde vienen los aplausos.

Otra escena es al llegar Marcelo a la mansión para conocer a Tin Tan. En el espacio *in*, se encuentra el millonario, Socorro, Tin Tan y los Matafortuna, en el encuadre aparecen puertas, un piano, la guitarra, escaleras, lámparas, entre otras cosas, cada uno de estos elementos no aparecen juntos, en algún momento se encuentran en el espacio *off*.

Cuando Marcelo está parado frente a la puerta de la mansión sólo se puede ver desde sus rodillas hasta la cabeza, no hay nada más, pero una parte del espacio *off* se hace presente. El objeto que construye una barrera entre el campo y el fuera campo es la puerta, hay una porción del espacio detrás de ella y aparecerá pronto para formar parte de la dimensión *in*. Socorro se acerca a la puerta para abrirla, se trata de un encuadre similar al anterior, los elementos son parecidos, la puerta vuelve a ser la barrera que divide a los espacios, se sabe de que detrás de ella hay una dimensión que, aunque no es mostrada, existe, pero, un momento antes este era el campo *in*.

Esta escena resalta más por el espacio que tiene el sonido que la imagen, es por esa razón que he considerado que es importante hablar de ello.

A diferencia de la imagen, el sonido puede ser percibido aún cuando se encuentra fuera del campo de visión, en el minuto 49:19, cuando Socorro va caminando por la sala hacia donde están Tin Tan y Marcelo se oyen sus voces mientras cantan, pero ninguno de los dos es encuadrado, se trata de una dimensión *off*, porque la fuente de donde proviene no está en el cuadro, pero en repetidas ocasiones se convertirá en la dimensión *in*, cuando se vea que las voces son de ambos actores; estos sonidos tienen un lugar al interior, está en lo que se percibe, se sabe de donde provienen. No obstante, hay un sonido que, aunque aparece en la escena, no forma parte de ella, está yuxtapuesto, me refiero a la música ambiental, esta se escucha, no en toda la escena, pero sí en una buena parte, ayuda a dar cierta emoción a las acciones de Tin Tan y Marcelo. Retrocediendo un poco, cuando los dos personajes cantan, no es la guitarra la que se escucha, hay de nuevo una aparición de la música que no forma parte de lo que se observa, pero no es

ambiental, es un soundtrack, fue puesta para acompañar la canción del pachuco y su compañero, en los dos casos la dimensión en la que se hallan es fuera del campo.

En conclusión, lo que es dentro del cuadro y proviene de una fuente que llegará a aparecer, es un sonido diegético interior, y lo que aparece fuera del cuadro y en ninguna ocasión se verá es un sonido diegético exterior.

Un ejemplo final parte del minuto 1:25:02 al 1:36:00, la escena abre con un fragmento del espacio del cabaré "El patio", en el encuadre se ve a un grupo numeroso de gente sentada, bailando y tocando instrumentos musicales, el tipo de espacio que resalta en todo momento es el imaginable, pues aunque se muestre una porción del lugar y de sus ocupantes, se sabe que más allá de lo visible el sitio continúa, de igual forma hay un espacio definido: Cuando Tin Tan y Marcelo están en el escenario han sido encuadrados, están dentro del campo, en ese momento la audiencia es invisible, no obstante, ya ha sido mostrada antes y podrá ser parte del encuadre en cualquier segundo, acción que se repetirá más de una vez.

De acuerdo a la vertiente de colocación de la dimensión *off*, uno de los elementos que se debe resaltar es la porción de espacio que no se ve cuando Tin Tan y Marcelo están en el escenario, no es algo continuo, porque debido al movimiento se puede ver que hay detrás de ellos, el espacio que no se ve está conformado por algunos de los músicos y parte del cuerpo del director de la orquesta. En esta parte, el espacio definido vuelve a hacerse presente, se sabe que detrás hay músicos porque ya han sido mostrados y tienden a serlo de nuevo.

Pasando a la parte del sonido, cuando inicia la escena pareciera que la música que se escucha es ambiental, está fuera del campo y sólo se ve la imagen de un cartel que anuncia al pachuco y a su compañero, pero al cambiar el encuadre resulta que no es música ambiental, sino que está dentro de la película, pues hay una orquesta en el escenario que la está produciendo, dentro de la dimensión *in*, la fuente del sonido está en cuadro, resalta la transición de campo y fuera campo de la pista musical. Para ayudar a la fluidez del espacio y que se pueda entender de que se trata un lugar de espectáculos, hay ruidos que cumplen esta función, las risas varían, pero los aplausos sólo se escuchan cuando hay una razón que los

haga producirse, un festejo, un concierto, una obra de teatro, etcétera. Las risas acompañan las bromas de Tin Tan, pero los aplausos provocan que la escena sobre un centro nocturno sea más real, estos sonidos pueden estar en el campo y en el fuera campo. Las voces de los diálogos y la canción de Tin Tan, también ayudan a que el espacio encuadrado tenga mayor fluidez y se comprenda mejor.

#### 4.5.1.5 Espacio y movimiento

Las categorías de campo y fuera campo ocupan las porciones del espacio antes mencionadas, pero no es necesario que en ambas haya movimiento, como es el caso del cartel de la última escena, es una imagen estática, pero tiene un espacio dentro del encuadre.

En el espacio existe una oposición entre lo estático y lo dinámico, ambos elementos aparecen en diferentes niveles de la imagen, es decir, pueden hacerse presentes en lo que se está filmando (la puesta en escena) y con lo que se está filmando (la cámara), haya movimiento o no, nunca pasará desapercibido para el espectador.

En *El hijo desobediente* hay un espacio estático móvil, un espacio dinámico descriptivo y un espacio dinámico expresivo, cada una de estas dimensiones cumplen funciones diferentes en los dos niveles.

-Espacio estático móvil. La cámara es estática, pero el espacio es móvil. En el minuto 1:40, cuando Tin Tan canta frente a la cámara, no hay ningún movimiento por parte de ella, es un artefacto fijo, pero está captando un encuadre en movimiento, el cuál está representado por Tin Tan moviendo la boca, la cabeza, el cuerpo y tocando la guitarra.

El minuto 5:40 ofrece otro ejemplo similar, la cámara es estática nuevamente, pero los personajes no, Tin Tan y Modesto interactúan, mientras uno come, el otro reclama, sus movimientos son diferentes, el pachuco mueve las manos para alimentarse y responder a los comentarios del otro hombre; el asistente de Marcelo hace ademanes de disgusto por la discusión que tienen mientras observa como su comida es robada.

En otra escena, durante el minuto 56:07, Tin Tan y Marcelo están sentados y hablando en una mesa del cabaret, la cámara no se mueve, el encuadre sólo muestra los movimientos de ambos y de dos personas que están detrás de ellos, los bordes de la imagen limitan el espacio que hay desde la cintura a los pies de los actores.

En estas escenas hay vida en el interior del espacio, pero está limitada por los márgenes del encuadre fijo, no hay fluidez y tampoco dinamismo.

En su mayoría, la película es regida por este espacio, esto es porque los avances tecnológicos eran más limitados y hacer este tipo de encuadre era más sencillo, el cine no tenía más de 50 años de haber sido creado.

-Espacio dinámico descriptivo. La cámara y el espacio son móviles. El minuto 8:53 está constituido por un primer plano, desde que inicia hasta que termina se mantiene así. La cámara sigue los movimientos de Tin Tan, corrigiendo el encuadre o reencuadrando al espacio, hace un movimiento horizontal hacia la derecha; la imagen deja ver que el camarógrafo no usó ningún artefacto especial para su toma, es una cámara en mano.

Cuando Tin Tan llega a la casa de los Matafortuna, en el minuto 26:12 hay una conversión del espacio dinámico descriptivo al espacio estático móvil; inicia con un seguimiento de los movimientos de los seis personajes presentes en un travelling hacia la derecha y termina en un encuadre fijo en donde los movimientos sólo son producidos en la puesta en escena y no en la puesta en cuadro. El reencuadre no es sutil, a medida que la cámara camina se van mostrando diferentes elementos del escenario, entre ellos el sofá.

Por último, una escena que ofrece una mayor transición de espacios es en la comisaría. Cuando Tin Tan comienza a cantar para reconstruir los hechos de lo sucedido en el cabaré; a partir del minuto 1:08:20, entona un tango y se dirige hacia una mujer, la cámara no camina, pero gira sobre su propio eje, el movimiento se orienta hacia la derecha, se detiene y por un instante se convierte en un espacio estático móvil, su duración es de once segundos, inmediatamente la cámara vuelve a girar, esta vez hacia la izquierda y se miran a los mariachis, al comisario y al dueño del cabaré, se detiene unos segundos y el movimiento a la derecha se repite, sin

embargo, esta vez Tin Tan va hacia una mujer distinta, el espacio estático móvil aquí es más pequeño; la cámara gira una vez más hacia la izquierda, pero se detiene en un punto medio, se queda ahí por un pequeño tiempo y el movimiento a la derecha inicia, enseguida cambia de orientación hasta llegar a un nuevo espacio estático móvil. En total esta escena tiene 6 espacios dinámicos descriptivos y 5 espacios estáticos móviles.

-Espacio dinámico expresivo. Lo que se debe de ver es decidido por el movimiento de la cámara y no el de los personajes. Esta situación de espacio aparece en muy pocas escenas, una de ellas es en el minuto 12:47, cuando Dativosa se levanta para llamar a Socorro, a pesar de hacer caminar un poco, en ningún momento hay motivos para realizar un reencuadre, la cámara no está siguiendo a nadie, sólo comienza a avanzar para cerrar en un plano en conjunto en donde aparecen ella y sus hijos.

En el minuto 48:43, Tin Tan está sentado en el sofá junto a los Matafortuna, mientras Cuca le recita un poema, la cámara inicia un movimiento hacia delante, ninguno de los personajes presentes es seguido, y tampoco hay estatismo, el artefacto se detiene hasta mostrar únicamente a Tin Tan y a la mujer, es la cámara quién está decidiendo que se debe de ver.

Otra escena con este tipo de espacio es en el cabaré, en el minuto 59:40 cuando Tin Tan y Marcelo están en el escenario cantando junto a los mariachis y un par de mujeres, no hay ningún movimiento que ocasione un reencuadre y tampoco ninguno de los actores sale de la escena por sí mismo, pero la cámara ofrece un movimiento hacia delante que comienza a dejar fuera a algunas decoraciones del escenario, a una de las mujeres y a un mariachi, nuevamente es el aparato quien está decidiendo que se debe de ver.

El espacio y el movimiento también cuenta con organicidad e inorganicidad del espacio cinematográfico. *El hijo desobediente* tiene un espacio plano y un espacio profundo, este se hace presente en los siguientes casos.

El espacio aparece en el encuadre como una superficie plana en donde hay una distribución de las figuras, esto puede ser de manera horizontal o vertical. De igual

manera, puede hacerse presente en forma de volumen, las mismas figuras aparecen, pero dando un sentido de profundidad.

En la primera escena del minuto 1:40 al 2:22, aparece Tin Tan frente a una superficie que no tiene profundidad, se trata de una cortina, es un espacio plano.

En otro acto, a partir del minuto 12:25, se mira un plano general de la sala de la casa de huéspedes, en ella están los cuatro miembros de la familia Matafortuna, cabe resaltar que sólo tres de ellos tienen la misma proximidad, el otro está en el fondo de la habitación, esto hace que lo que se muestra sea un espacio profundo.

En la mayor parte de la película el espacio profundo aparece de forma considerable, mientras que el plano no.

La escena de la llegada de Tin Tan a la ciudad de México presenta otro espacio profundo, las figuras que están acomodadas sobre él son Modesto, Marcelo y el hombre de la estación de trenes, mientras que Tin Tan forma parte de la profundidad de campo del espacio, su ubicación al fondo de la estación ayuda a demostrar lo que he mencionado con anterioridad.

Un último ejemplo es en la escena final, cuando Socorro y el padre de Tin Tan se conocen en el Patio, hay un grupo de personas detrás de ellos en diferentes planos, la profundidad de campo es notable, las figuras son estos dos personajes, el espacio es profundo.

#### 4.5.1.6 Puesta en escena

En este apartado se describe todo lo relacionado con el ambiente, escenarios y elementos de la historia, esto es importante pues cada uno de estos tienen una gran carga simbólica, pero esto se retomará en párrafos posteriores. Todo el universo que va a aparecer en la puesta en cuadro es construido aquí, objetos, paisajes, palabras, interiores, exteriores, personajes, etcétera, la complejidad es grande, que hasta la película más mala está dotada de elementos que dan mucha información sobre lo que se está viendo. La puesta en escena se divide en informantes, indicios, temas y motivos.

La parte de los informantes no será expuesta aquí, pues su contenido tiene que ver exclusivamente con los personajes, por esa razón es retomada en la dimensión narratológica.

Los indicios constituyen una categoría que tiene que ver con todo aquello que es implícito y que no puede ser captado a simple vista, puede ser desde un carácter, el lado oscuro de un personaje, el porqué de alguna atmosfera, e incluso las acciones o las palabras.

En *El hijo desobediente* hay una fuerte cantidad de indicios que ayudan al espectador a decodificar mejor el mensaje que esta tiene.

Tin Tan representa a un pachuco, pero hay algo que nos informa sobre esto, un indicio que se repite en toda la película es el lenguaje del actor, ese argot típico de los miembros de esta tribu urbana, a continuación, se presenta una lista de algunas de las palabras dichas por Germán y su significado:

Chante (casa),

Querétaro las pirinolas (querer),

Silabario (sí),

La de a Detroit (comida),

Borrarse (irse),

Babea (va),

Centígrado (sentir),

Garras (ropa),

Audífono (oído),

Raquet (talento),

Teoriquear (platicar),

Serafín (ser),

Fachada (rostro),

Diógenes (Dios),

Descontar (irse),

Ridem (música),

Jale (trabajo),

Veredas (verás).

Luego de conocer esta lista surge una interrogante, si el lenguaje no es implícito ¿Por qué considerarlo como un indicio? Para la construcción del personaje del pachuco no basta con verlo usando un *zoot suit*, hay otros elementos que ayudan a consolidarlo como tal, entre ellos su habla. Los pachucos no son conocidos sólo por su manera de ser ni por su vestimenta, el cómo se expresan cuando se comunican con los demás es un rasgo que los identifica. Cada una de las palabras de origen chicano que usa Tin Tan son indicios de que el personaje que estamos viendo en la pantalla es un pachuco.

La película presenta más de esto, en la primera escena, cerca del minuto 2:25 y hasta el final de la misma, aparece en la pared una bandera con la palabra “Texas” los pachucos eran originarios de California y de Texas, esto ayuda a reforzar que Tin Tan efectivamente es un pachuco, incluso se oye decirle a su padre que fue mandado a Estados Unidos a estudiar una ingeniería, tomando como referencia la bandera, se ofrece una idea del por qué el personaje está sumergido en la tribu pachuca.

Otro indicio es la guitarra, este instrumento aparece a la vista de todos, pero la razón por la que siempre va con su propietario no. Haciendo una retrospectiva, los pachucos eran en un principio bandidos y personas sin un futuro tanto laboral como personal, pero Germán Valdés vino a cambiar esto, dándoles una nueva identidad en donde se volvían seres que tenían un gusto por cantar, bailar y hacer música. La guitarra está reforzando esta nueva cara de los pachucos y que además ayuda a saber que quién la toca es un artista.

El hacer música de Tin Tan, que es otro indicio, desde un principio ayuda a saber a qué se dedica y entorno a qué fijación del personaje gira la trama.

La actitud de la familia de Marcelo, ambiciosa y manipuladora, ayuda a conocer sus intenciones y cuál es su posición dentro de la película (los villanos).

El ayudante de Marcelo Fortuna, Modesto, se presenta como una persona elegante y propia, sin embargo, tiene oculto un lado oscuro en su forma de ser, es ambicioso, esto da a conocer que es uno más de los villanos.

La mirada de la empleada de los Matafortuna cuando está frente a Tin Tan, es un indicio de que la mujer está enamorada de él, al final se ve que en efecto sentía atracción.

Los escenarios, específicamente los elementos que aparecen en ellos, son indicios que también están mostrando algo.

Al principio se habla de que Tin Tan y su padre viven en el campo, el cuál no aparece en ningún momento, pero las paredes con decoración sencilla y la puerta hechos con tablas ayudan a darnos una idea de que efectivamente están en ese lugar.

Cuando Tin Tan aborda el tren, se mira un pasillo muy largo con diferentes asientos y personas en ellos, pero, en un primer momento no se mira en qué clase se encuentra, pero cuando se coloca frente a Modesto y se observa la mesa, los cubiertos, la botella de vino y el mantel, es posible darse cuenta que se trata de la primera clase.

Marcelo es un hombre rico, sin embargo, en ningún momento se le ve con algo que pueda demostrarlo de forma explícita, hasta que se conoce que la mansión en donde habitan los Matafortuna es propiedad de él y que se hospedará en un lugar lujoso, el decorado de la casa y de la habitación del hotel tienen como fin reforzar esta idea de que el hombre en efecto tiene fortuna.

Los temas son todo aquello en lo que gira la trama de la película, son explícitos, pero no fáciles de identificar, la complejidad de estos radica en unir todos los puntos del argumento para saber cuál es el tema principal de la película y si es que posee alguno más. La búsqueda de Tin Tan por el éxito con su arte son el tema de la película, de primer momento. La ambición de Modesto y los Matafortuna para volverse ricos es un tema que hace contraste con el primero. Esto no queda sólo ahí. La intención de Marcelo para desenmascarar a sus familiares es también un tema de esta película.

Los motivos contienen elementos que al igual que los informantes, no pueden ser expuestos en este apartado, la información que ofrecen es exclusiva de los sintagmas de Metz, por esta razón debo retomarlos más adelante en la dimensión simbólica.

A pesar de la tensión que llega a formarse en algunas escenas, el ambiente de la película es divertido, esto es logrado por la manera de actuar de algunos de los personajes como Tin Tan o Cuca, son las palabras y las actitudes los elementos que ayudan a formar este ambiente.

#### 4.5.1.7 Tiempo narracional

La narración cinematográfica como la narración literaria tienen un tiempo en el que ocurren las cosas que aparecen en ella y un tiempo en el que fue hecha.

La película fue filmada en 1945, la trama se desarrolla en los años 40s, los viajes en tren de Tin Tan, la vestimenta, el tipo de música y las decoraciones de los escenarios demuestran esto. Sin embargo, el análisis presente, envuelve únicamente al desarrollo del filme.

-Proyección. La proyección forma parte del tiempo unidiegético, sólo hay una historia contada, si el número aumentara a dos, por ejemplo, entonces el tiempo cambiaría a multidiegético, la forma de analizar sería diferente.

*El hijo desobediente* no tiene ni proyección ni retrospección, no contiene escenas que evoquen al pasado, tampoco escenas que traigan imágenes del futuro, el tiempo es lineal, los acontecimientos suceden de forma secuencial, uno tras otro. El desarrollo de los personajes se va dando conforme avanza la película, en un inicio se ve a un Tin Tan completamente desconocido para el medio del espectáculo, en la escena final ya es un cantante reconocido que se presenta en un distinguido centro nocturno de la ciudad de México, una buena parte de la proyección está basada en él. Los Matafortuna tienen planes para quedarse con la fortuna de Marcelo, al final están a punto de lograrlo, pero son interrumpidos por Tin Tan, la proyección involucra al pachuco. Marcelo quiere descubrir por qué razón hay un impostor que se hace pasar por él, pero termina volviéndose amigo de Germán, las escenas otra vez son secuenciales, una vez más la proyección incluye a Tin Tan.

-Tiempo cíclico. El tiempo narracional cinematográfico también tiene un orden que se basa en los acontecimientos. Cada película está ordenada de manera distinta en cuanto a los sucesos que ocurren en ella.

*El hijo desobediente*, de manera general tiene un orden cíclico en el tiempo, para poder saber esto hay que conocer que el punto final de la historia debe presentar cierta similitud con el de partida, pero no es idéntico.

La primera escena abre con un Tin Tan que está cantando, tiene una guitarra y es aplaudido por su acción, luego de un momento se muestra que los aplausos son parte de una grabación. La última escena cierra con Tin Tan cantando, una guitarra en las manos de Marcelo y con aplausos, pero esta vez son reales. Ambos, final y partida, son similares pues hay elementos que los relacionan, pero no son idénticos porque las escenas tienen contextos distintos.

En el tiempo narracional cinematográfico existe la duración, se refiere a la duración simbólica de algunas secuencias o escenas. Es simbólico porque la manera en la que se constituyen da la sensación de que lo que se ve dura más o menos que un suceso real. Hay dos tipos, normal y anormal, la segunda queda excluida, pues no existe ninguna escena en donde los acontecimientos tengan una duración distinta a la real.

-Duración normal, escena. La realidad puede regir este tipo de duración, o, mejor dicho, la supuesta realidad, la ficción es lejana a ella, pero es la representación la que se acerca de manera considerable. En la duración normal existen dos elementos, el plano secuencia y la escena, *El hijo desobediente* no contiene ningún plano secuencia, por lo que me he centrado en la escena.

En cada escena, desde la primera hasta la última, el tiempo transcurrido dentro de ella es relativo o casi relativo con el tiempo real, es cierto que hay grandes saltos, pues no es posible mostrar todo lo que sucede en un día, pero los fragmentos que representan cierta cantidad de tiempo están hechos de acuerdo al tiempo en el que sucederían en la realidad.

Hay una continuidad temporal, con esto me refiero a que el tiempo no ha sido alterado para parecer que es más lento o rápido, se mantiene de una forma desde su inicio hasta su conclusión.

La escena del tren es un ejemplo perfecto. Para viajar a la ciudad de México desde Chihuahua en automóvil se necesitan 15 horas con 50 minutos, tomando en cuenta que un tren de esa época era más lento, el tiempo de recorrido sería mayor.

Es imposible filmar todo un trayecto en este transporte, por esa razón sólo son fragmentos los que aparecen en escena, aunque se podría pensar que esto convierte a la duración normal en una anormal no es así. Todo el tiempo transcurrido en el vehículo es normal.

Tin Tan aborda el tren de forma ilegal, no tiene boleto, mira la oportunidad de comer sentándose con un hombre al que insinúa confundir con un conocido, comienza a ingerir todo mientras el otro personaje, Modesto Rojas, empieza a discutir con él por su abuso y por la falsa confusión que Germán dice tener. Luego de la molestia, el conductor del tren se acerca a ellos y empieza el enfrentamiento entre Tin Tan y ambos hombres, el pachuco pide se le deje viajar a cambio de una canción con la que intenta recaudar el dinero para cubrir el pasaje, al no lograrlo es expulsado del tren. Cada uno de los acontecimientos pasan en tiempo "real" (no es un tiempo real, pero se asemeja), el espectador logrará seguir cada uno de los hechos sin sentir que estos se han alargado o se han compactado, es la función de la escena con duración normal.

Un ejemplo más. Tin Tan está sentado en el sofá de la mansión, el timbre suena y Socorro se dirige a la puerta para ver de quién se trata. Marcelo espera, es recibido por la empleada y lo hace pasar al argumentar que es el mayordomo de Tin Tan. Cuando Tin Tan y Marcelo se encuentran, comienzan con un enfrentamiento, el cual desemboca en una canción interpretada por ambos, los Matafortuna escuchan y bajan para ver, la escena termina con ellos sentados junto a Tin Tan mientras Cuca recita un poema para Germán.

De nuevo, desde la llegada de Marcelo hasta su salida de escena la duración es normal, no hay ninguna manipulación que alargue o acorte el tiempo representado, incluso la canción tiene una duración que se respeta en todo momento, esta es de 1 minuto con 48 segundos. La discusión con Marcelo es pequeña, fácilmente comienzan a construir una relación amistosa unidos por la música. La audiencia puede darse cuenta de que la escena respeta el tiempo real y que no vuelve tediosa la actuación de cada uno.

La última escena, en donde se puede ver a Tin Tan con un éxito que se comienza a formar, tiene lugar una presentación musical de casi diez minutos, no

hay interrupciones, tampoco manipulaciones que alarguen el tiempo en el escenario o lo acorten, la fluidez está permitida, a pesar de haber sido grabada con diferentes encuadres y planos, la misma pudo haber sido hecha con un plano secuencia de ser requerido, la duración sería igual. Los acontecimientos desde que el padre de Germán llega hasta el final tienen un tiempo que se respeta, está apegado al real.

#### 4.5.1.8 Modalidad narrativa

En literatura es fácil reconocer al narrador de la historia, en el cine es un poco más complejo, sobre todo porque no es un narrador que esté contando los hechos como en una novela.

En *El hijo desobediente* se pueden identificar dos tipos de narrador, el ubicuo y el narrador del tú.

El narrador ubicuo es mayor que los personajes, tiene un punto de vista por detrás de todo lo que se ve, su posición le da la capacidad de saber mucho más que cualquier agente que esté presente en la historia, nada pasa desapercibido para este; un pensamiento, un sueño, un secreto, el futuro, pasado, o cualquier otra cosa, nunca estará escondido.

Es la cámara, quién cumple el papel de narrador ubicuo, los encuadres, los planos, los ángulos y la puesta en escena sólo son elementos que ayudan a componer el punto de vista que se nos presenta en *El hijo desobediente*.

El narrador ubicuo de esta película es omnipresente, gracias a este poder que se le ha dado, el espectador podrá saber desde un principio de qué trata la película, quienes son los antagonistas y quién el protagonista, además, con los elementos que se empiezan a entregar, se sabe hacia que dirección va la historia y cuál es el posible final.

La cámara en un inicio muestra quién es el protagonista de la película, Tin Tan; a qué se dedica, cantante y músico; cuál es su deseo, debutar en la capital; quién es su padre y qué quiere para su hijo, Rogaciano Rico, que Tin Tan trabaje en el campo; quién es son los antagonistas, Modesto Rojas, los Matafortuna y Marcelo Fortuna; quién es son los villanos y qué quieren, los Matafortuna, quedarse con el dinero de Marcelo. Al tener estos datos, la audiencia puede comenzar a saber hacia

donde se dirige la historia, la cámara ha sacado a la luz una parte importante de la película, valiéndose de su superioridad ante los personajes.

No existe una cámara subjetiva, tampoco es un narrador del yo, todas las tomas son desde una posición objetiva, gracias a esto se puede saber que el narrador es ubicuo, pues al estar desde un punto en donde todo se ve y nada es secreto, el espectador puede decodificar fácilmente el tema y mensaje de la película sin esperar hasta cierto punto para encontrar respuestas.

Luego de saber quiénes son los personajes, cuál es su papel en la película y cuál es su objetivo, la cámara expondrá cómo cada uno de los agentes llevará a cabo sus planes para obtener lo que desea. Tin Tan debe viajar a la capital para buscar suerte y debutar con la finalidad de volverse famoso. Los Matafortuna engañarán a quién creen que es Marcelo para quitarle el dinero, sus engaños están basados en dar una excelente atención al millonario cuando llegue y llega a la casa de huéspedes para ganarse su confianza y así realizar su plan. Marcelo mentirá a Tin Tan con la idea de que es su propio mayordomo para desenmascarar los planes de su familia y descubrir qué es lo que quieren de él y por qué se aliaron con Modesto Rojas. Socorro está enamorada de Tin Tan, a pesar de no saber cómo acercarse a él porque es un millonario, su deseo radica en conquistar el amor del pachuco. Nuevamente la cámara (el narrador) que lo sabe todo, ha expuesto los elementos suficientes para que la audiencia sepa que lo ya planteado en un principio es de la misma manera.

En las dos escenas finales, el narrador ubicuo (la cámara objetiva), demuestra que los datos otorgados a lo largo del filme y que hacían que se creara una idea cercana a lo que iba a pasar, desembocaran en una conclusión que era obvia desde un principio, ¿por qué obvia? Porque el narrador ubicuo sabía todo sobre los personajes, este conocimiento jamás fue ocultado, se distribuyó en las tres partes principales de la narración, planteamiento, desarrollo y conclusión, y la audiencia tuvo acceso a ello en todo momento.

El narrador del tú tiene una presencia menor en la película, de hecho, en las películas o series en donde aparece, son pocas las veces en las que se le puede ver.

En *El hijo desobediente* hay tres escenas en donde aparece un narrador del tú.

La primera es en un principio, cuando Tin Tan aparece en cuadro, está entonando una canción mientras toca la guitarra, su mirada está fijada en la cámara, esto sucede desde el minuto 1:40 hasta el 2:21, aunque en un inicio puede parecer que no está refiriéndose a la audiencia, cerca del minuto 2:10 se mira que en efecto la canción es para el espectador pues Germán hace un gesto rápido con la mano derecha simulando tocar a alguien, esto seguido de la palabra “anene” (ándele), esta acción junto con la mirada centrada en el objetivo del aparato crea una comunicación indirecta con el personaje y cualquier persona que lo mire, hay una complicidad entre Tin Tan y el espectador.

La segunda escena tiene lugar cuando Tin Tan y Marcelo se conocen, mientras Marcelo argumenta ser su mayordomo, Germán empieza a ponerse nervioso porque no entiende lo que pasa. En el minuto 42:44, Tin Tan toma el papel de narrador del tú pues nuevamente vuelve a referirse a la cámara, simulando que habla con el público. El pachuco se detiene junto a un sillón, voltea a la cámara, lleva la mano izquierda a su cara para aparentar que Marcelo no puede escucharlo y dice: –No le hagan caso, este no trabaja en esta película, creo trabaja en el médico de las locas. La audiencia vuelve a ser cómplice de Tin Tan, el narrador del tú.

La tercera escena es sólo un pequeño fragmento que va del minuto 1:10:16 al 1:10:21. Cuando Marcelo paga la cuenta que se negaron a costear en el cabaré, Tin Tan pide que pase un milagro para que no sean detenidos, al darse cuenta que su deuda está saldada, voltea hacia la cámara y vuelve a hablarle diciendo dos veces la frase “se me hizo” y empieza a jugar con sus dedos. Tin Tan es nuevamente un narrador del tú, habla a la cámara para informar a la audiencia que el milagro que pidió se concedió, en un momento cuando hace la petición pareciera que lo hace para sí mismo, sin embargo, al hablar hacia el aparato, es posible darse cuenta que ese milagro que pidió con tanto fervor fue hecho en complicidad con el público.

Estos dos tipos de narrador se complementan, el segundo, ayuda a la audiencia a tener una inmersión mayor en la historia.

#### 4.5.1.9 Personajes (Agentes)

El personaje es una unidad de gran relevancia en cualquier historia, en la ficción siempre habrá personajes de todo tipo, desde animales hasta objetos que ayuden a llevar la trama. Para la construcción física o emocional del personaje principal, en ocasiones los antagonistas tienen mucho que ver. El análisis presente pretende encontrar los elementos que apoyan a la constitución del pachuco de Tin Tan en *El hijo desobediente*.

Personaje	Características físicas	Características psicológicas
Tin Tan (Germán Rico)	<p>Estatura por encima del promedio en México.</p> <p>Complexión delgada.</p> <p>Ojos claros.</p> <p>Piel clara.</p> <p>Cabello negro y desaliñado en un principio, arreglado más adelante.</p> <p>Vestimenta informal, uso de un <i>zoot suit</i>, una camisa estampada y un sombrero con una pluma en la parte trasera.</p> <p>Vestimenta más formal posteriormente, uso de un traje de rayas y una camisa de cuadros, zapatos de charol de color negro y blanco.</p> <p>Vestimenta informal nuevamente en la escena final, uso de un <i>zoot suit</i></p>	<p>Germán es una persona tranquila, despreocupada y con aspiraciones para ser famoso. Es gracioso, ventajoso, manipulador, oportunista e inteligente. Llega a ser ingenuo en casi toda la película. Toma las cosas con humor y su temperamento es ligero, no es agresivo ni grosero. Es talentoso, canta, toca instrumentos, baila e imita a cantantes famosos. Es alegre en todo momento sin importar las circunstancias, es desinteresado y feliz con su propia vida.</p>

	negro, camisa blanca y un moño en el cuello.	
Marcelo Fortuna	<p>Estatura por encima del promedio en México.</p> <p>Complexión robusta.</p> <p>Ojos oscuros.</p> <p>Piel apiñonada.</p> <p>Cabello negro, arreglado y escaso.</p> <p>Vestimenta formal, uso de trajes elegantes, camisas blancas, corbatas y sombreros tipo <i>porpie</i> y <i>bowler</i>.</p>	<p>Marcelo es un hombre amargado, serio y propio. Tiene un temperamento pesado, es enojón y muy astuto. Siente debilidad por la música, es talentoso como Tin Tan, toca la guitarra y canta. Es una persona amable, alcoholizado cambia completamente, se vuelve alegre, gracioso y platicador. Cuando se da cuenta de que su comportamiento lo hace estar solo, comienza a ser más accesible, deja de ser serio, grosero y propio, toma una actitud extrovertida.</p>
Socorro	<p>Estatura por debajo del promedio en México.</p> <p>Complexión delgada.</p> <p>Ojos oscuros.</p> <p>Piel blanca.</p> <p>Cabello oscuro, ondulado y bien arreglado.</p> <p>Vestimenta informal en un principio, vestidos</p>	<p>Socorro es una mujer servicial, huraña y apasionada. En ocasiones presenta un temperamento un tanto agresivo, es comunicativa y enamoradiza. Es grosera con sus empleadores y</p>

	<p>largos sencillos y mandiles de cocina, zapatos cerrados y calcetas.</p> <p>Vestimenta formal en la escena final, vestido de noche y un moño en el cabello.</p>	<p>amable con Tin Tan y Marcelo; es desconfiada, inteligente y tajante.</p>
Dadivosa Matafortuna	<p>Estatura promedio en México.</p> <p>Complexión delgada.</p> <p>Ojos oscuros.</p> <p>Piel clara.</p> <p>Cabello oscuro., esponjado, lacio y arreglado.</p> <p>Vestimenta informal, vestido de estampado de corte largo y adorno en el cabello, esto en un inicio.</p> <p>Vestido formal de dos piezas, color claro.</p> <p>Vestido oscuro formal largo.</p> <p>Zapatos negros abiertos y de tacón.</p>	<p>Dadivosa es una mujer ambiciosa, embustera e impertinente.</p> <p>Es desconfiada, un poco inteligente, hipócrita e ingenua. Es manipuladora para obtener lo que quiere, puede ser amable si le conviene, es la líder de la familia, es muy tacaña.</p> <p>Tiene un temperamento tranquilo y es precavida, no es colérica.</p>
	<p>Estatura por encima del promedio en México.</p> <p>Complexión delgada.</p> <p>Ojos claros.</p> <p>Piel blanca.</p>	<p>Cuca es una mujer amable y muy perezosa, no le gusta ser molestada ni interrumpida mientras hace alguna de sus pocas</p>

Cuca Matafortuna	<p>Cabello corto, ondulado y bien arreglado, un poco esponjado.</p> <p>Vestimenta informal, vestidos por debajo de la rodilla, con estampados y lizos, moños en el cabello, en ocasiones lleva un peinado con el cabello recogido.</p>	<p>tareas, tiene una atracción por Tin Tan, es amable y considerada con él, aunque sea por conveniencia.</p> <p>Tiene un temperamento extremadamente tranquilo, todo el tiempo está leyendo, lo que denota cierta intelectualidad de su parte, no es colérica, es difícil saber si está molesta o no.</p>
Plácido Matafortuna	<p>Estatura por encima del promedio en México.</p> <p>Complexión delgada.</p> <p>Ojos oscuros.</p> <p>Cabello oscuro y escaso, siempre está arreglado.</p> <p>Vestimenta formal, en la mayor parte de la película viste con traje, corbata, chaleco, pantalón de vestir y zapatos de charol, hay algunas excepciones cuando usa su pijama.</p>	<p>Plácido es un hombre amable, perezoso y atento.</p> <p>Es convenenciero, mentiroso, no es muy inteligente, es ambicioso e ingenuo.</p> <p>Tiene un temperamento tranquilo, es confianzudo, falso y arrogante en ocasiones.</p> <p>No es colérico. Es despreocupado y oportunista.</p>
	<p>Estatura promedio en México.</p> <p>Complexión delgada.</p>	<p>Rogaciano es una persona colérica, huraña, agresiva y tajante.</p>

Rogaciano Rico	<p>Ojos oscuros.</p> <p>Cabello oscuro, aliñado y corto.</p> <p>Vestimenta informal en un principio, usa ropa de campo, camisa y pantalón de color claro, en el cuello lleva un pañuelo a manera de corbata, en la cabeza usa un sombrero pequeño.</p> <p>Vestimenta formal al final, traje oscuro, camisa blanca, corbata y un sombrero que hace juego con la demás ropa.</p>	<p>Se preocupa por su hijo y su futuro. Es duro con Tin Tan, amable con Socorro y grosero con el mesero.</p> <p>No hay denotación de inteligencia, su aparición es casi nula, esa es la razón.</p> <p>Siente decepción por Germán, pero termina aceptándolo y volviéndose más blando.</p> <p>Es un poco intolerante.</p>
----------------	--	--

#### 4.5.1.10 Actantes

Los actantes son sustantivos que realizan una acción, por esta razón un actante puede ser un animal, un humano, un objeto, un sentimiento o un estado de ánimo. El análisis actancial aquí presente está basado en lo propuesto por Greimas.

Los personajes incluidos en *El hijo desobediente* desempeñan un papel importante en la historia, cada uno con una función diferente, según la lista de actantes de Greimas quedarían de la siguiente manera.

Tabla 4

*Clasificación de los actantes según Greimas en El hijo desobediente*

---

Resultado

---

Sujeto – Tin Tan

Objeto – El éxito, la música  
Destinador – Marcelo Fortuna  
Destinatario – Rogaciano Rico  
Adyuvante – Socorro  
Oponente – La familia Matafortuna

---

La tabla original aparece en el diccionario de retórica y  
Poética. Beristáin, 1985, p .19

-Categorías actanciales en *El hijo desobediente*

1. El sujeto o héroe es representado por Tin Tan, es el actante que tiene un deseo de conseguir algo, un objeto, en palabras de Propp, un bien deseado, este bien u objeto está dividido en dos.
2. El objeto o bien deseado debe ser alcanzado por el sujeto (Tin Tan), en la película se trata de algo que no puede verse ni tocarse, pero sí percibirse, el objeto de Tin Tan son el éxito de su carrera musical y la misma música (a lo que quiere dedicar toda su vida).
3. El destinador o arbitro atribuidor del bien es Marcelo Fortuna, este actante tiene sólo un actor. Es el proveedor de los bienes y la ayuda para que Tin Tan pueda alcanzar a su objeto, es la persona que motiva a Germán para cantar y dedicarse a lo que siempre ha deseado.
4. El destinatario u obtenedor virtual del bien es Rogaciano Rico, el padre de Tin Tan, el agente para el cuál el sujeto “trabaja” es el mandador, quién envía a Tin Tan (el sujeto) a buscar su objeto y obtenerlo, en la película la forma en la que Germán es enviado a encontrar lo que quiere es negativa, esto es por la disputa surgida entre el sujeto y el destinatario por razones que involucran al objeto.
5. El adyuvante es representado por Socorro, la empleada de los Matafortuna, aporta la ayuda necesaria para que Tin Tan pueda encontrar al objeto, aunque su aparición no es tan habitual, sirve de conexión entre Germán y Marcelo cuando permite la entrada del segundo a la mansión y así pueda entablarse la comunicación entre el destinador y el sujeto. Además, ayuda

al pachuco a salvar al millonario, esto es muy importante, pues de esta acción depende la obtención del bien deseado por Tin Tan.

6. El oponente es un auxiliar, aunque es negativo. Este no es representado por uno, sino por toda la familia Matafortuna, aunque en realidad podría centrarse más en Dadivosa y Plácido, Tin Tan quiere alcanzar su objeto, pero en un inicio es impedido por los Matafortuna al confundirlo con Marcelo, cuando no lo dejan estar a solas ni un solo momento ni irse para buscar éxito, están obstaculizando su camino en la realización del deseo. Las trabas impuestas por estos no terminan ahí, cuando secuestran a Marcelo y lo amenazan, están obstaculizando la comunicación entre el destinador y el sujeto que es necesaria para la llegada del héroe hasta su objeto deseado.

El modelo actancial mítico de Greimas queda de la siguiente manera:

Figura 2

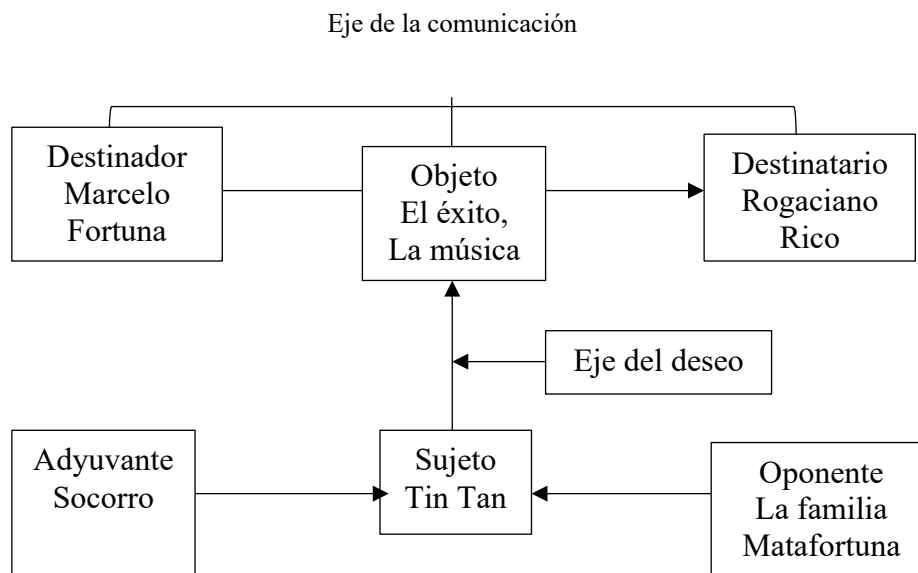


Figura 2. Modelo actancial de Greimas, el esquema original aparece en el Diccionario de Retórica y Poética. Beristáin, 1985, p. 19.

El sujeto (Tin Tan), está vinculado con el objeto (el éxito y la música), la vinculación es gracias al eje del deseo (los medios por los cuales Tin Tan alcanzará al objeto); el destinador (Marcelo Fortuna) tiene un vínculo con el destinatario (Rogaciano Rico), la relación se da por el eje de la comunicación, la vinculación es por lo que da uno para llegar al objeto y por lo que recibe el otro cuando ya se llegó al objeto, hay una unificación; el adyuvante (Socorro) es un auxiliar positivo que en ocasiones ayudará a Tin Tan y al destinador para alcanzar al objeto deseado; el oponente (Los Matafortuna) es un auxiliar negativo como lo mencioné antes, que dificultará el paso del sujeto y los recursos del destinador para llegar al objeto.

Al final de la película se observa que Tin Tan pudo conseguir el objeto que tanto deseaba, ser un cantante exitoso y dedicar su vida a la música, esto se logró gracias a Socorro, quién ayudó al pachuco y a Marcelo a deshacerse de los obstáculos impuestos por los Matafortuna. La ayuda también provino de Marcelo, quién ayudó a Germán a desenvolverse en la música y le dio una oportunidad de debutar en un famoso centro nocturno. Su padre, Rogaciano Rico, fue el responsable de mandar a Tin Tan a buscar su objeto, aunque fue de manera negativa, fue un obtenedor del bien que consiguió su hijo al dedicarse a la música.

#### 4.5.1.11 Sintagmas de Metz

Los sintagmas se encargan de mostrar la parte simbólica en la película que puede pasar desapercibida y que necesita un análisis para comprender el porqué están ahí.

*El hijo desobediente* cuenta con tres diferentes sintagmas.

-Sintagma alternante.

El hijo desobediente cuenta con este sintagma, en un principio no hay una denotación temporal que se relacione, dos escenas importantes están colocadas en un montaje paralelo. Posteriormente sí hay una simultaneidad diegética, los acontecimientos tienen lugar en la misma línea temporal, aunque en diferente lugar, se trata de un montaje alternado.

Hay dos temas principales que ayudan a llevar la historia, el primero se trata de un pachuco que sueña con dedicarse a la música para ser exitoso. El segundo es

sobre una familia ambiciosa que sueña con quedarse con la fortuna de su sobrino. Aunque en un inicio pueden estar separados, llegará el momento en el que se mezclen.

La película abre con un Tin Tan que canta solo en una habitación, aquí no hay alternancia, esto viene después. La escena del tren reúne a Germán con Modesto, hay una interacción por parte de los dos, una discusión que desemboca en una canción y en la expulsión del pachuco del tren, cuando la escena termina, hay una nueva que muestra a Marcelo en el despacho junto a su secretaria mientras le dicta un telegrama, es un montaje paralelo porque Tin Tan y Marcelo están viviendo en su propio tiempo y espacio sin intervención de ninguno, no hay ninguna relación, esta se hace presente posteriormente.

El montaje alternado se presenta cuando Socorro y los Matafortuna hablan para esperar la llegada de Modesto a la mansión, mientras Dadivosa trata de convencer a la empleada de que limpie la casa, Plácido y Ángel las miran, habrá un encuadre exclusivo entre las dos mujeres y uno exclusivo entre los dos hombres. Cuando Socorro es convencida sale de escena y Dadivosa regresa con su familia, sin embargo, la empleada aparece de nuevo en un encuadre sólo para ella, este se alterna con uno que es sólo para los Matafortuna, mientras ellos platican, Socorro los escucha y decide vengarse, todo está sucediendo en un mismo tiempo y espacio, pero en diferentes encuadres y tomas.

Cuando Tin Tan vuelve a viajar en el tren, está sucediendo en el mismo día que Modesto y los Matafortuna se conocieron y acordaron el trato para quedarse con el dinero de Marcelo, no se trata de un montaje alternado porque no suceden al mismo tiempo ni en el mismo lugar, pero el encuentro entre Tin Tan y Marcelo en vagón sí lo es. Germán está hambriento, mientras se esconde detrás de un periódico se da cuenta de que frente a él hay un hombre comiendo, este hombre es Marcelo, sus intenciones son las mismas que tuvo cuando conoció a Modesto, robar la comida, sin embargo, se arrepiente y decide esperar, pero su hambre es más fuerte y decide actuar, su acción no es completada porque el conductor del tren lo descubre. Hay un encuadre exclusivo para el pachuco mientras observa a Marcelo, hay un encuadre exclusivo del millonario mientras come, nuevamente hay otro encuadre

en donde sólo se ve a Germán, y otro en donde sólo aparece Marcelo, las acciones están pasando en el mismo tiempo y en el mismo espacio, todo es simultáneo.

En el minuto 45:13, Tin Tan y Marcelo comienzan a cantar, al iniciar la melodía hay un encuadre de Socorro que va caminando, inmediatamente aparece un encuadre en donde se ve a Tin Tan y Marcelo entonando la canción, seguirá un encuadre de Dadivosa y Plácido saliendo de su habitación por el ruido; el encuadre volverá con el pachuco y el millonario; nuevamente se puede ver a Socorro caminando mientras los escucha; Germán y Marcelo vuelven a aparecer encuadrados; de nueva cuenta Dadivosa y Plácido están presentes, esta vez caminan; de igual manera los autores de la canción aparecen, ahora hay un encuadre diferente, esta vez es de Ángel saliendo de su habitación por la misma razón que sus padres, como es de esperarse, Tin Tan está de nuevo en el encuadre junto a Marcelo, cuando este cambia, Cuca entra en escena, repitiendo la misma acción que el resto de la familia, salir del cuarto inquietada por la melodía.

Cuando Tin Tan y Marcelo tienen otro encuadre, este termina para que inicie uno en donde se ve a los cuatro Matafortuna bajar de la escalera para escuchar mejor. Otra vez los cantantes están encuadrados, posteriormente los Matafortuna se reúnen con Socorro junto a la escalera. Hay simultaneidad diegética, cada una de las acciones que he descrito están pasando en el mismo espacio y tiempo, desde luego, cada personaje es mostrado en diferente ángulo, plano y toma, es por esto que se trata de un montaje alternado. En la mayor parte de la película el montaje alternado del sintagma alterno es el que sobresale.

-Sintagma frecuentativo.

Este sintagma tiene una gran relevancia en la presente investigación, muchos de los elementos que son descritos aquí ayudan a darle fuerza a lo que se busca. Lo que ofrece Christian Metz se complementa con lo expuesto por Francesco Casetti.

Como dice su nombre, el sintagma frecuentativo habla de la repetición o recapitulación de algunas escenas o imágenes que tienen como objetivo que el espectador comprenda un significado que el cineasta ha construido, aunque no siempre se trata de una repetición forzosa. En *El hijo desobediente* hay una

vectorialidad del tiempo que pasa intacta, no hay una repetición literal de escenas ya vistas para que la audiencia entienda algo, sin embargo, hay otros elementos que sí son recapitulados más de una vez, los motivos.

Los motivos son unidades que se repetirán a lo largo de toda la trama, pueden ser situaciones, acciones o presencias, su tarea es la misma que las imágenes repetidas, reforzar y aclarar un significado en el argumento principal.

Tin Tan es un joven que va a debutar a la ciudad de México, pero no cuenta con los recursos necesarios para trasladarse a ese sitio, por esta razón opta por viajar de forma ilegal en el tren. Cuando Tin Tan está dentro de este, tiene una disputa con un hombre llamado Modesto Rojas, la discusión con el hombre ocasiona que el responsable del transporte se percate y acuda para solucionar el conflicto. Germán no logra convencer al conductor del tren y es expulsado, en este momento se puede creer que el cantante ya no conseguirá su objetivo u optará por otro tipo de transporte, pero no es así. En otra escena se ve que Tin Tan volvió a subir a un tren, incluso tiene intenciones de repetir lo que hizo con Modesto, su plan no se lleva a cabo porque se encuentra con el mismo responsable del tren pasado.

Volver a ver a Tin Tan en un tren de manera ilegal, con intenciones de comerse algo que no es suyo y encarado por la misma persona, es un motivo, está reforzando la trama, pues para que todo lo demás se desarrolle, necesita llegar de forma obligatoria, es un motivo porque las acciones ya vistas se han repetido, no son idénticas, pero sí parecidas.

Un motivo parecido, pero no idéntico es el uso de la guitarra. El debut del pachuco debe de ir acompañado no sólo de su voz, también de música, por esta razón desde que inicia la película se le ve tocando una guitarra. El instrumento aparece una vez más en las manos del joven, pero guardada en un estuche, esto hasta que es descubierto por el conductor, para mantenerse en el viaje convence al hombre de cantar para cubrir el boleto, la guitarra ahora aparece sin ser guardada, primero en las manos de Tin Tan, después en las del responsable del tren para terminar de nuevo con su propietario.

En una nueva escena, cuando el pachuco viaja de forma ilegal otra vez, la guitarra está en el estuche y colocada entre sus piernas, al ponerse de pie y

descender del tren aparece en sus manos, la guitarra seguirá en el encuadre hasta que Tin Tan llega a la casa de huéspedes, esto es hasta el minuto 26:57. El instrumento será encuadrado de nuevo en el minuto 43:10, cuando sucede el enfrentamiento entre Germán y Marcelo, la guitarra se ve por partes colocada sobre un piano, luego es tomada por Tin Tan y empieza a tocarla mientras cantan.

En otra escena hay una guitarra en las manos de Tin Tan, cuando está ebrio en el cabaré con Marcelo, la pide prestada para volver a cantar, pero el objeto termina en las manos del millonario.

Casi al final, al descubrir que Tin Tan no es el verdadero millonario, en el minuto 1:19:09, la misma guitarra que está en el estuche vuelve a salir en manos del pachuco, sólo desaparece por unos minutos y se le vuelve a ver en la escena final, cuando Marcelo y Germán están debutando en el centro nocturno, en esta ocasión, el instrumento está en las manos del millonario.

En todas estas escenas la guitarra aparece, ella no es el motivo, sino el uso que se le da, la acción; durante varios minutos se puede ver acompañada de Tin Tan, ya sea por fuera o en el estuche; en la escena del cabaré no es la misma pero una guitarra aparece junto al actor, es por eso que es parecido, pero no idéntico como dije antes. El encuadre del objeto y su repetición ayuda a reforzar la idea de que lo que estamos viendo es un pachuco ¿por qué? Cuando Tin Tan ayuda a suavizar la idea que se tiene sobre la tribu urbana, y le da un nuevo rostro, el hacer que los integrantes de ella sean personas que bailan, cantan y tocan instrumentos, colocar una guitarra sumando su vestimenta, personalidad y léxico, fortalece la nueva identidad de los pachucos, personas musicales que han dejado de delinquir para dedicarse al arte.

El cantar de Tin Tan en diferentes escenas cumple el mismo objetivo que el uso de la guitarra, reforzar la idea de un nuevo pachuco que canta y no comete delitos, este también es un motivo que forma parte de este sintagma, es parecido, pero no idéntico.

La ambición de los Matafortuna que se repite de forma sutil y en ocasiones más explícita, es un motivo, hay una interacción entre este y el tema principal, ayuda a reforzarlo.

El *zoot suit* de Tin Tan es un motivo, se repite en la mayor parte del filme, sólo hay dos escenas en donde se le ve con una bata y un pijama. Desde el inicio se le observa con un saco largo, un pantalón suelto, una camisa abierta y un sombrero con una pluma, aunque el sombrero no aparece todo el tiempo. El *zoot suit* vuelve a reforzar la idea del pachuco, este tipo de traje es utilizado por los miembros de esta tribu urbana.

El léxico del pachuco no se ve, pero está presente y para que pueda existir dentro de la película, la fuente de donde proviene debe de ser encuadrada, Tin Tan. Este motivo cumple una función similar al *zoot suit* y el uso de la guitarra, reforzar la idea del pachuco, la mezcla de palabras españolas con inglesas e indígenas denota que, en efecto, se trata de un pachuco, pues este lenguaje es típico de ellos, es un motivo que se repite en toda la película, mientras sea Tin Tan el centro de atención.

El interés de Socorro por Tin Tan y que se repite en diferentes situaciones es también un motivo, aunque su importancia es menor.

El sintagma frecuentativo de Metz está en efecto complementado por Casetti, aunque las imágenes no se repiten de forma literal, hay evocaciones de algunos elementos, estos se presentarán de manera diferente, pero con un mismo sentido.

#### -Sintagma descriptivo

Los sintagmas pasados están basados en el tiempo, el sintagma descriptivo toma su base en el espacio, para poder ser aplicado, es necesario saber que los objetos y las imágenes estáticas, no son los únicos elementos que se describen con la cámara para dar un sentido de co-existencia espacial, de igual forma, este sintagma puede aparecer cuando hay acciones, pero las acciones tienen que ver con el espacio, que no puedan ser conectadas con el tiempo por el espectador.

En el minuto 4:34 se abre la escena del tren, primeramente, se ve una parte del vagón, las personas que están sentadas viajando, los asientos, la entrada y la lámpara, después el encuadre cambia y muestra a Modesto sentado frente a una mesa mientras un mesero le sirve la cena. En este pequeño lapso, la cámara nos ha descrito el espacio en el que el protagonista aparecerá tiempo después y la persona con la que interactuará, esto corresponde únicamente a una existencia

espacial en donde tienen lugar los hechos de la escena. Una forma de demostrar que es un sintagma descriptivo es por la escena en donde Tin Tan aparece en otro tren, no hubo necesidad de describir el espacio en donde se halla, por el simple hecho de mostrar algunos elementos similares a la anterior, se sabe que el hombre viaja de nuevo en un ferrocarril; al final de esta vemos una imagen estática, se tratan de las manos del encargado del tren sosteniendo una fotografía de Marcelo, esto da pie a la siguiente escena, la cuál será sobre Marcelo.

La siguiente escena en donde aparece este sintagma es a partir del minuto 14:12, hay un plano general de la habitación en donde se encuentran los Matafortuna, esto pudo haberse remplazado por una toma independiente de cada uno de los integrantes de la familia, sin embargo, están encuadrados juntos, a esto se le suma el lugar en donde se sitúan, pues la cámara con este plano general describe el espacio en el que se encuentran, una lujosa casona. Al igual que la escena descrita en el párrafo anterior, este tipo de plano sólo se usa una vez, cuando el espacio en el que se desarrollará parte de la película ya fue descrito, los nuevos encuadres serán más cerrados, pues ya se sabe en qué lugar se hallan todos los personajes principales.

En la escena que va del minuto 49:10 hay un plano en conjunto abierto, en él aparece Socorro y Marcelo, la cámara está describiendo el espacio en el que están, se trata de una habitación sencilla, sin muebles lujosos y una lámpara en el techo que no es igual a las del resto de la mansión. Esto denota que están en una habitación para empleados, al exhibir esto, no vuelve a aparecer el cuarto en su totalidad.

En el minuto 54:52 hay un grupo numeroso de gente bailando, al fondo a la derecha se ve un escenario con algunos músicos, cuando el encuadre cambia, la cámara comienza a caminar hacia la derecha, hay un travelling descriptivo que está ubicando el nuevo espacio en donde los acontecimientos por venir tendrán lugar. Mientras camina se ven diferentes mesas y personas sentadas platicando, fumando y bebiendo alcohol, gracias a esto y a lo exhibido en un inicio, se sabe que ese espacio es un cabaré en el cuál se encuentra Tin Tan con Marcelo, a esto se le pueden sumar todas las botellas vacías de cerveza y el decorado de las paredes.

Una escena parecida a la anterior es al final de la película, en el minuto 1:25:08, hay un plano general del nuevo lugar, en él se ve un escenario con músicos al fondo, personas bailando, otras sentadas junto a una mesa y una estructura más elegante que en el cabaré pasado, la cámara está describiendo el espacio en donde aparecerá Tin Tan y Marcelo. El plano se mostrará más veces, pero esta vez su función no es describir.

El sintagma descriptivo radica también en acciones, siempre y cuando tengan que ver con el espacio y no con el tiempo; Tin Tan robando la comida de Modesto, vista de Tin Tan, vista de Modesto, vista de ambos. Germán cantando y bailando en el tren junto con la gente presente, vista del pachuco, vista de las personas que lo ven, vista del hombre bailando con una mujer. Tin Tan cantando y tocando el piano para Cuca, vista de los Matafortuna junto a él, vista sólo de Germán, vista de Cuca con él.

La forma en como aparece este sintagma además de en las acciones, es casi en todo momento de una forma general, es decir, son planos abiertos los que sugieren la co-existencia espacial, los elementos que pueden ser descritos por separado y con un acercamiento considerable como un vaso, una botella, un ojo, labios, un sombrero, etcétera, son parte de encuadres que comparten lugar con más objetos, rasgos o partes del cuerpo, por ejemplo el traje de Tin Tan, el *zoot suit* sobresale en toda la película, incluso se llega a escuchar a Rogaciano y Socorro hablar de él, pero no tiene un encuadre exclusivo en donde se haga presente el sintagma descriptivo, esto no quiere decir que la ropa de Tin Tan no sea parte del sintagma, en efecto lo es, sólo comparte espacio con todo lo demás.

Cómo mencioné al principio de este apartado, el sintagma alternante, frecuentativo y descriptivo son los únicos que tienen lugar en esta película, de igual manera son suficientes para poder encontrar las respuestas que se están buscando.

#### 4.5.1.12 Análisis social y de rol

Tin Tan es una persona pobre, no tiene dinero, motivo por el cual debe de viajar de forma ilegal en los trenes para llegar a la ciudad de México. Su único equipaje

es una guitarra dentro de un estuche y un traje que lleva puesto y que recibe el nombre de *zoot suit*.

El *zoot suit* es una vestimenta única de los pachucos, consiste en un pantalón muy holgado, un saco largo, una camisa abierta y sin corbata, zapatos bicolores de charol y un sombrero con una pluma en la parte de atrás. Dentro de la película el *zoot suit* simboliza la resistencia de Tin Tan ante las exigencias de su padre, este personaje ejerce cierto poder sobre el pachuco, se manifiesta a través de amenazas, insultos suaves, indicaciones y castigos. De igual manera, la ropa de Tin Tan ofrece una resistencia ante las presiones de la sociedad en la que está sumergido en el filme, pues hay que recordar que en ese tiempo un pachuco era una persona mal vista, en el tren recibe un mal trato no sólo por ir de polizón, sino por la forma en como está vestido, ya que el vagón en donde conoce a Modesto, es un espacio dedicado a viajeros de primera clase, cada una de las personas que viajan ahí, llevan ropa formal, vestidos y trajes que podrían decirse de gala, Modesto también. El encargado del tren hace saber a Tin Tan que todos los pasajeros ahí presentes son coristas que regresan de trabajar, es por eso que viajan en ese sitio.

En ese vagón hay una parte en donde se sirve comida y es el lugar en el que se encuentra el asistente de Marcelo, todos estos rasgos dan a entender lo que he dicho con anterioridad, es un lugar para gente con dinero.

Tin Tan interpreta el papel de un hijo, Rogaciano Rico es su padre, no tiene hermanos y tampoco madre, viven sólo los dos, fue mandado a Estados Unidos para ser ingeniero, pero abandonó la carrera por la música, Germán es cantante y músico, al final de la película se sabe que también se convirtió en cómico.

Rogaciano Rico es un campesino, al inicio de la película mientras discute con su hijo se le oye decir: –Un hijo de Rogaciano Rico tiene que ser como su padre, un hombre de campo. Además, su ropa simboliza a la de un campesino, no tengo certeza de su material, pero se asemeja a la manta, como se usa en el campo, igualmente trae puesto un pequeño sombrero, un pañuelo en el cuello y una vara en la mano derecha.

En la sociedad, Tin Tan forma parte de una de las tribus urbanas más perseguidas en su tiempo, esto por las características que los identificaban,

personas hostiles que se dedicaban a delinquir y a ir en contracorriente a lo establecido por la misma sociedad que les rodeaba, ofrecían una resistencia al racismo latente en el sur de Estados Unidos, ya que la mayoría de ellos eran ciudadanos mexicanos radicando en Texas y Los Ángeles o personas de origen mexicano que habitaban estos estados. Es por eso que Germán tenía un lugar dentro de los marginados, los otros, los subalternos.

#### 4.5.1.13 Análisis del lenguaje

El lenguaje de Tin Tan es usado en diferentes películas en las que aparece, *El hijo desobediente* es el filme pachuco por excelencia dentro de la filmografía de este actor. Para la construcción del pachuco es necesario añadir este elemento, ya que parte de su identidad está basada en el idioma.

Es posible identificar tres vertientes que conforman el idioma utilizado por el actor, por un lado, está el uso de palabras que vienen de la unión del inglés y el español “el spanglish”, por el otro está el uso de palabras que se usan fuera de contexto para utilizarlas en sustitución de otras y la introducción de vocablos indígenas hispanizados para también realizar una sustitución. Y por último están las palabras que el mismo creó, lo tintánico.

Germán no era un pachuco real, es sólo un actor con un personaje llamado Tin Tan, aunque en algunos casos en su vida diaria usaba palabras que lo habían vuelto famoso. Recurro a decir lo anterior porque es necesario conocer el porqué el artista no era un pachuco tradicional.

La forma de expresarse carecía de seriedad, Tin Tan vio que el uso de las palabras y frases de los pachucos podía causar gracia en la audiencia, aunque a algunos intelectuales les daba incomodidad.

En un apartado anterior describo al lenguaje de Tin Tan como un indicio dentro de la película, en este caso, expongo algunas de las frases ofrecidas por el personaje y su significado.

Frase pachuca	significado
Ese jefito ¿Cómo le babea?	Papá, ¿Cómo le va?

Pa' qué ordena que me escondan mis buenas garras.	Para que ordena que escondan mi ropa buena.
Usted nomas cálmela y lo veredas tropicales.	Usted cálmese y lo verá.
Mi raquet es otro.	Mi talento es otro.
Usted dice del mal teist.	Usted dice del mal gusto.
Pero qué mené.	Pero cómo no. Pero claro.
Con tal de que haga la frita, la de la bodega.	Con tal de que haga la comida.
Creo que me equivoqué de chante, con permiso, yo creo que mejor me borro.	Creo que me equivoqué de casa, con permiso, yo creo que mejor me voy.
Yo creo que mejor me descuento.	Creo que mejor me voy.
Chance que yo no pueda seguir cantoneando aquí.	Tal vez yo no pueda seguir viviendo aquí.
Ya estaría de Diógenes [...] me arraigaré en este chante.	Ya estaría de Dios [...] me quedaré en esta casa.
Más close to me.	Más cerca de mi.
¿Mi tacuche se lo llevaron?	¿Mi traje se lo llevaron?
¿Quiere usted decirme que yo estoy zambutido en las pantuflas de otro gay?	¿Quiere decirme que estoy metido en los zapatos de otro chico?
A los pipoles como tú les gusta de a bute la música.	A la gente como tú le gusta mucho la música.
Ustedes son unas personas muy suavenas	Ustedes son unas personas muy suaves.
Silverio, silabario.	Sí
Ahora me vas a salir muy picudo.	Ahora me vas a salir muy fino.
Le cobraron a mi carnal.	Le cobraron a mi amigo.
¿Usted cree que se lo vamos a paular?	¿Usted cree que se lo vamos a pagar?
Ando guairo.	Ando borracho.

Soñé que te iban dos búlgaros por la choyaca.	Soñé que te iban dos piojos por la cabeza.
Pega uno el alarido.	Pega uno el grito.
Se le perea el ridem y los gritos.	Se le cambia el ritmo y la letra.
¿Qué me velas?	¿Qué me ves?
Hasta que le caí	Hasta que llegué con usted
Voy para la capirucha	Voy a la capital
Mi tacuche	Mi traje

Las frases tienen su significado literal, que no es tan diferente de la original. Como es posible ver, algunas de las mismas están compuestas por palabras que son originalmente anglosajonas como “pipoles” (*people*), “ridem” (*rythm*), *close to me*, *chance*, “gay” (*guy*), “teist” (*taste*), “raquet” (*racket*), su uso va seguido o antecedido por palabras en español, esto significa que habla en spanglish. Por otra parte, están las palabras empleadas únicamente por Tin Tan, como, “mené”, “frita”, “velas”, “búlgaros”, “choyaca”, “suavenas”, “Silverio”, “silabario”, “bute”, “babea”, “borro”. A esto se le añaden palabras que son pachucas como “chante”, “paular”, “carnal”, “guairo”. Por último, están todas aquellas que han sido recogidas del habla popular de la gente como, “jefe”, “garras”, “cálmela”, “veredas tropicales”, “descuento”, “cantonear”, “arraigar”, “zambutido”, “picudo”, “paular”, “alarido”, “caí”(sin acento, esto porque reemplaza a la palabra cae), “tacuche”, “capirucha”.

Cada una de las palabras pasadas son mezcladas no sólo por Tin Tan, sino por el resto de los pachucos, hay excepciones, que son los vocablos empleados únicamente por el actor. Tin Tan no sólo ha otorgado un extenso vocabulario, también recurrió a uno que ya existía para construir a su famoso personaje.

#### 4.5.2 Soy charro de levita

##### 4.5.2.1 Datos técnicos

Título: Soy charro de levita

Dirección: Gilberto Martínez Solares

Guion: Juan García, Gilberto Martínez Solares, historia de Antonio Guzmán Aguilera y Paulino Masip)

Duración: 110 minutos

Año: 1949

País: México

Género: Comedia

Producción: Felipe Mier

Fotografía: Agustín Martínez Solares

Edición: José Bustos

Música: Federico Ruiz y Rosalío Ramírez

Sonido: James Fields

Escenografía: Javier Torres Torija

Maquillaje: Felisa L. De Guevara

Estudios y laboratorios: Churubusco

Productoras: A S Films S. A.

Elenco: Germán Valdés "Tin Tan"

Marcelo Chávez

Rosita Quintana

Ramón Valdés

Carmen Molina

Lupe Inclán

Arturo Martínez

Felipe de Alba

Dolores Corona

La película está ambientada en el mismo año de su producción que es 1949, es totalmente hablada en español, sin embargo, el léxico característico de los pachucos de esa época disminuye drásticamente por la presión de las autoridades lingüísticas de la Academia Mexicana de la Lengua. Germán Valdés sí hace uso del idioma, pero es casi nulo. Está desarrollada en México, principalmente en el

entonces Distrito Federal, el otro lugar a donde se lleva la historia no es mencionado, pero es una zona rural.

Esta película tiene tintes musicales, como en una gran cantidad de cintas de ese tiempo, afirmo esto porque hay diferentes escenas en donde los protagonistas cantan y tocan instrumentos musicales como en *El hijo desobediente*.

La violencia en la película es menos sutil que en la anterior, aunque hace contraste con el humor de Tin Tan, es muy notoria, hay golpes y disparos. La violencia y la comicidad del pachuco hace que le de un sentido de diversión.

La película tampoco es rápida ni lenta, los acontecimientos van ocurriendo con una velocidad normal, la esencia de los pachucos no es tanta en un inicio, se ve a un Tin Tan con un *zoot suit* y algunas palabras de su estilo. Hay un inicio, un desarrollo y conflicto, y un final claro, pueden ser identificados fácilmente al iniciar y terminar.

#### 4.5.2.2 Edición y montaje

La película tiene cinco secuencias en donde se pueden conocer diferentes elementos de la trama.

La primera secuencia parte del minuto 0 y concluye en el 19:17 es un conjunto de escenas que nos presentan sólo a los personajes principales, también otorga un elemento que conducirá a la relación que tienen estos.

La segunda secuencia comienza en el minuto 19:18 y termina en el 35:34, en esta Tin Tan, Marcelo y Carmelita firman un contrato para debutar en una caravana, se comienza a introducir una parte del problema del argumento que tiene que ver con la mujer.

La tercera secuencia es a partir del minuto 35:35 al 56:05, se presentan a los antagonistas y a un personaje principal más, el problema comienza a desarrollarse, involucra a Tin Tan y compañía.

La cuarta secuencia inicia en el minuto 56:06 y termina en el 1:31:36, Tin Tan conoce a Rosita y comienzan a enamorarse, el pachuco inicia una relación con ella, surge un nuevo problema y cambian sus planes, continúa con su trabajo en el

pueblo, el conflicto con el que está inmerso Tin Tan y los demás desemboca en una redada para la compañía en la que laboran.

La quinta y última secuencia es del minuto 1:31:37 al 1:48:55, inicia un enfrentamiento entre Tin Tan y el empleado del cacique del pueblo, el primer problema que involucra a Carmelita se resuelve, el segundo que involucra a Rosita se resuelve también, Tin Tan consigue su nuevo objetivo, quedarse con Rosa.

Las secuencias formadas a partir de diferentes escenas fueron montadas para construir un sentido en la trama pertinente, esto es gracias a lo que se conoce como Puesta en serie.

-Puesta en serie

A diferencia de *El hijo desobediente*, en *Soy charro de levita* se pueden encontrar asociaciones por identidad y asociaciones por analogía y contraste.

Desde el minuto 3:27 al 1:11:47 sobresale el *zoot suit* de Tin Tan, es la mayor asociación por identidad, la vestimenta del pachuco crea una relación con diferentes imágenes a pesar de no ser contiguas.

En esta película, la guitarra vuelve a ser un elemento que crea relación, sin embargo, esta no pertenece a Tin Tan, sino a Marcelo. A partir del minuto 3:26 al 8:32, hay una guitarra en manos de Marcelo, esto es únicamente en los encuadres en donde el músico aparece, la usa como escudo ante los balazos de Don Primitivo, para tocar y la carga con siempre con la mano derecha. En la habitación de Tin Tan y Marcelo, en las paredes hay adornos hechos con piezas de guitarra. En el minuto 11:45, el instrumento vuelve a aparecer, está recargado junto a un mueble. En la escena del café chino, la guitarra puede observarse detrás de Marcelo, luego, cuando no tienen el dinero para pagar la cuenta, Tin Tan le pide que la tome para empezar a cantar.

Posteriormente, cuando Tin Tan tiene una ensoñación, la guitarra se hace presente. El instrumento aparece una vez más en el minuto 1:04:56, al igual que en las anteriores escenas, va en las manos de su propietario, pero hay un cambio, Tin Tan toma la guitarra y la lleva consigo hasta la casa de Rosita, en donde le dedica una canción. En el minuto 1:21:14 al 1:25:54, en el espectáculo que ofrecen en la

carpa, el objeto vuelve a estar encuadrado, es la última vez que se le ve. Al igual que en el análisis pasado, la guitarra se repite, pero de forma distinta, hay una asociación por identidad.

Las asociaciones por analogía y contraste son imágenes que se relacionan porque presentan elementos parecidos, pero no idénticos.

Las imágenes que contienen balazos y armas en la película son asociaciones por analogía y contraste, esto es porque cada uno de los elementos que aquí aparecen (las balas, las pistolas y los rifles) son similares, pero no iguales, las escenas que contienen esto están en su mayoría separadas por otras, no obstante, al contener encuadres de las armas y de los disparos, se establece una relación entre ellas y aporta elementos al argumento de la película.

#### 4.5.2.3 Tipos de planos, el encuadre (puesta en cuadro)

-Planos

Se seleccionaron 3 escenas de diferentes partes de la película para exponer qué tipos de planos existen en ellas.

La primera escena que va del minuto 0:10 al 8:48 se compone de nueve planos medios, esto se ve cuando los encargados de la vecindad platican entre ellos, luego cuando Tin Tan y Marcelo tocan y hablan con Don Primitivo, quién también tiene planos de este tipo, hay dos que son exclusivos del administrador de la vecindad. Hay tres planos generales del patio, en ellos se ven a todos los vecinos en la fiesta de navidad rompiendo una piñata, serán interrumpidos por los balazos del diputado para desembocar en un plano en conjunto de tres personas que son los encargados del edificio. Hay doce planos en conjunto que encuadran a diferentes personajes, Don Primitivo tiene que ver en algunos de ellos, en otros sólo Tin Tan y Marcelo, hay algunos en donde el encuadre involucra al diputado y Petra, a los dos encargados de la vecindad y a Marcelo y Tin Tan.

La segunda escena que es del minuto 43:21 al 45:26 está compuesta de siete planos medio cortos, en cada uno se pueden ver diferentes encuadres, la abuela de Carmelita encabeza algunos de ellos, sólo se le ve del pecho a la cabeza, está acompañada en todo momento de su nieta, por lo que podría decirse que también

es un plano en conjunto, en otros se mira únicamente a Tin Tan. También hay cinco planos medio, la mayoría son de Tin Tan junto a Marcelo, pero hay uno en particular que es exclusivo del pachuco, el encuadre cambia y se convierte en un plano medio corto. De igual manera, hay tres planos en conjunto en el que aparecen Tin Tan, Marcelo, la abuela y Carmelita, resalta uno que pasa de ser un plano en conjunto a un plano americano. Y por último dos planos americanos en los que Tin Tan es el personaje principal a pesar de estar encuadrado junto a la abuela.

La tercera escena no empieza ni termina aquí, pero se describe a partir del minuto 1:39:41 al 1:46:24. Los planos por los que se compone son cuatro americanos, el primero encuadra a Tin Tan y Marcelo, Sotol aparece junto a ellos y después un empleado del cacique del pueblo, los cuatro personajes están en un plano americano. El siguiente tiene únicamente a Tin Tan en el cuadro, hay otro con Rosita encuadrada y el último con Tin Tan. Son dos primeros planos de Rosita, el encuadre sólo es de ella. Los siguientes son seis planos medios con encuadres intercalados entre Tin Tan y el Sotol. Los planos en conjunto son trece, se intercalan entre Tin Tan con Marcelo y los empleados de Don Agripino, con Sotol, Carmelita, y otro que encuadra al alcalde del pueblo con su hija, esposa e invitados. Y, por último, once planos generales intercalados del exterior de la hacienda con gente corriendo y del interior con encuadres de la boda de los hijos del cacique y el alcalde.

Estos son los planos más usados por el director.

-Puesta en cuadro

Para que la audiencia pueda darse cuenta de qué situación económica envuelve a los protagonistas de la película, el realizador ha encuadrado ciertos elementos que denotan que ambos son pobres, la cámara capta un pequeño espacio en donde habitan, hay dos camas que están contiguas, además, la habitación no tiene más muebles y está pegada a la puerta, la misma no tiene cerradura, es de madera y no puede cerrarse. El encuadre también muestra cuando Tin Tan y Marcelo están padeciendo por no tener dinero ni que comer, en algunas imágenes se les ve pelear por una botella de leche o irse a dormir con hambre por no poder comer unas enchiladas. El exterior de la habitación que muestra el patio de la vecindad es otro escenario encuadrado que ayuda a reforzar la idea de que los personajes en efecto

son pobres. En cambio, en el pueblo a donde van con la caravana, el cacique es un hombre adinerado, esto se demuestra cuando la cámara capta los espacios en donde vive, las habitaciones en las que se desarrolla la trama exhiben decorados rurales, pero con un estilo de acuerdo al estatus social del hombre y su familia, hay libreros, lámparas, sofás que parecen ser de piel, entre otras cosas. En otra escena, el encuadre muestra el salón en donde se está llevando a cabo la boda, hay adornos, paredes grandes y un gran espacio que tiene la capacidad para albergar a demasiada gente.

La puesta en cuadro también expone el estatus social de Rosita, aunque nunca se ven interiores, los exteriores de la pequeña casa en donde habita junto con su madre y su sobrino, están presentes. En las ocasiones en las que Tin Tan está con ella afuera de su hogar, se puede ver que es una choza con muchas plantas en su exterior, es de un nivel y está rodeada por árboles, además el techo es de paja, esto es suficiente para saber que la mujer pertenece a una familia humilde.

Tin Tan es el protagonista de Soy charro de levita, razón por la cual la mayor parte de los encuadres son de él, se podría pensar que Rosita es una protagonista también, pero no, ni siquiera Marcelo o Carmelita, el lugar es ocupado únicamente por el pachuco. A pesar de que Carmen no es la mujer que tiene interés por Tin Tan, se le dedican más encuadres que a Rosa, la persona que se enamora de él.

Algunos de los encuadres de Germán son cercanos para denotar que el lugar principal le corresponde, de igual Manera, los demás personajes que ocupan un lugar por encima de los villanos tienen este tipo de cuadro.

Los villanos llegan a poseer encuadres con planos cerrados, pero en menor medida. Es Sotol y no don Agripino, el cacique, quien ocupa el lugar del antagonista principal.

La guitarra es un objeto de mucha importancia, razón por la que siempre que es encuadrada, está acompañada de Tin Tan y Marcelo. El traje es también un objeto relevante, es por eso que aparece en cuadro casi todo el tiempo como dije en párrafos anteriores, en un encuadre hay una interacción entre la prenda y Pepito, el sobrino de Rosita.

Gilberto Martínez Solares resaltó en el encuadre los elementos más importantes de su película, desde objetos hasta personas, esto ayuda a que la comprensión del espectador sea mejor.

#### 4.5.2.4 Campo y fuera campo

En la primera escena cuando la encargada de la vecindad se dirige a abrir la puerta, se escuchan algunos golpes en ella, abre una pequeña ventana para ver de quién se trata y se percata de la presencia de Tin Tan. La dimensión *In*, en un principio encuadra a la mujer, inmediatamente, cuando abre la puerta, introduce al pachuco, pero sólo una parte de él, pues la mayor parte de su cuerpo radica en la dimensión *off*, específicamente en el espacio imaginable, ya que sólo se ve su cara, su mano y brazo derecho y una parte de su mano izquierda, el resto del cuerpo está más allá de lo visible, pero es recuperado a causa de su misma ausencia, ya que, aunque no se ve, se sabe que está ahí.

Luego, la mujer cierra la ventana y Tin Tan está de nuevo en el espacio *off*, se sabe ya que él personaje está detrás de la puerta, no se ve, pero la ausencia que ha dejado hace que haya una evocación y que se recupere, la audiencia ahora desde su percepción, tiene presente que en ese mismo lugar se halla Tin Tan.

En otro encuadre, la puerta vuelve a sonar, como ya hay un conocimiento de la presencia del pachuco se asume que los golpes son producidos por él, en esta ocasión el esposo de la mujer a la que deben de pagar la renta, se dirige a la puerta junto con una taza de pulque, abre la ventana y arroja el líquido, el encuadre cambia y ahora exhibe que la persona que tocaba y que estaba en el espacio *off*, no es Tin Tan, sino el diputado llamado Primitivo, en esta ocasión el espacio imaginable sufrió un quiebre, pues hubo un cambio entre los personajes,.

Cuando Don Primitivo aparece para limpiarse el pulque, el espacio en el que se encuentra se convierte en uno definido, pues volverá a ser expuesto y también está a punto de ser mostrado desde un encuadre más abierto; el esposo de la mujer regresa a su lugar argumentando que ha arreglado el asunto, inmediatamente, el diputado aparece en el mismo lugar junto a Tin Tan y Marcelo, saca una pistola y comienza a tirar balazos, la parte interior de la vecindad aparece con la gente que

empieza a asustarse, enseguida vuelven a aparecer los tres personajes y el diputado dispara de nuevo, una vez más aparece el interior de la vecindad, en este caso, el espacio en donde se halla esta parte del sitio también toma un lugar dentro de lo definido, pues ya ha sido mostrado.

En otra escena, cuando Tin Tan camina hacia el despacho de don Agripino, el espacio definido está presente, hay una puerta por la que el cacique entra, se cierra y Tin Tan choca con ella, ¿a dónde se dirige? Se ha dicho que al despacho, pero en ningún momento se ha mencionado, esto se sabe hasta que el lugar entra en el encuadre. La oficina del hombre es un espacio definido porque al estar ambos personajes en la puerta, llega el momento en el que está a punto de ser mostrado. Al estar dentro del despacho, sólo se observa una porción del lugar, el resto permanece oculto en la dimensión *off*, poco a poco se muestra más de esa habitación, pero no toda, entonces concluyo que una parte, la que no se ve, pero se sabe que está ahí, es el espacio imaginable, pues con lo poco que la cámara ha encuadrado sabemos que hay más cosas alrededor, las mismas que son recuperadas por el espectador gracias a su ausencia. La presencia de Tin Tan cuando está solo y de don Agripino y Sotol cuando no está Tin Tan, conforman un espacio definido, la razón es porque a pesar de estar en la misma habitación, algunos de los encuadres no los reúnen, el cacique y su empleado hablan mientras el pachuco los ve, en un momento, los personajes son parte de la dimensión *in*, en otro de la dimensión *off*, hay una repetición del espacio al que pertenecen, es así que constituyen a lo definido.

Un último ejemplo sobre el campo y fuera campo en la imagen es del minuto 1:40:53 al 1:44:32. Es necesario saber que aquí las dimensiones están más apegadas al sonido, pero la imagen también las cubre. Cuando el hijo de don Agripino y la hija del alcalde se van a casar, las familias de ambos y de un grupo de invitados están concentrados en un salón en donde se celebra la boda, el encuadre como es de esperarse, sólo abarca una porción del lugar, lo demás es oculto en la dimensión *off*, en este caso los espacios imaginable y definido se presentan al mismo tiempo, en primer lugar porque la cámara sólo capta una porción del salón y de los invitados, pero el resto del lugar y de la gente presente son recuperados por

su ausencia, es decir, se conoce que el lugar es más grande, hay más cosas que las que se ven y el número de personas que asistieron, pero no aparecen. En segundo lugar, el cuadro cambia de un ángulo escorzo desde la izquierda a uno desde la derecha, entonces, el espacio hace contraste con el definido, pues un momento antes de que el siguiente ángulo aparezca, el encuadre se prepara para mostrar el otro lado de la habitación, por otra parte, los dos ángulos representan un espacio definido por que, al estar invisibles en un momento, son exhibidos más de una vez.

El sonido en esta película tiene también un lugar aquí. El sonido que más protagonismo tiene en esta película es el que emiten las pistolas al ser detonadas.

Los balazos se escuchan en 5 escenas, en cada una tienen un lugar en la dimensión *off* y la dimensión *in*.

En la primera escena, cuando Tin Tan, Marcelo y Don Primitivo están fuera de la vecindad, uno de los administradores del lugar arroja una taza de pulque al hombre, esto provoca que se enfade, saque un arma y comienza a dar tiros al cielo.

Los disparos jamás serán encuadrados, sólo se pueden escuchar las detonaciones varias veces, su presencia permanece en la dimensión *off*, mientras que el ruido que se produce dentro de la vecindad está sumergido en el campo, junto con los diálogos emitidos por los personajes, hacen un contraste para darle sentido a lo que se está viendo. Estos tres elementos forman parte del sonido diegético.

La segunda vez, cuando las hermanas de Sotol pelean con Rosita, se escucha la detonación de dos disparos, inmediatamente el encuadre cambia y muestra a don Agripino con un arma y este dispara algunas veces. En este caso el sonido aparece dentro del campo de visión, aunque sólo sucede una vez, el resto de los disparos están en el fuera campo. Al igual que la escena pasada, pertenecen al sonido diegético.

El campo y fuera campo de los disparos se repite en las tres escenas restantes, pero, en la mayoría sólo se escucha, nunca se ve de donde proviene, o, mejor dicho, quién los produce.

Centrándome en la dimensión *off*, en ocasiones hay música incidental que ayuda a darle fuerza a los encuadres, sin embargo, la mayor parte de la película no la tiene. Por otro lado, cuando Tin Tan canta con Marcelo, Carmelita, o a Rosita, sus voces no se acompañan sólo de la guitarra pues comienza a sonar el soundtrack, es necesario resaltar que esta música es un sonido diegético exterior, la razón es sencilla, esta música fue colocada en la postproducción, su función es acompañar las letras de los actores, en realidad ellos nunca la escucharon durante la filmación, por eso su posición está en el exterior y no en el interior como pasa cuando el pachuco canta a Rosa y hace sonar a la guitarra.

#### 4.5.2.5 Espacio y movimiento

De los dos niveles que existen en esta categoría, estático y dinámico, *Soy charro de levita* tiene intervención en el espacio estático móvil, espacio dinámico descriptivo y en el espacio dinámico expresivo.

-Espacio estático móvil. En el minuto 6:22, Tin Tan y Marcelo cantan para don Primitivo, el diputado y una mujer que le acompaña, la cámara ofrece un plano americano, el aparato no presenta ningún movimiento, sin embargo, el encuadre sí lo tiene, o al menos lo que hay dentro de él, el pachuco y su compañero interactúan con los dos personajes restantes, Marcelo toca la guitarra y canta, Tin Tan hace ademanes y ligeros movimientos de baile, también canta; don Primitivo y Petra, la mujer que le acompaña se tambalean un poco y mueven la cabeza, esto no termina ahí, arriba de ellos se encuentran los restos de la piñata de la posada que se llevaba a cabo antes de su llegada, el objeto también tiene movimiento, pues el aire es el encargado de producirlo.

El minuto 53:40, la cámara es estática, sin embargo, los personajes no. El cacique del pueblo y Tin Tan tienen una interacción, platican sobre el hijo de Carmen y Enrique, el pachuco mueve las manos y su hombro es tocado por don Agripino, también hay risas, esto involucra el movimiento de la cara de ambos.

En una última escena, a partir del minuto 1:33:38, la cámara no presenta ningún movimiento, de nueva cuenta el encuadre sí; Tin Tan y Marcelo huyen de un guardia de don Agripino, corren apresurados a mitad de la calle para lograr escapar, de

repente, un camión de redilas se atraviesa y estos son perdidos de vista. El movimiento es realizado por los personajes cuando escapan, y también por el camión cuando pasa frente a ellos, además, al fondo se ve pasar a dos personas que caminan tranquilamente.

Las escenas tienen movimiento en el espacio, aún cuando no se trata de algo vivo como la piñata o el camión, este movimiento está limitado por los márgenes del encuadre fijo, no existe fluidez ni dinamismo.

-Espacio dinámico descriptivo. En el minuto 14:23, Tin Tan se dirige hacia Marcelo para buscar de dónde provienen los ruidos del bebé de Carmen, la cámara por su parte, inicia un movimiento hacia la derecha para seguir al personaje, en su paso corrige el encuadre del espacio hasta llegar a mostrar la cama en la que Marcelo está dormido junto con el bebé, su función es colocar en el centro a los personajes.

Cuando Tin Tan está soñando mientras cuenta a Carmelita los deseos que quiere cumplir cuando salgan con la caravana, se ve cantando con Marcelo y posteriormente con la mujer, esto sucede en el minuto 23:38. El pachuco se acerca a un lado del telón, estira la mano derecha y toma el rebozo de Carmen para que esta aparezca en escena, entonces caminan hasta el centro del escenario, la cámara empieza a seguirlos a partir de que ambos se encuentran en el encuadre, pero resalta la conversión de espacios que hay, pies de espacio dinámico descriptivo, cambia al espacio estático móvil.

-Espacio dinámico expresivo. En el minuto 15:48, hay un plano detalle de una cacerola y unas manos que la sujetan, no se sabe a quién pertenecen, por lo que es necesario que la cámara retroceda para abrir el encuadre y así mostrar que es Carmen quien la está cargando, el plano se convierte en un medio. En este ejemplo, es la propia cámara la que está decidiendo qué se debe ver.

En el minuto 22:42, Tin Tan, Marcelo y Carmen están cantando en la cafetería china para no pagar la cuenta, a partir de este minuto, la cámara inicia un movimiento hacia la izquierda para encuadrar sólo al pachuco, a Carmelita, al dueño del café y a la mesera, se detiene un momento y sigue el movimiento, esta vez es

hacia delante, pero lento. Los personajes no caminan hacia ningún lado, nuevamente la cámara decide el movimiento y lo que se debe de ver.

En la misma escena del café chino, el movimiento exclusivo de la cámara se repite. El dueño del lugar decide ignorar a Tin Tan, pero el personaje no lo permite, así que se dirige hacia él para seguir cantando, hay un encuadre abierto que muestra a dos personas sentadas en una mesa del lado derecho, cuando se empieza a cerrar para centrarse en el pachuco y en el chino, uno de los comensales sale del cuadro y sólo aparece uno, es una mujer. El artefacto ha decidido nuevamente qué se debe ver sin seguir los movimientos de los actores.

En cuanto a la organicidad e inorganicidad del espacio cinematográfico, *Soy charro de levita* los tiene. En la mayor parte de la película el espacio profundo aparece. Cuando Tin Tan, Marcelo y el diputado están dentro de la vecindad, el fondo es una superficie con profundidad, detrás de ellos se ven unas escaleras, arreglos y el resto del patio del lugar.

El espacio plano no pierde su lugar, en la escena en donde Tin Tan, Carmen y Marcelo hablan con la abuela, hay una pared detrás de ellos, los elementos están plasmados frente a este lugar, estos son los cuadros y los personajes, no existe profundidad a sus espaldas.

En las escenas en donde Tin Tan coquetea con Rosa, el espacio es profundo, las figuras que están acomodadas sobre él son estos personajes, lo que da el sentido de profundidad es la cabaña en la que viven Rosa, su mamá y su sobrino, en algunas escenas, Pepito, el sobrino, formará parte de las figuras sobre el espacio y también será parte de la misma profundidad.

#### 4.5.2.6 Puesta en escena

Ya se ha mencionado la función de los indicios en la puesta en escena, al igual que en la película anterior, *Soy charro de levita* tiene una gran cantidad de estos, en los siguientes párrafos describo algunos de ellos.

El lenguaje de Tin Tan en esta ocasión no es algo que forma parte de esta categoría, por esa razón no tiene un lugar aquí.

El instrumento, la guitarra, que toca Marcelo Chávez en ambas películas tiene una presencia considerable, en esta ocasión, es también un indicio.

La guitarra aparece seis veces que se divide en diferentes encuadres, nunca es implícito, sin embargo, la razón por la que tiene que estar sí. De nueva cuenta, la guitarra ayuda a reforzar la idea más reciente que se tiene de los pachucos, seres musicales que tienen gusto por cantar, bailar y hacer música, a esto se le suma la intención que tiene el director de mostrar que Tin Tan y Marcelo son artistas. La presencia del instrumento no termina ahí, cuando los dos personajes están durmiendo en su habitación, hay diferentes adornos con forma de guitarra colocados en la pared, estos son similares a las banderas que se ven en *El hijo desobediente* cumplen la misma función, pero con una idea distinta.

La música producida por Tin Tan es un indicio más, no ocurre desde un principio, pero sí en las primeras escenas, gracias a esto se sabe hacia donde va la trama, a qué se dedica el pachuco y qué fijación tiene el personaje dentro de la película.

Tin Tan tiene una actitud muy positiva, es amable, responsable, valiente y atento, pero también tiene un lado negativo, es asustadizo, temeroso y un poco ingenuo, esto al mezclarse ayuda a saber cómo está construido el personaje y cuál es su función dentro de la película (el héroe).

El cacique del pueblo, don Agripino, es presentado como una persona arrogante, tranquila y poderosa, el lado oscuro del hombre no es tan implícito, desde su aparición se da a conocer con estos elementos de que se trata de uno de los villanos.

La mirada de Rosita cuando mira a Tin Tan en un principio, es un indicio de que ha sentido una simpatía encaminada al amor por él, conforme tienen más encuentros y por la manera en como habla de Tin Tan, que sería un indicio más, se demuestra que, en efecto, hay atracción.

Los elementos que aparecen en los escenarios son también indicios.

De manera general, la película ocurre en dos localidades diferentes, una es la ciudad de México, la otra se desconoce, pero es provincia. Desde un inicio, cuando Tin Tan, Marcelo y don Primitivo llegan a su hogar, todos los detalles y decoraciones

presentes, demuestran que los personajes están parados en una vecindad típica de la ciudad, además, cuando están en el café chino, por ejemplo, existen detalles que ayudan al espectador a darse cuenta de que lo que está en esa puesta en escena, es en efecto un lugar de estos; incluso la aparición del dueño de la cafetería que es una persona de nacionalidad china ayuda a reforzar esto.

Por otra parte, antes de viajar al pueblo de Carmen, los personajes están sentados comiendo tacos, es posible saber esto no sólo porque Marcelo lo menciona, sino porque la escenografía presente muestra a un clásico puesto de tacos callejero, en él se ve el comal en donde se prepara la comida, algunos envases de refresco y otros ingredientes como la verdura que acompaña a este tipo de platillos.

Cuando arriban al pueblo junto con la caravana, el ambiente y la escenografía cambia drásticamente, desde que llegan, se ven decoraciones propias de un pueblo, pequeñas casas, terracerías, muchos árboles, casa de madera, la hacienda de don Agripino, caballos, arcos de concreto y tabiques, además, la vestimenta de todas las personas que aparecen en ese pueblo es muy distinta a la de los ciudadanos, las mujeres traen vestidos largos y rebozo, los hombres visten trajes de charro, sombreros grandes y botas vaqueras, todos estos elementos están ayudando a reforzar el desarrollo de la trama, Tin Tan es llevado a un pueblo en la provincia para debutar.

Los temas de esta película tienen también una complejidad al unir los puntos clave del argumento. La llegada de dos ciudadanos pobres a provincia para buscar éxito, es el tema principal, sin embargo, se vera intervenida por uno menos importante, pero de mucha fuerza, la búsqueda de la solución al problema que persigue a Carmen para reencontrarse con el padre de su hijo y salir a salvo es el tema que se yuxtapone con el primero.

El afán de Sotol para deshacerse de Tin Tan por creerlo un rival, La intención de Tin Tan de enamorar a Rosa, son otros temas, sin embargo, su lugar pasa a un nivel secundario.

A pesar de ser una película cómica, hay escenas violentas que llegan a darle cierto sentido de seriedad a la trama, pero, en cada momento, hay destellos de comicidad que cumplen con el género original del largometraje.

#### 4.5.2.7 Tiempo narracional

La película fue filmada en 1949, la trama está desarrollada en los años 40s, la ropa de todos los personajes y extras, principalmente el *zoot suit* de Tin Tan, junto con la música, los decorados y las escenografías demuestran esto.

No se trata de una película que tenga más de una historia, por lo que su tiempo es unidiegético, tampoco contiene retrospectivas ni proyecciones, en ningún momento se miran escenas que vayan al pasado o al futuro, todo el tiempo es lineal, cada uno de los acontecimientos se van dando de manera secuencial, hay una proyección. Al igual que los sucesos, los personajes se desarrollan conforme pasa el tiempo en la película, al inicio se ve a una Carmen desolada que sólo cuenta con la ayuda de sus dos vecinos, Tin Tan y Marcelo, quienes tienen una vida llena de carencias, en la escena final, Carmen deja de estar en esta condición y empieza a ser feliz con el padre de su hijo, mientras que Tin Tan de ser soltero pasa a ser pareja de Rosa.

La proyección se basa en mayor parte en el personaje del pachuco. Don Agripino quiere casar a como de lugar a su hijo Enrique para evitar que se encuentre con Carmen, sin embargo, la mujer recibe la ayuda de Tin Tan y Marcelo para reencontrarse, sucede de forma involuntaria, pero la proyección involucra a Tin Tan.

Sotol está enamorado de Rosa, ve en Tin Tan un gran rival para ganarse el amor de la mujer, hace todo por evitar que el personaje le robe lo que busca, la proyección vuelve a involucrar a Tin Tan.

-Tiempo lineal. Hay una sucesión de acontecimientos en donde el inicio nunca es igual al final, todo sucede de forma vectorial o no vectorial. *Soy charro de levita* tiene un tiempo vectorial, ya que el desarrollo está siguiendo un orden de forma progresiva, además, su final es totalmente diferente del inicio, por eso entra en esta categoría.

La primera escena se abre con una posada al interior de una vecindad, posteriormente Tin Tan y Marcelo hacen su aparición mientras llaman a la puerta para que se les permita ingresar. La última escena termina con Tin Tan y Rosa quedándose juntos para seguir con su amor mientras se dan un beso muy apasionado.

-Duración normal, escena. *Soy charro de levita* no contiene ningún plano secuencia, por lo que me he centrado en la escena.

Desde la primera escena, hasta la última, el tiempo que transcurre en ellas es casi relativo con el tiempo verdadero, esto es porque hay saltos considerables entre acontecimientos, la razón es sencilla, en el caso del viaje en la caravana, no es posible grabar todo el tiempo transcurrido en el camino, se necesitaría una película muy extensa. Sin embargo, cada fragmento que representan la temporalidad, están realizados de acuerdo con el tiempo real.

El tiempo tiene continuidad, es intacto, es decir, no hubo necesidad de hacerlo más lento o rápido para mostrar algo de forma simbólica.

Tin Tan, Marcelo y Carmen, están comiendo en un café chino, no se mira todo el ritual que realizan para consumir sus alimentos, pero, cuando terminan y no tienen dinero para pagar, comienzan a cantar para burlar al dueño del lugar y a la policía y retirarse sin remunerar. En el caso de la canción, tiene una duración de un minuto con treinta y un segundos, es una melodía completa, no tiene ninguna intervención en el tiempo que la acorte o la alargue o en otro caso, que haga un quiebre en la vectorialidad e introduzca un tiempo no vectorial.

Es necesario recordar que el tiempo en esta película tiene muchos más saltos que en el caso de *El hijo desobediente*, encuentro una respuesta a esto, pues la trama se desarrolla en varios días, en la primera película todo ocurre en cuatro, mientras que aquí se da a entender que esa cantidad se supera y por eso en cada momento hay un salto que muestra o un nuevo suceso, o la continuación de uno mismo. A pesar de esto, la duración de cada escena no es intervenida.

#### 4.5.2.8 Modalidad narracional

*Soy charro de levita* tiene un tipo de narrador, es un narrador superficie, este se caracteriza por tener poco conocimiento de sus personajes, sabe menos que cada uno de ellos, puede hacer una descripción de las situaciones que ocurren y presentar personajes, pero nunca da pistas al espectador para que se percate de algo porque simplemente no sabe nada más, es un testigo de lo ocurrido.

La cámara ocupa nuevamente el papel del narrador, mientras corre la película, presenta a cada uno de los personajes, pero nada más, son ellos mismos quienes le dicen al espectador en que posición están y qué es lo que hacen.

Sobresale la historia de Carmen, cuando está con Tin Tan y Marcelo en el café chino, empieza a relatar parte de su vida y cómo llegó a la ciudad de México para asentarse en la vecindad junto a su hijo, en ese momento, hace mención de un tal Enrique que es el padre del bebé y de un don Agripino, que es el padre de Enrique, todo queda ahí, no se sabe nada más, es sólo un relato. Posteriormente, cuando llegan al pueblo con la caravana, Carmen se queda mirando a un hombre delgado que camina junto al alcalde y decide darle la espalda para que no la mire, la cámara no está diciendo nada, no sabemos el porqué de la reacción de la mujer, hasta que ella misma se dirige con Tin Tan y le cuenta que ha visto a uno de los empleados de don Agripino y que ese pueblo es el lugar de donde fue expulsada, ahora se tiene un elemento clave que ayudará a conocer el resto de la situación, como se puede ver, esta información fue dada por un personaje y no por la cámara, Carmen sabe más de su vida que el propio narrador.

En otra escena, don Agripino habla con el Sotol sobre el presidente municipal a quien le manda a dar un recado, luego de ello, se acerca a dos personas que andaban a caballo, un hombre y una mujer, tienen una conversación corta y ella habla de su padre, la cámara es sólo un testigo, ella no ha mostrado nada más, entonces el cacique se dirige a la mujer y le hace un comentario de su padre, el personaje ha hecho saber al espectador que esa persona con la que habla es su nuera, la hija del alcalde. Lo anterior empieza a dar señales de quién es el hombre que está frente a don Agripino, hasta que habla y lo llama papá, el personaje ha informado que es Enrique, el hijo del cacique, el padre del hijo de Carmen.

Estos ejemplos ayudan a conocer cómo la modalidad narracional es usada en *Soy charro de levita* y que el único narrador que se presenta es el de superficie, o en palabras de Todorov, la visión desde afuera.

#### 4.5.2.9 Personajes (Agentes)

Personaje	Características físicas	Características psicológicas
Tin Tan	<p>Estatura por encima del promedio en México.                      Complexión delgada.                      Ojos claros.                      Piel clara.                      Cabello negro y desaliñado en un principio, arreglado más adelante.                      Vestimenta informal, uso de un <i>zoot suit</i>, una camisa lisa y un sombrero con una pluma en la parte trasera, zapatos de charol de color negro y blanco.                      Posteriormente usa ropa de charro y botas.</p>	<p>Germán es una persona tranquila, despreocupada y con aspiraciones para ser famoso. Es gracioso, oportunista, manipulador, e inteligente. Es un poco ingenuo, pero muy apasionado; toma las cosas con humor y su temperamento es ligero, no es agresivo ni grosero, pero es valiente. Es talentoso, canta y toca instrumentos, Es alegre en todo momento sin importar las circunstancias, es desinteresado y no está conforme con su vida.</p>
	<p>Estatura por encima del promedio en México.                      Complexión robusta.                      Ojos oscuros.                      Piel apiñonada.                      Cabello negro, arreglado y escaso.</p>	<p>Marcelo es un hombre alegre, un poco ventajoso, es glotón y despreocupado. Tiene un temperamento muy ligero. Es talentoso, ama la música como Tin Tan, toca la guitarra y canta.</p>

<p>Marcelo</p>	<p>Vestimenta formal, uso de trajes sencillos, camisas lisas y sombreros. Posteriormente usa un traje de charro con un sombrero de gran tamaño.</p>	<p>Es una persona ingenua y bonachona. Es temeroso. No está conforme con su vida.</p>
<p>Rosa</p>	<p>Estatura por encima del promedio en México. Complexión delgada. Ojos claros. Piel blanca. Cabello claro, lacio y bien arreglado. Vestimenta informal en un principio, vestidos largos sencillos y faldas largas. Vestimenta más formal en la escena final, vestido negro con adornos de flores.</p>	<p>Rosa, Rosita como le conocen, es una mujer muy amable y apasionada, es huraña con Sotol y sus hermanas, es un poco agresiva. Tiene un temperamento tranquilo con Tin Tan. Es enamoradiza. Es confiada y muy astuta.</p>
<p>Carmen</p>	<p>Estatura promedio en México. Complexión delgada. Ojos oscuros. Piel clara. Cabello oscuro, ondulado y arreglado. Vestimenta informal, vestidos lisos de corte</p>	<p>Carmen, Carmelita, como le llama Tin Tan es una mujer muy amable, triste y preocupada. Es confiada, ingenua y temerosa, es talentosa, le gusta cantar. Tiene un temperamento muy tranquilo, no es colérica.</p>

	largo y rebozo en todo momento.	
Sotol	<p>Estatura alta.          Complexión delgada.          Ojos oscuros.          Piel apiñonada.          Cabello oscuro, corto, delgado y aplanado por el sombrero          Vestimenta informal, en toda la película viste ropa de charro que acompaña con un sombrero de gran tamaño y botas.</p>	<p>Sotol es un hombre rencoroso, agresivo y de un temperamento muy fuerte. Es burlón, vengativo y arrogante.          Es preocupado con su trabajo, trata de ser manipulador.          Tiene poco sentido del humor y es grosero.</p>
Don Agripino	<p>Estatura por encima del promedio en México.          Complexión un poco robusta.          Ojos oscuros.          Cabello entrecano, pocas veces se le ve, es arreglado.          Vestimenta informal en la mayor parte de la película, viste con pantalones y camisas lisas de diferentes colores y un sombrero pequeño          Vestimenta formal en la boda de su hijo, viste con</p>	<p>Don Agripino es un hombre amable cuando le conviene, es manipulador, arrogante y agresivo.          Tiene un temperamento muy variable, puede estar tranquilo y de repente ser más fuerte.          Es huraño, vengativo, sarcástico y prepotente, es inteligente y muy colérico.</p>

	un traje negro y usa un moño de charro.	
Dueño de la caravana	<p>Estatura por encima del promedio en México.</p> <p>Complexión delgada.</p> <p>Ojos oscuros.</p> <p>Cabello entrecano, corto y arreglado.</p> <p>Vestimenta formal todo el tiempo, usa trajes negro y gris, además de un sombrero pequeño del que prescinde en ocasiones.</p>	<p>El dueño de la caravana es amable, pero es manipulador, mentiroso y oportunista.</p> <p>Tiene un temperamento un poco tranquilo, pero no le gusta que Tin Tan le lleve la contraria; es astuto y adulator</p> <p>Es un poco intolerante.</p>

#### 4.5.2.10 Actantes

Los personajes incluidos en *Soy charro de levita* desempeñan un papel importante en la historia, cada uno con una función diferente, según la lista de actantes de Greimas quedarían de la siguiente manera.

Tabla 5

*Clasificación de los actantes según Greimas en Soy charro de levita*

---

Resultado

---

Sujeto – Tin Tan

Objeto – El éxito, el amor de Rosita

Destinador – Rosa, la música

Destinatario – Dueño de la caravana, el amor

Adyuvante – Marcelo, Carmen y Rosa

Oponente – Sotol, don Agripino y el contrato

---

La tabla original aparece en el diccionario de retórica y Poética. Beristáin, 1985, p .19

-Categorías actanciales en *Soy charro de levita*

1. El sujeto o héroe es representado por Tin Tan, es el actante que tiene un deseo de conseguir algo, un objeto, en palabras de Propp, un bien deseado, este bien u objeto comienza siendo uno, sin embargo, la película tiene un pequeño giro y se le añade uno más.
2. El objeto o bien deseado debe ser alcanzado por el sujeto (Tin Tan), en la película se trata de algo que no puede verse ni tocarse, pero sí percibirse, el objeto de Tin Tan son el éxito de su carrera musical y el amor de Rosa, persona a la que quiere enamorar.
3. El destinador o arbitro atribuidor del bien son Rosa y la música. Son los proveedores de los bienes y la ayuda para que Tin Tan pueda alcanzar a su objeto. Por un lado, es la persona que, con base en comportamiento, buenos tratos, palabras y correspondencias, motiva a Germán. Por el otro, es el talento, sustantivo o arte que ofrece a Tin Tan las herramientas para poder alcanzar al otro objeto.
4. El destinatario u obtenido virtual del bien es el dueño de la caravana y el amor, el agente para el cuál el sujeto “trabaja” es el mandador, quién envía a Tin Tan (el sujeto) a buscar su objeto y obtenerlo. En la película la forma en la que el pachuco es enviado a buscar su objeto es positiva en un principio, sin embargo, sólo son expectativas y se vuelve negativo. Con el otro destinatario es una búsqueda con razones positivas.
5. El adyuvante es representado por Marcelo, Carmen y Rosa aportan la ayuda necesaria para que Tin Tan pueda encontrar al objeto. Marcelo y Carmelita, como ellos le llaman, son los actantes que acompañan a Tin Tan en su

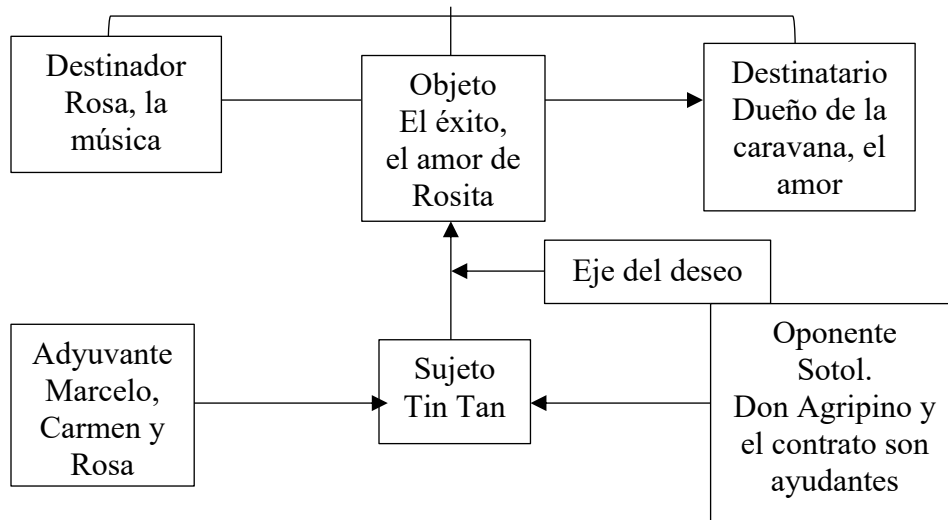
camino por la búsqueda hacia uno de los objetos, realizando tareas juntos en las que el pachuco sobre sale, ofrecen su ayuda. Rosa aparece de nuevo, eso quiere decir que es un actante con doble cara, funciona como destinador y adyuvante, aparece en esta categoría porque ofrece la ayuda necesaria para que el pachuco logre alcanzar al segundo objeto.

6. El oponente es un auxiliar, aunque es negativo. Este es representado por Sotol, quien es el villano principal de la película y no el cacique del pueblo, don Agripino, esto junto con el contrato son ayudantes del oponente, Tin Tan quiere alcanzar a su primer objeto, pero es impedido por el contrato que firmó, que está ayudando a Sotol desde otro lado, su contenido es totalmente distinto a lo que él esperaba y le coloca algunos obstáculos para que no llegue a él. Sotol junto con la ayuda del cacique se oponen al pachuco para alcanzar al segundo objeto, el mayordomo de don Agripino se empeñará para deshacerse de Tin Tan por medio de obstáculos que le otorgará también su jefe, de esta manera se intentará que no pueda alcanzar al objeto deseado. Con las trabas que imponen el oponente y sus ayudantes, habrá una obstaculización en la comunicación establecida entre el destinador y el sujeto para que el héroe no logre conseguir lo que busca.

El modelo actancial mítico de Greimas queda de la siguiente manera:

Figura 3

Eje de la comunicación



*Figura 2. Modelo actancial de Greimas, el esquema original aparece en el Diccionario de Retórica y Poética. Beristáin, 1985, p. 19.*

El sujeto (Tin Tan), está vinculado con el objeto (el éxito y el amor de Rosita), la vinculación es gracias al eje del deseo (los medios por los cuales Tin Tan alcanzará al objeto); el destinador (Rosa, la música) tiene un vínculo con el destinatario (Dueño de la caravana, el amor), la relación se da por el eje de la comunicación, la vinculación es por lo que da uno para llegar al objeto y por lo que recibe el otro cuando ya se llegó al objeto, hay una unificación; el adyuvante (Marcelo, Carmen y Rosa) es un auxiliar positivo que en ocasiones ayudará a Tin Tan y al destinador para alcanzar al objeto deseado; el oponente (Sotol y sus ayudantes, don Agripino y el contrato) es un auxiliar negativo que dificultará el paso del sujeto y los recursos del destinador para llegar al objeto.

Al final de la película se observa que Tin Tan pudo conseguir sólo uno de los objetos. El primero, tener éxito con la música y volverse famoso al emigrar con la caravana, no puede concretarse. Los bienes ofrecidos por el destinador que es la música, no fueron suficientes ante el oponente, el cuál es el contrato, este coloca

los obstáculos que no permitieron que Tin Tan pudiera llegar hasta el objeto deseado. La ayuda ofrecida por Carmen y Marcelo no fue suficiente, el pachuco fracasó, no pudo deshacerse de las trabas que se le impusieron. El dueño de la caravana, para quién el pachuco trabaja, funciona como el responsable de mandarlo a buscar a su objeto, sin embargo, fue con base en engaños establecidos en el contrato.

El segundo objeto, que pasó a convertirse en el principal, a pesar de haber aparecido después, se trata del amor de Rosa y es conseguido por Tin Tan, esto fue logrado gracias a la misma Rosa, quien dio los bienes necesarios para que el objeto deseado fuera alcanzado, de la misma manera, Rosa aparece en el lado del adyuvante, su ayuda reforzó lo ya obtenido en el lugar del destinatario para facilitar el camino de Tin Tan hacia su amor. El amor ocupa el lugar de destinatario porque es el otro actante para el que el pachuco trabaja, fue el responsable de mandarlo a buscar el amor de la deseada mujer. El oponente, ocupado por Sotol y don Agripino, se encargaron de colocar diferentes obstáculos en el camino de Tin Tan, sin embargo, la ayuda que le dio Rosa, fue suficiente para quitarlos de su paso y lograr así mantenerse juntos sin importar las circunstancias, pudo conseguir el tan deseado objeto.

#### 4.5.2.11 Sintagmas de Metz

*Soy charro de levita* cuenta con cuatro diferentes sintagmas.

-Sintagma alternante.

La película tiene una simultaneidad diegética en toda la película, no existe la presencia de un montaje alternativo ni paralelo, todo se desarrolla en la misma vectorialidad temporal, es por esta razón que el subtipo que resalta es el montaje alternado.

Existe sólo un tema principal que ayuda a llevar la historia y que de él se desprenden los demás, la llegada de dos ciudadanos pobres a provincia para buscar éxito.

El montaje alternado aparece desde la primera escena, un ejemplo es cuando Tin Tan, Marcelo, don Primitivo (el diputado) y Petra, están pidiendo comida, esto

sucede en el patio de la vecindad, inmediatamente el encuadre cambia y sólo se ve a los administradores del lugar en su cocina a punto de empezar a preparar la comida; luego, el encuadre regresa a donde están los tres hombres y la mujer, quién les lleva tres tarros de pulque, el diputado les pide que toquen y el encuadre cambia de nuevo a donde están los encargados del sitio preparando ya la comida y quejándose de lo que hacen, el encuadre cambia de nuevo a donde está Tin Tan y compañía que ahora están cantando; termina la música y don Primitivo se retira, entonces hay un nuevo encuadre que muestra a uno de los responsables del edificio saliendo de su casa con un plato en la mano, detrás de él va la mujer que le acompaña con otro plato, ahora se les ve junto a Tin Tan y Marcelo, cuando están a punto de comer, les quitan la comida porque el diputado ya no está, pero este vuelve a aparecer, hay un encuadre exclusivo para él, se encuentra en un apartamento que se halla del lado izquierdo y pregunta por su bebida y por la forma en como son tratados sus amigos, entonces hay otro cambio de encuadre que muestra a Tin Tan, Marcelo, los dos administradores y a Petra.

El diputado es protagonista de otro encuadre, pero esta vez está acompañado de la mujer quien luego de darle el tarro sale de la toma y deja al hombre solo, cuando se cae por culpa de la borrachera, se muestra un último encuadre con los amigos de don Primitivo y los administradores juntos.

Lo relatado anteriormente, sucede al mismo tiempo, hay simultaneidad diegética, y en un espacio grande que se divide en otros más pequeños.

Cuando Sotol está regañando a sus hermanas por dejarse golpear por Rosa, se escucha un disparo, el encuadre en ese momento es de Sotol y una de sus hermanas, pregunta por el sonido de los disparos y el encuadre que sigue es de otra que le responde diciendo que son emitidos por el arma de don Agripino que está borracho, inmediatamente hay un nuevo encuadre, es de una mano con un arma de fuego que dispara, la cámara hace un paneo para mostrar al cacique tomando cerveza de una botella, cuando lo deja de hacer apunta con la pistola y dispara, el encuadre cambia velozmente hacia una botella de cristal, falla el disparo y el hombre es encuadrado de nuevo.

En este ejemplo, hay simultaneidad diegética, porque lo que sucede tanto con Sotol, sus hermanas y don Agripino, sucede al mismo tiempo, puede pensarse que no es el mismo lugar, sin embargo, lo es, ya que la riña entre Rosa y las hermanas de Sotol, así como la intervención de este, sucede cerca de donde se halla la hacienda del cacique.

Un ejemplo más, la persecución de Tin Tan y Marcelo encabezada por Sotol sucede en el minuto 1:40:48, luego de que el pachuco hace enojar al empleado de don Agripino, huye junto a Marcelo, el encuadre es de ambos hombres corriendo, entonces aparece uno en la sala del cacique en donde se está celebrando la boda, luego de que se escuchan dos disparos.

El encuadre que le sigue es de varias mujeres gritando y corriendo en el patio, la sala es encuadrada de nuevo, ahora se escuchan cuatro balazos, la boda continúa; el patio vuelve a ser el escenario dentro del encuadre, hay dos hombres y una mujer corriendo; la sala aparece de nuevo, mientras la boda se lleva a cabo, aparecen Tin Tan, Marcelo y sus persecutores en medio de los invitados, la cámara hace una toma desde otro ángulo en el mismo espacio, ahora cambia al patio de nueva cuenta y se ve a Tin Tan saliendo con Marcelo, pero regresa porque hay más gente siguiéndolos, la sala es el espacio encuadrado que sigue, la boda aún se está celebrando, el pachuco y sus perseguidores entran corriendo.

Hay un cambio de ángulo otra vez; en el nuevo encuadre hay un espacio diferente, es una bodega por donde Tin Tan y su acompañante huyen.

Nuevamente hay simultaneidad diegética, los acontecimientos suceden en el mismo tiempo y en el mismo gran espacio, la hacienda. La boda y la persecución están dentro de un montaje alternado, hay un seguimiento de los sucesos que se desarrollan en una sola vectorialidad temporal.

-Sintagma frecuentativo.

En *Soy charro de levita* hay una vectorialidad del tiempo que pasa intacta, no hay una repetición literal de escenas ya vistas para que la audiencia entienda algo, pero hay otras cosas que sí se repiten. Un elemento frecuentativo es el arte de Tin Tan y Marcelo, tocar la guitarra y cantar, sucede en diferentes contextos, pero es una acción que se está repitiendo, se les ve realizar esto en siete ocasiones, dos de

ellas resaltan porque en una sólo es Tin Tan quien canta, y en la siguiente son el pachuco y Rosita quienes lo hacen, esto también formaría parte de los motivos.

El uso de la guitarra es un motivo, aunque sólo una vez aparece en las manos de Tin Tan, su aparición y el utilizarla por Marcelo la convierte en parte de un sintagma frecuentativo, se verá en las primeras escenas en las manos de su propietario; luego en la habitación de ambos; posteriormente en el café chino cuando cantan para no pagar la cuenta; se observa en manos de Tin Tan cuando canta a Rosa, después en la carpa cuando Sotol y sus secuaces llegan a sabotear y por último en la boda del hijo de don Agripino. Encuadrar al instrumento y repetir la acción de usarlo, refuerza la idea del pachuco musical de Tin Tan, al igual que en la película pasada.

La violencia ejercida por los personajes forma parte de este sintagma, al igual que lo anterior es un motivo. Este elemento está fusionado con los sonidos de los disparos que se repiten en diferentes escenas. Los balazos ayudan a reforzar la misma violencia que es emitida desde los villanos de la película, su repetición hace que resalte el papel de estos y sea más fácil saber quiénes son, en distintos encuadres se les ve usar más de un arma, es en diferentes escenarios, pero la acción es la misma.

El *zoot suit* de Tin Tan es un motivo en algunas escenas, esto porque no se le ve en gran parte de la película, pero, hay algo que sí está presente, la pluma del sombrero. Este objeto es típico del traje pachuco, Tin Tan es un pachuco, y aunque use un traje de charro, la pluma le acompaña, refuerza la idea de que el personaje pertenece a esta tribu urbana sin importar las circunstancias o la forma de vestir.

Esta película tiene un uso limitado del sintagma frecuentativo, es más difícil de ser identificado a diferencia de *El hijo desobediente*.

-Plano autónomo

Se tratan de las imágenes insertas en medio del argumento, *Soy charro de levita* cuenta con ello, para ser más exacto, la película posee imágenes subjetivas, estas no son totalmente presentes, sino ausentes por el héroe, pueden ser alucinaciones, sueños, premoniciones, recuerdos, entre otras cosas.

Esta película tiene sólo un plano autónomo, su aparición es en el minuto 27:03, cuando Tin Tan firma el contrato con la caravana, le cuenta a Carmen sobre su nuevo trabajo, entonces empieza a tener una ensoñación.

La escena se desarrolla en Nueva York, o al menos eso es lo que dice Tin Tan, hay una transición entre la realidad y el sueño del personaje que va cambiando lentamente hasta posicionar al espectador de forma total en este, en un primer momento se ve a Tin Tan vestido de charro con una levita, es acompañado por Marcelo con una guitarra mientras entonan la canción *Soy un charro de levita* se mantiene por unos segundos así hasta que la música cambia y Carmen hace su aparición en escena, al suceder esto, Marcelo sale, entonces los dos personajes cantan y bailan mientras hacen reír a un numeroso público, la duración de la escena es de tres minutos, cuando terminan de cantar, los dos empiezan a dar las gracias con una reverencia, en ese momento empieza una nueva transición que ahora lleva a la ensoñación hacia la realidad, entonces el escenario desaparece y tenemos a Tin Tan y Carmen de nueva cuenta en la habitación en la que se encontraban con anterioridad.

Este plano expresa los deseos del pachuco por alcanzar el éxito y terminar con su mal estatus económico, sin embargo, como he dicho antes, es sólo un sueño, pues Tin Tan y los demás personajes no son llevados a Estados Unidos, sino a un lejano pueblo mexicano que tiene un temible cacique. Es una imagen inserta en medio del relato, tiene un fin diferente al resto de las imágenes en la película, es corta, pero tiene un gran significado en la trama.

-Sintagma descriptivo

Se recurre a la descripción del espacio que presenta algo, el tiempo no tiene cabida aquí.

En la primera escena, cuando Tin Tan, don Primitivo y Marcelo irrumpen en la vecindad, los planos son abiertos, esto es para describir el espacio en donde se encuentran y así el espectador tenga una idea de en qué tipo de lugar se desarrollan las acciones, se ve una procesión cantando villancicos; posteriormente, las mismas personas están en ese espacio con una piñata en medio de una verbena, cuando los tres personajes entran al sitio, los planos siguen siendo abiertos, es necesario

seguir mostrando el espacio, los elementos que aparecen denotan que se trata de una vecindad. Cuando esto ha sucedido, los encuadres serán más cerrados, ya no es necesario saber en donde se está desarrollando la historia, ya ha sido mostrado con anterioridad.

En el minuto 21:23, el plano es cerrado, se trata de un plano detalle, el sintagma descriptivo se hace presente, hay que retroceder un poco, Tin Tan y Marcelo sólo cuentan con 5 pesos para comprar comida, se van al café chino para alimentarse, entonces, el plano detalle muestra un montón de platos y envases de cerveza vacíos, después comienza un travelling retro, la cámara retrocede poco a poco para mostrar el resto de la mesa y al pachuco junto con Carmen y Marcelo sentados, en este caso no sólo se está preparando la acción que sigue, también se está mostrando la razón por lo que sucederá, que también envuelve a otra acción, el haber ingerido mucha comida y bebida. El acontecimiento que sigue es la disputa entre el dueño del café y Tin Tan que está basada en una canción dedicada para el hombre, en este caso la cámara muestra planos abiertos de todos los personajes y planos cerrados cuando Tin Tan tiene un acercamiento mayor, se describen las intenciones del pachuco con la melodía, que es persuadir al chino para salir limpios de la situación.

El *zoot suit* de Tin Tan nuevamente comparte el espacio con los demás elementos propios del sintagma descriptivo, hay dos escenas en donde Pepito, el sobrino de Rosa y Rosa hablan del traje del pachuco, pero en este caso, no es el traje lo que resalta, sino el sombrero, en diferentes ocasiones se ve a Tin Tan prescindir de toda la ropa característica de los pachucos, pero no de su sombrero, incluso cuando usa una vestimenta de charro, en la cabeza lleva puesto este accesorio que resalta por la pluma blanca en la parte trasera.

Estos sintagmas, son suficientes para poder encontrar las respuestas que se están buscando en esta investigación.

#### 4.5.2.12 Análisis social y de rol

Tin Tan es una persona de bajos recursos, vive en una vecindad en donde debe varios meses de renta, pasa hambres por su misma condición, debe limitarse con

el poco dinero que posee o recurrir a trucos, como cantar y bailar, para evadir la cuenta de sus consumos; tiene sueños de grandeza que nunca logra alcanzar. Su equipaje es limitado, consiste en un traje de charro que usa para cantar en la carpa, un *zoot suit* que siempre lleva puesto y dos sombreros, uno sin adornos y uno con una pluma, clásico de los pachucos.

En esta película el *zoot suit* tiene un significado muy diferente a la anterior, es prácticamente lo mismo, pero su simbolismo no. En *Soy charro de levita* el traje no simboliza una resistencia ni para algún familiar, ni para las presiones que ejerce la sociedad, sin embargo, al ser un rasgo de los pachucos, su presencia es relevante, Tin Tan pertenece a esta tribu, por esa razón debe de haber elementos que lo demuestren, la ropa y el sombrero son lo indicado.

Tin Tan no interpreta el papel de un hijo, no se sabe nada de sus padres, de sus hermanos ni de algún familiar cercano, vive sólo con su compañero de habitación, quién también lo es de trabajo, el pachuco es cantante, Marcelo es músico, él puede ser el personaje que ocupa el lugar más parecido a un familiar.

Marcelo es un guitarrista ciudadano que tiene las mismas condiciones que Tin Tan, se tratan como hermanos y van juntos a todos lados, la ropa que usa, un traje un poco descuidado, ayuda a reforzar la idea del ciudadano pobre que vive en una vecindad.

En la sociedad, Tin Tan es parte de los pachucos, aunque no tenga una inmersión total en la tribu urbana, pues prescinde del lenguaje de estas personas, sin embargo, su lugar va por otro lado y no muy diferente, tiene cabida en es parte de la sociedad que vive al día, la marginada, que debe a todo mundo y que en ocasiones tiene que llegar a delinquir para poder sobrevivir, nuevamente Tin Tan tiene un lugar entre los subalternos, los que no cuentan.

#### 4.5.2.13 Análisis del lenguaje

A pesar de que el lenguaje de Tin Tan es una característica principal del personaje, no en todas las películas en las que apareció se le veía usarlo. El lenguaje pachuco es un rasgo que ayuda a la construcción de esta tribu urbana, sin embargo, en *Soy charro de levita*, el idioma de Germán está totalmente limitado a

unas cuantas palabras pachucas. El descontento que el actor causó a diferentes intelectuales, provocó que empezara a hablar de forma más neutral.

Hay algunas frases que se logran escuchar como: Está aleando la grulla (está haciendo frío); vamos a estirar el hule (vamos a dormir); pero que mené (pero como no, claro). Del habla popular recupera términos y frases como “nahuatlaca” (persona de origen náhuatl), parece “usté” pulpo, mi estimado (haciendo referencia a que aún y con las manos ocupadas tiene espacio para abrazar a la mujer), o “diputao” (diputado). Por otro lado, Tin Tan recurre al uso de otros idiomas combinados con el español como el francés; en una escena, cuando está durmiendo y soñando, el pachuco habla dormido, simulando que está en un restaurante, comienza a pedir su orden, en un inicio emite algunas palabras en inglés, pero las cambia al francés, incluso llega a pronunciarlo correctamente y a imitar el acento.

En esta película, la presencia del pachuco está vigente con una base que se limita a la visual, dejando a un lado lo auditivo, se sabe que Tin Tan interpreta a un personaje que forma parte de esta tribu por la manera de vestir y los accesorios que usa, pero nunca por el léxico como en *El hijo desobediente*, por esta razón, hacer un análisis del lenguaje en esta película resulta casi imposible, pues la falta de datos contribuye a esta decisión.

#### 4.5.3 Análisis de cruce de datos

Los datos obtenidos en cada análisis de las películas anteriores sirven para realizar un cruce de datos que permita conseguir los resultados que se buscan en las preguntas de investigación y también para poder llegar a los objetivos planteados. En este apartado realiza lo antes mencionado.

*El hijo desobediente* y *Soy charro de levita* son dos películas totalmente diferentes, desde su dirección hasta la manera en como el pachuco es representado en cada una, incluso la manera de actuar de Germán Valdés difiere en ambas.

En *Soy charro de levita* fue más difícil encontrar los datos necesarios para el análisis dentro de los tres niveles, técnico, narratológico y simbólico, sin embargo, no fue imposible, a continuación, se presenta lo encontrado en cada película respecto a los niveles antes mencionados.

–Nivel técnico.

*El hijo desobediente* fue el debut como protagonista de Tin Tan, la dirección estuvo a cargo de Humberto Gómez Landero, en esta época, Germán Valdés ya tenía a sus espaldas una historia dentro del mundo artístico, pero no había tenido una incursión total en el cine, esto permitió al actor que introdujera al pachuco en el cine mexicano de una forma más pura. *Soy charro de levita* fue dirigida por Gilberto Martínez Solares, en este año, 1949, el cine ya conocía a un joven llamado Germán Valdés y a su personaje Tin Tan, pero había un gran cambio en él, el pachuco había comenzado a evolucionar y una buena parte de lo que era en 1945, comenzaba a quedarse atrás, a pesar de tener libertad con ambos realizadores, las presiones externas le habían obligado a suavizar la personalidad “chicanota”, como le decía, en su personaje.

Las dos películas son musicales, no totalmente, pero sí de manera considerable. En cada una se ve a Tin Tan entonando diferentes melodías tanto de su autoría como de otros compositores, la música en estas películas era necesaria, pues los pachucos para Tin Tan eran seres melódicos que, en lugar de delinquir, se dedicaban a cantar, bailar y tocar instrumentos, esto reforzaba la nueva cara que se le estaba dando a la tan criticada tribu urbana. En *El hijo desobediente* se escucha una mayor cantidad de canciones compuestas por Tin Tan y Marcelo, mientras que en *Soy charro de levita*, las melodías que entonan hacen un mayor contraste entre las propias de Tin Tan y su compañero y las de otros autores.

Por otro lado, en la edición y montaje, ambas películas tienen la misma cantidad de secuencias, son sólo cinco, lo que las hace diferentes es la duración de cada una, pues mientras en una, la primera de ellas tiene una duración de diecinueve minutos con diecisiete segundos, en la otra dura veintidós minutos con cincuenta y nueve segundos.

En la puesta en serie, ambas películas tienen relación por las asociaciones por identidad, sin embargo, en *Soy charro de levita*, no está limitado en ese aspecto, pues también pude encontrar asociaciones por analogía y contraste.

Las asociaciones por identidad en ambas películas apuntan a un mismo elemento, ya que la guitarra y el *zoot suit* de Tin Tan tienen gran importancia para

la trama. Germán interpreta a un pachuco, para que este sea considerado así debe de tener una personalidad tanto interior como exterior que apunte a lo que representa; es el actor un pachuco porque usa un traje típico de los miembros de esta tribu urbana, pero, en *Soy charro de levita* la libertad para que vista de esa manera todo el tiempo se ve truncada por las exigencias del argumento, ya que al estar en una zona totalmente rural, debe de adaptarse a todo, incluyendo la vestimenta, es por eso que el traje sólo será visto hasta el minuto setenta y uno con cuarenta y siete segundos, a diferencia de *El hijo desobediente* en donde Tin Tan está vestido con ese traje en casi toda la película, la única excepción es cuando usa una bata para dormir y para descansar en la mansión de los Matafortuna.

En el caso de la guitarra, es un objeto que en las dos películas se ve repetidamente, lo que la hace diferente es por la persona que la porta, mientras en la primera película aparece en más ocasiones con Tin Tan, en la segunda sólo una vez es usada por el pachuco, si se comparan los dos largometrajes, se puede observar que el instrumento tiene la misma relevancia y el mismo significado y sentido.

Las asociaciones por analogía y contraste le dan una mayor complejidad técnica a la película de Gilberto Martínez, pues estos elementos enriquecen la puesta en serie, aun cuando puede parecer que no tienen importancia ni motivo alguno para estar ahí.

En cuanto a los tipos de planos y la puesta en cuadro, las dos películas son totalmente diferentes, si bien, los dos realizadores recurrieron a encuadres similares, no hay relación entre ambas.

Humberto Gómez en *El hijo desobediente* usa los planos en conjunto, planos medios, planos enteros, planos medio cortos, primeros planos y planos americanos. Gilberto Martínez en *Soy charro de levita* utiliza los planos medios, planos generales, planos en conjunto, planos medio cortos, planos americanos y primeros planos. Como se dice anteriormente, los planos de ambos directores son parecidos, sin embargo, el número que cada uno usa varía en sus dos películas, por ejemplo, en el largometraje de Humberto, los planos en conjunto tienen mayor presencia; en el caso de Gilberto, los planos abiertos como el general, son los que aparecen más

veces. Lo que provoca una relación entre los dos cineastas, es que, en todos, o al menos en la mayoría de estos planos, Tin Tan es el personaje que tiene más encuadres.

Pasando a la puesta en cuadro, los dos directores decidieron justificar a través de lo que capta la cámara, cómo es el estilo de vida de los personajes principales, en ambas películas la situación económica de Tin Tan no pasa desapercibida, el pachuco es una persona pobre y todos los elementos que denotan esto son encuadrado, tanto en sus acciones, sus deseos y sueños, así como el entorno en donde vive. Con Marcelo, en las dos películas tiene estatus económicos distintos, en una es un millonario amargado, en la otra es un músico marginado que disfruta de su vida a pesar de no tener dinero.

Se sabe que el pachuco es el protagonista, aun así, los dos directores dedican una gran suma de encuadres tanto abiertos, semiabiertos y cerrados a este personaje pues cada una de las historias giran en torno a él. Elementos tan importantes como Tin Tan también son captados por la cámara en repetidas ocasiones, la guitarra y el *zoot suit* se fusionan con el protagonista diferentes veces, esto es necesario para reforzar esa idea de que lo que está en pantalla, es un pachuco que dedica su vida a la música.

Ahora pasando al campo y fuera campo, ambas películas lo presentan, de igual manera, la forma en como aparecen, son diferentes entre ellas. En el caso de *El hijo desobediente* veremos el uso del espacio imaginable, cuando en la primera escena hay elementos que no se ven, pero que con lo que está en el encuadre, se sabe que existen, la parte que no se ve de la guitarra de Tin Tan, el resto de su cuerpo pues sólo se ve la mitad, o las patas de la mesa, hay un encuadre sobre la parte superior del mueble, pero no de la inferior. Luego, existe un espacio definido, todos los elementos no mostrados en un primer momento, llegarán a serlo cuando la cámara camine. En *Soy charro de levita* el espacio imaginable también aparece desde un inicio, cuando Tin Tan toca la puerta y es atendido por la encargada de la vecindad, se ve sólo la cara del pachuco, es este espacio porque a pesar de sólo ver esta parte de su cuerpo, suponemos que el resto, aunque no se ve, está presente, sólo que en la dimensión off. Habrá un espacio definido, cuando Don

Primitivo se muestra una vez, volverá a ser expuesto, de igual manera, está a punto de ser mostrado desde un encuadre más abierto que dejará ver que es lo que hay a su alrededor y quienes le acompañan.

Los dos realizadores usan el espacio imaginable y definido, el primero es similar, el segundo no, porque por parte de Humberto, el espacio sólo está a punto de ser mostrado, mientras que para Gilberto es un espacio que ya fue exhibido y volverá a serlo.

En las dos películas el espacio tiene dos dimensiones, el campo y fuera campo, este elemento no es tan similar en ninguna, en *El hijo desobediente* hay una variedad mayor de sonidos *in* y *off*, se pueden escuchar aplausos fuera y dentro del encuadre, risas, música directamente de la mano de los personajes, diálogos *in* y *off*, sonidos que comienzan en la dimensión *off* y terminan en la *in* y la música incidental. En *Soy charro de levita* el sonido es más selecto, es decir, hay un cuidado en las escenas en donde aparece en la dimensión *off*, aunque también hay música incidental, aplausos, diálogos, risas, música producida por los personajes, entre otras cosas, en la mayoría de los casos están dentro del cuadro, hay excepción de la música ambiental y la que acompaña a las melodías, pero, en este caso, las detonaciones de los disparos, tienen un protagonismo en la historia, aparte de que funciona para reforzar la violencia que se vive en el pueblo a donde va el protagonista, también ayuda a crear tensión en las escenas en donde aparecen, su presencia es tanto en el espacio *in* como en el espacio *off*, *El hijo desobediente* no tiene un sonido que tenga la misma importancia.

En el espacio y movimiento, las dos películas tienen un espacio estático móvil, un espacio dinámico descriptivo y un espacio dinámico expresivo, el uso de estos tres es similar en las dos películas, lo que sí es diferente es la organicidad e inorganicidad del espacio, aunque las dos la poseen, está presente de diferente manera, en las dos hay más espacios profundos que planos, en *El hijo desobediente* aparece más en interiores que exteriores, en *Soy charro de levita* es al revés.

En la puesta en escena, hay grandes diferencias, en *El hijo desobediente* en el apartado de indicios, el lenguaje de Tin Tan es uno de ellos, esto porque en toda la película se repite para reforzar la idea del pachuco, diferentes palabras

pertenecientes al actor y a la tribu urbana aparecen aquí; en *Soy charro de levita*, el lenguaje no es un indicio, Germán habla de una forma normal, aunque dice algunos vocablos no es algo que se repite. En ambas películas la guitarra forma parte de otro indicio, ya que es un objeto que se ve en más de una ocasión y que su función es dar fuerza al personaje de Tin Tan, esto es igual con el hacer música del personaje, se repite en diferentes ocasiones. Los escenarios, gestos, miradas o actitudes que representan a un indicio, están en ambas películas, es claro que, en diferente medida y personajes, pero ninguna prescinde de ello.

#### –Nivel narratológico

El tiempo narracional ubica principalmente a cada una de las películas en el tiempo en donde se filmaron y en donde se desarrolla la trama. Para *El hijo desobediente*, el año en el que se hizo fue 1945, la historia corre por los mismos años, los 40; en *Soy charro de levita* su tiempo es 1949, el tiempo en donde pasa todo el argumento es también en los 40.

Las dos películas comparten la proyección, todos los acontecimientos suceden de forma secuencial, no hay imágenes que vayan al pasado ni al futuro, si bien, Tin Tan en *Soy charro de levita* tiene una ensoñación de algo que puede suceder, nunca pasa, la proyección está basada en el personaje del pachuco.

No hay ninguna coincidencia en cuanto al tiempo, para *El hijo desobediente* es cíclico, para *Soy charro de levita* es lineal, esto es porque en la primera película, el inicio y el final son similares, empieza con una secuencia que involucra a Tin Tan cantando y tocando una guitarra, termina con el pachuco cantando mientras Marcelo toca un instrumento similar; mientras en la segunda cinta, la primera escena no es nada parecida a la final, la película abre con imágenes de una posada en una vecindad, cierra con imágenes de Tin Tan y Rosa besándose.

Nuevamente las dos películas comparten otro elemento, la duración que es normal, escena; el tiempo dentro de las dos tramas se acerca a la realidad, no hay ninguna manipulación que haga que una escena sea más larga o lenta, todos los acontecimientos suceden a tiempo, en el caso del tren, lo que pasa entre Modesto y Tin Tan es lo mismo tanto para los actores como para la audiencia. Cuando los

tres amigos cantan en el café chino, la canción es completa, dura noventa y un segundos, nuevamente es lo mismo para los personajes y para el espectador.

La modalidad narracional es diferente para las dos películas, *El hijo desobediente* tiene dos tipos de narrador, el ubicuo, porque la cámara (narrador) sabe todo de los personajes y del tú (Tin Tan es el narrador) cuando el protagonista se refiere a la cámara simulando que le habla a la audiencia; mientras que *Soy charro de levita* tiene sólo uno, el de superficie, la cámara vuelve a ser el narrador, sin embargo, no sabe casi nada de los agentes, pues su tarea sólo se limita a presentarlos y a mostrar algunos detalles mientras va descubriendo lo que sucede al lado del espectador.

Los personajes o agentes son una parte importante para las películas, cada director tuvo un estilo distinto en la construcción de estos, incluso Tin Tan, que es casi el mismo personaje tiene sus diferencias, por ejemplo, en ambas es una persona humilde, apasionada e inteligente, sin embargo, llega a ser más valiente en algunos casos y más cobarde en otros, en *Soy charro de levita*, el pachuco denota más valentía al enfrentar al cacique y a su mayordomo, lo que lo lleva a obtener su victoria y conseguir el amor de Rosa, esto sin importar las consecuencias; en *El hijo desobediente*, la valentía de Tin Tan sólo se ve al final y a medias, pues lo único que hace es delatar a los Matafortuna, mientras que la gente del manicomio se encargan del resto.

Es necesario realizar un análisis más a fondo y por separado sobre la interpretación de Tin Tan en ambas películas y cómo es abordado por los directores.

Tin Tan no cambia tanto en las dos películas, en ellas se le ve vestido con un *zoot suit* y un sombrero con una pluma, pero en *Soy charro de levita* hay un momento en que no vuelve a vestir así. Las características psicológicas del pachuco son similares, en ambas se ve que es una persona tranquila, talentosa, alegre, desinteresada, no agresiva y manipuladora, pero, también tiene sus diferencias, como que en una es ventajoso y en la otra no, o que en el primer caso está conforme con su vida y en el segundo no.

Por otro lado, la construcción del personaje no es la misma, en la película de Humberto Gómez Landero se puede ver a un Tin Tan más completo y de cierta

manera, puro; se le tiene permitido expresarse totalmente, con esto se quiere decir que el director le dio la libertad de ser un pachuco por completo, tanto en su imagen como en su comportamiento, Germán habla, viste y actúa como pachuco porque eso es lo que es, desde que el filme inicia, el actor deja ver con lo que el espectador se va a encontrar en toda su duración, considero que la actuación de Tin Tan es de mayor calidad aquí que en *Soy charro de levita*, en donde Gilberto Martínez Solares presenta sólo a un personaje vestido de pachuco que intenta recuperar lo que dejó en películas pasadas pero no lo logra, el cómico sólo tiene la vestimenta de la tribu urbana y articula algunos vocablos como “está aleando la grulla o estirar el hule” pero nada más, en gran parte de la cinta se le ve usando otro tipo de ropa, ajeno a lo que representa en *El hijo desobediente*.

Tin Tan es un pachuco en *El hijo desobediente*, esto hace que el personaje sea mayormente explotado, es decir, se utilizan todos los rasgos propios de esta tribu urbana dentro de la película para recalcar que lo que el espectador está viendo es un pachuco, desde un principio se puede notar en su forma de hablar y de comportarse. En *Soy charro de levita*, es un personaje común con algunos detalles de la tribu, pero no es un pachuco completo, lo que se puede ver que pertenece a ellos es el *zoot suit*, el sombrero con plumas y algunos vocablos, esto ayuda a conocer como fue construido por los dos realizadores, y quién dio más libertad a Germán Valdés para desarrollar a su personaje.

Los demás personajes también tienen sus diferencias, principalmente porque las historias son distintas, y después por la construcción que cada director realizó.

En la personalidad de cada uno, se pudo encontrar que en *El hijo desobediente* hay un trabajo menor, pues es necesario observar detalladamente para saber cómo se comporta cada personaje, incluso su actuación llega a verse falsa en ocasiones, en el caso de Marcelo, en diferentes escenas se ve a un personaje plano, forzado, que trata de ser lo más serio posible para simular amargura, pero su actuación no logra ser convincente, lo mismo sucede con los otros agentes, la excepción es Germán, ya que en realidad llevó al cine al personaje del pachuco como lo concibió fuera del escenario. Socorro es otro ejemplo, la actriz simula el comportamiento de Tin Tan, sin embargo, no logra hacerlo a la perfección, cuando usa vocablos del

actor se escucha sobreactuado. Esto hace contraste con los personajes de *Soy charro de levita*, en esta película, Marcelo vuelve a ocupar el papel de patito de Tin Tan, pero, la diferencia radica no sólo en que interpreta a un hombre pobre, sino por su forma de actuar que es más creíble, hay mayor inmersión y esto provoca que su papel sea más convincente, no es forzado ni plano, puede hacer una conexión con el espectador.

Germán Valdés sí tiene una interpretación diferente, como lo dije antes, en realidad aquí no está metido en el papel de un pachuco, sino en un personaje más, que usa un *zoot suit* para no dejar fuera a Tin Tan.

Rosa, que aquí tiene el papel de la enamorada de Tin Tan, no lo imita, se queda con su propio personaje y es más natural, no sobreactúa, es más creíble.

En el caso de la vestimenta, resalta en *Soy charro de levita*, pues hay un trabajo mayor en ella, la ropa de cada uno de los personajes tiene más detalles, mejores acabados y se ve de más calidad, esto es por la ambientación y las locaciones en donde se desarrolla la historia, se puede ver en los trajes de charro de todas las personas del pueblo incluyendo a las mujeres, a Tin Tan y Marcelo. Uno de los motivos por los que en la película de Humberto Gómez Landero no tiene este rasgo, es porque tanto para Germán como para él, era su primer trabajo fílmico, esto provoca que los presupuestos sean menores y por lo tanto la poca calidad se vea reflejada en esto.

Los peinados en las mujeres resaltan de nuevo en *Soy charro de levita*, ya que se pueden ver estilos más arreglados y al igual que la ropa, con más calidad que en *El hijo desobediente*. Sin embargo, en el caso del maquillaje, no hay mucha diferencia entre ambas obras, pues no hay detalles fuera de lo común o que resalten para hacer una diferencia, sólo podría mencionar el caso de Tin Tan, cuando canta en el café chino, se le ve maquillado de tal manera que parece una persona asiática, esto sucede en la película de Gilberto Martínez.

En *El hijo desobediente*, los actantes son muy fácil de identificar, desde la primera secuencia se presenta a cada uno y se sabe su función, esto no sucede con *Soy charro de levita*, pues hay que ver un poco más allá de la secuencia inicial para conocer a los demás y a sus ayudantes. En la primera película, sólo hay dos

sustantivos que ocupan el lugar de un actante, esto es el objeto, el éxito y la música es lo que Tin Tan desea, además, ambos van de la mano. En el caso de la segunda, también hay dos sustantivos en este lugar, pero son totalmente paralelos, estos son el éxito en un primer momento, y el amor de Rosa que viene después. Además, en el oponente, el actante principal que es Sotol tiene dos ayudantes, don Agripino y el contrato, a diferencia de *El hijo desobediente*, que no hay ningún ayudante que apoya a quién se opone, pues es la familia Matafortuna es en general la que cumple esta función. Por otra parte, Tin Tan tiene tres ayudantes en la segunda película, estos son Marcelo, Carmen y Rosa, la última mujer, ocupa dos lugares actanciales, no sólo es un ayudante, también es el destinador de acciones, comparte lugar con la música.

Los actantes en las películas son muy diferentes, en *Soy charro de levita* tienen una complejidad mayor, además son más difíciles de identificar, esto es provocado por tener a más de un agente en ellos, asimismo, en el caso del objeto, Tin Tan sólo puede alcanzar a uno, que es el amor de Rosita; cuando la trama presenta un giro, que es el cambio de interés del pachuco por su objeto deseado, también se exhibe al nuevo, en ese momento su afán por alcanzar el éxito se ve debilitado y comienza a centrarse en enamorar a Rosa para tener a su amor, es aquí donde Marcelo y Carmen dejan su función de ayudantes para dar paso a Rosa, quién con base en correspondencias, apoya al pachuco para llegar a lo que tanto desea en ese instante. La película *El hijo desobediente* no sólo es más digerible que la otra, debido a su facilidad en la trama, hace que el investigador no encuentre problemas al analizar a los actantes. Por las razones que he expuesto con anterioridad, he encontrado mejor definidos a los actantes en la primera película, a pesar de que, en la segunda, estos tengan un nivel de complejidad mayor.

Ninguno de los actantes de ambos directores fue mejor construido, con su dificultad o facilidad para identificarlos, la calidad en todos ellos es considerable. En mi opinión la complejidad no interfiere en su calidad, pues esta se presenta sólo por tener más de un agente en algunas categorías actanciales.

–Nivel simbólico

Las películas comparten tres de los sintagmas de Metz, alternante, frecuentativo y descriptivo, *Soy charro de levita* tiene uno más, el plano autónomo.

Las cintas comparten la simultaneidad diegética en el tiempo, la vectorialidad temporal es la misma, dentro del sintagma alternante, se encuentra el montaje alternado algunos de los sucesos pasan al mismo tiempo, aunque sean en diferentes encuadres, y está presente en las dos películas.

El sintagma frecuentativo y los motivos, aparecen en *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*, aunque las dos tienen sus diferencias, comparten algo en especial, el uso de la guitarra y el *zoot suit* de Tin Tan, la razón por la que estos aparecen de forma repetida, es para reforzar la idea de que el personaje que estamos viendo es un pachuco; la gente que pertenece a esta tribu urbana tienen en todo momento un traje como el de Tin Tan (*zoot suit*), él es un pachuco y por eso debe de usarlo, es así que sabemos que personaje estamos viendo. Esta gente es musical, inclinándose hacia la nueva personalidad que Germán Valdés les dio, entonces una guitarra simboliza esto, se use o no, su tarea es darle fuerza a lo que he dicho.

El léxico de Tin Tan sólo se repite en *El hijo desobediente*, he mencionado con anterioridad que en esta película se ve a un pachuco más completo, el repetir los diferentes vocablos van a reforzar, como el *zoot suit* o el uso de la guitarra, la misma idea de que el espectador está ante un pachuco. De forma superficial, estos motivos pueden pasar desapercibidos por la audiencia, sin embargo, cuando se mira y escucha a las películas con detenimiento, se puede encontrar todo esto y así conocer el porqué están ahí.

El sintagma descriptivo en las dos películas es usado de forma similar, para describir espacios, objetos o situaciones, realmente lo único que los diferencia es el contenido dentro de los encuadres y toda la historia.

*Soy charro de levita* es la única película que tiene imágenes insertas, un plano autónomo, este se ve en la ensoñación que tiene Tin Tan cuando se unen a la caravana de espectáculos y empieza a imaginar que, junto con Carmen y Marcelo, debutarán en Broadway, esto ayuda a expresar los deseos que tiene el pachuco por dejar de ser pobre y comenzar a ser exitoso en un país ajeno al suyo.

El análisis social y de rol es diferente para las dos cintas, pero, también hay similitudes, una de ellas es el estatus social de el pachuco, una persona pobre, sin dinero y mucha hambre. Por otra parte, el pachuco forma parte de una de las tribus urbanas más perseguidas de su tiempo, aunque es más pachuco en una que en otra, sigue siendo una persona que para la sociedad es marginada, que tiene que robar comida para sobrevivir, es un subalterno, esas personas que, para los ricos, no tienen importancia.

Las diferencias se encuentran en diferentes elementos, una de ellas es el significado del *zoot suit*, en *El hijo desobediente*, simboliza la resistencia que tiene Tin Tan hacia las exigencias de su padre y la presión de la sociedad al mirar vestido a un hombre de esta manera, ya que el tiempo en el que se hizo y desarrolla la trama de este filme, es cuando había más persecución para esta tribu urbana; en comparación con *Soy charro de levita*, en donde su uso es sólo para reforzar que Tin Tan sigue siendo un pachuco, no hay ninguna presión ni familiar ni social.

En la primera película, Tin Tan es hijo único, llega a compartir la pantalla con su padre, un campesino empecinado por que su hijo siga sus pasos y no se dedique a la “cantada” como le dice Tin Tan, no tiene madre, hermanos, o algún otro pariente más que a su progenitor.

En la segunda película, el pachuco no tiene familia, no se sabe ni de sus padre o hermanos, vive con su compañero Marcelo en un pequeño cuarto, es este personaje quien desempeña el papel del familiar más cercano para Tin Tan.

Otra diferencia es el estatus económico de Marcelo, mientras en *El hijo desobediente* es un millonario modesto, en *Soy charro de levita* es un músico pobre que vive al día y que en ocasiones no come por no tener dinero.

El análisis del lenguaje ayuda a ver una de las grandes diferencias entre ambas películas, esto tiene que ver con lo que expliqué en el párrafo dedicado al personaje de Tin Tan. Como en *El hijo desobediente* se explota en mayor medida a Tin Tan, el uso del lenguaje pachuco está presente en todo momento, esta explotación lo involucra.

La manera en la que Germán se expresa aquí carece totalmente de seriedad, son demasiadas las palabras pachucas que usa para comunicarse con los demás,

algunos no logran comprender lo que quiere decir, el actor mezcla vocablos del espanGLISH, pachucos y tintánicos (creados por él), dando como resultado su famosa forma de hablar, que también ayuda a reforzar el sentimiento de comicidad de la cinta. Se podrán ver frases como “mi raquet es otro”, “pero qué mené”, “me equivoqué de chante”, “Ando guairo”, entre otras.

La diferencia de la que hablo y que ya mencioné también con el ejemplo del pachuco menos pachuco de *Soy charro de levita*, es que, en esta película, el idioma de Tin Tan se limita a algunas palabras como “qué mené”, “estirar el hule” o “está aleando grulla”, pero nada más, su habla es más restringida y a pesar de que se trata de un filme cómico, esto ayuda a darle más seriedad. El personaje del pachuco se ha basado sólo en las imágenes y no en lo auditivo, es por esa razón que no logré realizar un análisis de la forma de hablar de Tin Tan, con esto vuelvo a concluir que *El hijo desobediente*, además tener más libertad, tiene a un pachuco construido como tal en su totalidad. *Soy charro de levita* es sólo un Tin Tan vestido con un *zoot suit* y algunos vestigios de la tribu urbana.

El tiempo en el que se produjeron ambas películas, fue uno de los elementos que ayudaron a que Tin Tan pudiera ser más pachuco en una que en la otra, al ser *El hijo desobediente*, la primera película protagónica de Germán Valdés, ayudó a no sólo conocer al personaje en la pantalla grande, sino a desarrollarlo a su merced e introducir a la tribu urbana en el cine mexicano. Una vez que se sabe quién es ese pachuco, que hace y que su manera de expresarse lingüísticamente causaba incomodidad, comenzó la presión para que en los años posteriores a 1945, se viera sólo a un Tin Tan casi pachuco, como se menciona con anterioridad, el ejemplo más claro está aquí, en *Soy charro de levita*. Aún así, Germán Valdés había creado a uno de los personajes más entrañables del cine en México, tanto para el público en general, como para los miembros de la tribu, razón por la que es posible ver, cómo se representa al pachuco a través de Tin Tan y su cine.

## Conclusiones

La investigación ha arrojado información que no pudo ser encontrada durante la construcción del estado del arte, un ejemplo puede ser, cómo representaba Tin Tan a los pachucos a la hora de aparecer en el cine, si bien, hay investigadores que han realizado análisis tanto de la tribu urbana como del personaje de Germán Valdés, son pocos los que se han dedicado a la unión de ambos en un mismo texto. En la red se pueden encontrar documentos de personas que escriben sobre los pachucos, sus características, su impacto en la sociedad, su pasado y cómo se construyeron, también sobre los rasgos de Tin Tan, su paso por el cine, las películas más importantes, su historia y lo que le llevó a consolidar al personaje que lo acompañó hasta su muerte, pero, casi siempre son temas separados.

Esta tesis tuvo como tarea, no sólo buscar las respuestas de las preguntas de investigación o la comprobación de la hipótesis, sino también, establecer la unión entre Tin Tan y los pachucos, pues ambos están estrechamente relacionados, ya que, de no ser por la tribu urbana, Germán Valdés jamás hubiera creado a su famoso personaje y por otra parte, yendo hacia la actualidad, sin el actor, los nuevos pachucos nunca hubieran obtenido parte de su nueva cara, esto es algo que se explica en párrafos posteriores.

Los antecedentes mostraron algunos datos que llegan a ser desconocidos o poco conocidos, como, cuál es el origen de las tribus urbanas, su llegada a México, los orígenes de los pachucos en Estados Unidos, la hibridación construida a partir de dos culturas totalmente diferentes, qué significaba ser pachuco y cómo la identidad que crearon emigró hacia el sur, estableciéndose en México. También, un posible origen del nombre haciendo referencia al vocablo indígena “pachoacan” (lugar en donde se gobierna); a esto se le suma la información sobre más películas que tenían a pachucos como personajes principales, y que no poseían a Tin Tan entre su reparto, pues no era algo exclusivo de él. Un repaso sobre la forma de vestir de estas personas, su personalidad y la evolución que esta tuvo con el paso del tiempo y su manera de hablar, apartado de vital importancia para el análisis del cuarto capítulo.

Por otro lado, la consolidación de Germán en la radio, la creación del pachuco Topillo tapas y su transición hacia Tin Tan, cómo fue que llegó al cine y el porqué cambió su nombre al que todo el mundo conoce hoy en día. Por último, el paso del actor en el cine desde su primer protagónico, hasta su declive.

En consideración a cada uno de los apartados del primer capítulo, lo mencionado con anterioridad, resulta ser lo más relevante en esta parte, gracias a esto, se pudo entrar en contexto para conocer inicialmente hacia donde se dirigía la indagación.

Fueron pocas las investigaciones sobre Tin Tan y el pachuco que se pudieron encontrar, en los buscadores, hallar tesis que hablaran de la tribu urbana y el cine que involucra a Germán Valdés eran limitadas, sólo fue posible descubrir cuatro de ellas, cada una estudia a Tin Tan desde perspectivas diferentes, ninguna desde la semiótica. De estas, hay una considerada cómo relevante, esto porque también usa a uno de los filmes escogidos en este proyecto, su nombre es *La reinterpretación del pachuco a través del humor: el caso de Tin Tan, una aproximación desde las dimensiones auditiva y visual* (Durán, 2018) y aunque es un trabajo de maestría, se relacionan por la película *El hijo desobediente* y por llegar a centrarse en lo auditivo y un estudio secuencial de la película.

Los demás textos que tratan sobre los pachucos y Tin Tan, son en la mayoría muy repetitivos, pues exponen temas y características similares. Los que no son así, resultan importantes para la investigación presente, Luis Fernando Lara tiene un texto sobre la lingüística del pachuco; José Andrés Niquet, escribió un libro que se enfoca en la manera de hablar de Tin Tan y al final de este tiene un glosario de algunas de las palabras que Germán empleaba en sus películas, este pequeño diccionario, sirvió para el análisis del lenguaje en el cuarto capítulo.

Algunos de los textos involucrados en el estado del arte, fueron de ayuda para la construcción de los capítulos.

La información recabada en los diferentes puntos de la semiótica del cine y narración, nutrió de forma considerable al análisis del último capítulo, aunque no se utilizó toda, su presencia ayudó a tener conocimiento de otras cosas que pudieron servir de ser necesario.

Conocer qué es la diégesis, permitió mostrar que en la narración hay una parte simbólica que a simple vista no se ve, pero que puede ser descubierto cuando se realiza un análisis detallado y así darse cuenta de que siempre está presente expresando algo para el espectador y que tiene un valor muy importante en cualquier medio en donde exista algo relatado.

La modalidad narracional es relevante en la tesis por el contenido que esta ofrece y que intervino en el análisis de las dos películas, a esto se le sumó el tiempo narracional, que ayudó a conocer cómo era la temporalidad en la trama y si se trataba de algo unidiegético o multidiegético.

Los actantes constituyeron una parte importante en el mismo apartado que involucra a la modalidad narracional, su aparición tiene una tarea más allá de ser un simple personaje, sentimiento u objeto, ya que como lo explican los autores, el hecho de estar en la narración, ofrecen información relevante para el espectador, aun cuando se trata de algo inanimado.

Para poder analizar las películas, se tenía que hablar obligatoriamente de los sintagmas de Christian Metz, aunque estas no los involucraban a todos, fue necesario conocer de que trata cada uno, pues era la única forma de saber cuáles iban y cuales no, en el análisis semiótico del siguiente capítulo.

El análisis de la representación es el último tema de este apartado, contiene diferentes puntos de los cuáles sólo se utilizaron algunos, estos junto con lo establecido por Metz, ayudaron a nutrir el análisis de esta investigación. Lo más importante de esto fueron los niveles de la representación, los bordes de la imagen, el espacio y movimiento, el orden y la duración, la razón es simple, al igual que los sintagmas, ayudaron al análisis de *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*.

El último capítulo no sólo contiene los análisis de las películas y del cruce de datos. Hubo que realizar una justificación para la elección de la metodología y una justificación y selección de la técnica que se utilizó en el estudio, estos son el método cualitativo y el análisis del discurso. Cuando ya se tenía conocimiento de esto, se escogió el corpus, se realizó una justificación y la sinopsis de las dos películas a estudiar, al estar listo, se revisó al tercer capítulo para poder crear las categorías de

análisis, apartado que se dividió en tres dimensiones, una técnica, otra narratológica y una última simbólica, las de mayor peso serían las dos últimas.

El tener realizadas a las categorías, daba pie para comenzar con los análisis de las dos películas, cada inciso estaba acomodado por dimensión, primero se tuvo que estudiar lo técnico, luego lo narratológico y se finalizó con lo simbólico.

Los análisis arrojaron información que ayudó a conocer cómo se habían construido las películas, principalmente los personajes.

Se pudo encontrar que *El hijo desobediente* tiene a un Tin Tan totalmente pachuco, por su vestimenta, su comportamiento y su lenguaje. También, que los personajes de Humberto Gómez Landero son más falsos que los de Gilberto Martínez Solares, sin embargo, el Tin Tan que aparece en el filme del segundo director, no es un pachuco en lo general, pues de la tribu urbana sólo tiene la ropa y la fama que había obtenido en producciones pasadas usando a este mismo personaje. La diferencia de años y de producciones, ayudó a saber qué director había realizado un trabajo mejor en sus agentes.

Por otra parte, los dos directores usaron sintagmas similares, sólo se diferenciaron por uno, en la parte simbólica también, el análisis social y de rol mostró datos distintos, a excepción de Tin Tan, que estaba sumergido en una misma clase social, los demás sí fueron disímiles.

Cuando se llegó al análisis del lenguaje, se encontraron diferencias muy grandes, esta característica de Tin Tan sólo pudo ser analizada en *El hijo desobediente*, mientras que en *Soy charro de levita*, sólo se hizo una explicación del por qué no era posible estudiarse, esto ayudó a reforzar que el personaje de Germán Valdés, estaba mejor construido con el director Humberto Gómez.

Un dato importante que se pudo observar cuando se terminó el tercer análisis, que se trataba del cruce de datos, fue que la película *Soy charro de levita* resultó ser más complicada de estudiar que *El hijo desobediente*, pues mientras la segunda ofrecía todo lo que se buscaba a la primera, el filme de Gilberto Martínez tuvo que ser analizado con más detenimiento para lograr obtener lo pedido por las categorías de análisis.

Una vez que se ha sabido todo esto, es necesario conocer si la hipótesis logró ser cierta, los objetivos alcanzados y las preguntas de investigación resueltas.

Germán Valdés a través de su personaje Tin Tan, presenta las características de un pachuco que es fácil de identificar desde su primera aparición, esto a través de la imagen en un primer momento. Se sabe que es parte de la tribu urbana porque se trata de una persona que viste un *zoot suit*, cualquier persona puede usar uno, sin embargo, hay un elemento más, el sombrero con pluma, pero al igual que el traje, cualquier persona ajeno a los pachucos puede emplearlo, sin embargo hay más elementos, Tin Tan usa zapatos bicolor, esto no es suficiente, se ve que el personaje es también una persona que baila, canta, usa una guitarra en ocasiones, y es de bajos recursos, como los miembros reales de esta tribu, esto se puede ver en ambas películas. Aunque ahora el actor ya tiene a un pachuco construido, está incompleto, pues para llenar los zapatos de este, necesita un elemento más, el sonido, es así que dos preguntas específicas se relacionan, una basada en la imagen y otra en lo que se oye, para ser más exactos, en el lenguaje de Tin Tan.

Si bien, ya hay un pachuco presente, para demostrar que lo es totalmente, se necesita de su idioma, las características del lenguaje utilizado por Germán Valdés aparecen más en una película que en otra, siendo *Soy charro de levita* el filme con menos recursos del pachuco real presentado en pantalla. Sin embargo, en *El hijo desobediente* no pasa lo mismo, ya que aquí Tin Tan emplea palabras con cuatro orígenes diferentes, en primer lugar, está el spanglish, que combina vocablos ingleses con españoles, de igual manera, algunas de estas palabras son de origen anglosajón, pero se han hispanizado, “ridem” (*rythm*) o “teist” (*taste*), son la muestra de esto. En segundo lugar, está el léxico pachuco, aquí se le oye pronunciar vocablos como, “paular”, “carnal”, “guairo”, que son propios de la tribu urbana. En tercer lugar, se encuentran las palabras y frases que recoge del habla popular, “cálmela”, “veredas tropicales” o “cantonear”, y por último están los vocablos utilizado sólo por el actor, palabras que él mismo introdujo y que utiliza en más de una de sus películas, “frita”, “velas”, “búlgaros” y “choyaca” son el ejemplo más claro. Pero, para que el lenguaje híbrido del personaje tuviera mayor sentido no bastó sólo con usarlo, debía acompañarlo con un acento, el chicano, este es muy notorio en

toda la película, Tin Tan habla con un tono cantadito, siempre utilizando su idioma y en ocasiones en inglés.

Ahora que se han asociado dos preguntas específicas, se sabe cuáles son las características del personaje del pachuco utilizadas por Germán Valdés a través de la imagen y del lenguaje en *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*, para llegar a ellas, se hizo una descripción y un análisis en los niveles narratológico y simbólico, que al final arrojaron la información que permitió contestar lo anterior.

Existe un mismo objetivo para dos preguntas, una fue resuelta en los párrafos anteriores, la siguiente se refiere a lo que Tin Tan recupera del habla popular, en *Soy charro de levita*, el actor tiene a un pachuco que no habla como tal, su lenguaje es coloquial, pero es entendible, se le escucha pronunciar algunas palabras de la tribu pero son menores, en cambio, Tin Tan habla de una forma un tanto neutra, sin embargo, emite algunas palabras que pertenecen a lo popular, como decir “nahuatlaca” al encargado del edificio, esta palabra se refiere a una persona de origen náhuatl, pero el actor lo utiliza de manera despectiva; en otra ocasión, cuando prueba el pulque, dice –este curado tiene “muñeco”, refiriéndose a la bebida está adulterada y no le gusta; cuando está tomando la misma bebida con Don Primitivo, se le escuchará llamarle “diputao” que en realidad es “diputado”; mientras están esperando los alimentos que los encargados del edificio les preparan, Tin Tan y Marcelo le da a don Primitivo sus tarros de pulque mientras él también tiene tomado el suyo, entonces el pachuco pregunta sobre quién tomara a la mujer que los acompaña y el diputado la abraza diciendo –A esta la agarro yo; entonces recibe la respuesta de Germán –Parece usted “pulpo”, mi distinguido; Tin Tan al comentar esto, hace alusión a que el diputado no sólo puede tomar los tres tarros de pulque, sino que también tiene espacio para abrazar a su acompañante, esta expresión popular es utilizada entre la población mexicana con razones similares. Estas son algunas frases que el pachuco recupera en esta película.

En *El hijo desobediente* son más las expresiones populares que el actor utiliza, cuando se topa con Modesto, el asistente de Marcelo, se le oye decir –Hasta que le caí don Rutilo [...] sabe que en el otro viaje vi a un sonso igualito que usted; cuando dice “caí” se refiere a que llegó hasta donde está él, utilizar la palabra caer como

sinónimo de llegar, es algo común en el lenguaje hablado en algunas partes de México: “mañana te caigo”, “caime al rato”. En otra escena, cuando Tin Tan está robando la comida de Modesto, le cuenta que va a la “capirucha”, esta es una expresión popular que se usa para aludir a la capital del país, la ciudad de México. Cuando el pachuco pasa su primera noche en la casa de huéspedes, está durmiendo y soñando, entonces Socorro se acerca para despertarlo y este se acomoda en la cama para decir –No empuje conductor, en la próxima estación me bajo, no “agüite”. Agüitado es un adjetivo que aparece en el diccionario, y su uso se da en México y El Salvador, es una palabra coloquial que puede usarse como sinónimo de triste, decaído, decepcionado, preocupado o afligido. Dativosa Matafortuna envía el traje de Tin Tan a la tintorería, en una escena cuando le lleva el desayuno se lo hace saber, entonces él pregunta para asegurarse de lo que escuchó utilizando la palabra “tacuche”, este término es usado coloquialmente en México, su significado literal es un envoltorio de ropa, pero ha sido empleado como sinónimo de traje, ya sea formal o casual.

Lo que Tin Tan logra recuperar en ambas películas, es una parte de la identidad mexicana, mucho más que la estadounidense, a través de vocablos de uso popular en México, una buena parte de la identidad de este país, está basada en el dialecto que se habla, “el español mexicano”, independientemente de las variantes del idioma en todo el territorio nacional. Germán Valdés ocupa palabras de diferentes regiones, como “capirucha” que se usa entre los chilangos, o “tacuche” que es un vocablo purépecha, y los adecúa al lenguaje pachuco enriqueciéndolo aún más.

Para llegar a la respuesta de la pregunta que habla sobre lo anterior, se tuvo que describir el lenguaje de Tin Tan y la relación que tiene con lo popular, es así que no sólo se contestó a esta, también se pudo alcanzar por completo a otro de los objetivos.

Los elementos diegéticos presentes en el análisis, permitieron estudiar a cada una de las películas desde los niveles narratológico y simbólico. Las categorías actanciales ayudaron a ver qué acción realizaba cada personaje, objeto o sentimiento y el porqué de ello, es por esto que se supo que Tin Tan en efecto era no sólo el protagonista de las historias, sino el héroe que buscaba algo, el amor, la

fama, o el éxito. El tiempo narratológico mostró por una parte en que tiempo se hizo cada filme, el tiempo en el que se desarrollan las tramas y cuál es la línea temporal en la que estas suceden, en ambos casos fue la prospección. La modalidad narracional expuso la manera en cómo la narración está relatada y si hay alguien que lo haga, entre las dos películas el narrador dominante estaba basado en la cámara, pero de diferentes tipos, en *El hijo desobediente* es el narrador ubicuo, en *Soy charro de levita* es el narrador superficie, sin embargo, en la primera película hay uno más, el del tú, lugar que ocupa Tin Tan.

Los sintagmas de Metz son similares en ambos filmes, resalta el frecuentativo, este presenta imágenes y acciones que se repiten en ocasiones para reforzar algo, por ejemplo, el uso de la guitarra, esto ayuda a saber que el personaje principal tiene relación con su mayor deseo, la música. Por otra parte, yendo hacia la nueva cara del pachuco construido por Tin Tan, estas personas, siendo seres que tenían gusto por cantar, tocar instrumentos y bailar, tomaron a la música como algo que les daba identidad, ver una guitarra en pantalla u ornamentación con forma de este objeto en repetidas ocasiones, estaba consolidando la nueva idea de la tribu urbana dada por Germán Valdés, se pueden sumar las diferentes escenas en las que el personaje entonaba una canción, pues el motivo de esto es el mismo que el de el instrumento. El *zoot suit* se ve en muchas escenas de cada película, si Tin Tan es un pachuco, la vestimenta ayudaría a darle fuerza a esto, por esa razón aparece en el sintagma frecuentativo. Otro elemento que cumple la misma función de la ropa, es el lenguaje, no se ve, pero la fuente de donde proviene sí.

Estos han sido los elementos diegéticos más importantes en el análisis de las películas, su relevancia radica en que cada uno ayudó a mostrar cosas que a simple vista pasan desapercibidas y que tienen un fuerte significado, y también a endurecer la nueva identidad de los pachucos ofrecida por Tin Tan.

Para poder contestar esta pregunta específica que buscaba saber qué elementos diegéticos aparecían en *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*, se tuvo que realizar una descripción de cada uno, y posteriormente un análisis involucrando la información de los filmes, de esta manera, también fue posible cumplir un objetivo más.

El último objetivo habla sobre la relación que hay entre el pachuco real y el cinematográfico, el análisis que se realizó mostró que esta se da principalmente en la forma de vestir, estatus social, el lenguaje y el comportamiento de Germán Valdés, estos elementos fueron necesarios para el actor, pues si Tin Tan era un pachuco, debía de parecer uno. Aunque el cambio en la tribu urbana aún no era tan notorio, ya que en esos años su persecución seguía latente, se estaba empezando a formar una nueva identidad que continuaría hasta la actualidad. De esta manera, el cuarto objetivo específico fue alcanzado, para lograrlo, los objetivos y preguntas anteriores, sirvieron como base, pues una gran cantidad de la información que estos ofrecieron lo retroalimentaron.

La pregunta y objetivo general, fueron respondida y alcanzado respectivamente, entre las películas *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*, ofrecieron la información necesaria para llevar a cabo lo antes mencionado, pero para realizarlo, los objetivos y preguntas específicas tuvieron que ser resueltos en primer lugar. El pachuco fue descrito desde un nivel técnico, narratológico y simbólico.

El pachuco se representa a través de la imagen desde los tres niveles, en el sonido sólo desde lo simbólico. La tribu urbana es representada con un solo individuo que muestra cada una de las características que esta tiene, Tin Tan es un pachuco, viste un *zoot suit*, un sombrero italiano con una pluma, zapatos bicolors y carga o no, una guitarra, aunque no tenga al instrumento en sus manos, en la mayoría de los casos aparecerá junto a él. Es una persona que canta, bromea y baila, esto ayuda a conocer la nueva cara de los pachucos, seres musicales y alegres que no se dedican a delinquir.

En un inicio, los pachucos eran personas marginadas en Estados Unidos, Tin Tan en ambas películas es una persona muy pobre, su necesidad es tanta que debe robar o cantar para comer y poder viajar, en esta parte, se puede observar que, en efecto, en parte de su rol social, Germán Valdés presenta a su personaje como una persona marginada.

Los pachucos proporcionaban una resistencia ante el racismo latente en Estados Unidos, también eran mal vistos por su forma de ser y vestir, Tin Tan en *El hijo desobediente*, ofrece una resistencia ante la discriminación por parte de su

padre y de la sociedad, esto se ve reflejado con su vestimenta, cantando, bailando y al aferrarse a sus sueños, volverse un cantante famoso.

Con el sonido, el pachuco es representado también, Germán Valdés adoptó toda la identidad de la tribu urbana, aunque posteriormente creó su propia versión de ellos, algo que se mantiene hoy en día, el idioma de estas personas no cambió mucho, lo único diferente que se puede ver, es la introducción de vocablos propios de Tin Tan, palabras Tintánicas, según José Andrés Niquet (2013). En *Soy charro de levita* es algo que no se ve mucho, sólo se alcanzan a escuchar algunas palabras, pero, en *El hijo desobediente*, el idioma del actor es cien por ciento pachuco. Tin Tan usa el spanglish, también palabras anglosajonas hispanizadas, aunque estas últimas están muy relacionadas con lo anterior, asimismo, emplea los vocablos pachucos, y todo esto se mezcla con un léxico exclusivo del actor, entonces el espectador se puede encontrar con diferentes frases construidas con estas características.

Es así que el pachuco se representa como una persona alegre, apasionada, que canta, baila, es muy pobre, viste un *zoot suit* y usa un lenguaje coloquial que llega a ser inentendible e incómodo para personas que no son parte de la tribu urbana, para conocer esto, se tuvo no sólo que analizar, sino describir cada una de las características que llevaron a esta conclusión, de esta manera, el objetivo general fue alcanzado y la pregunta principal, contestada.

La hipótesis dice que: Las películas *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita* sirven para conocer cómo son los pachucos reales a través del personaje de Tin Tan. Sin embargo, se mostraron dos tipos de pachucos, uno salió a raíz del análisis y el otro es mencionado en el marco contextual, por esta razón, se tuvo que recurrir a dos épocas totalmente distintas para ver si es posible comprobarla.

En un primer momento, los pachucos eran personas que usaban un *zoot suit*, un sombrero con pluma, zapatos bicolors, hablaban un lenguaje híbrido y su ascendencia era mexicana, a esto se le sumaba el comportamiento, parte de su identidad, que eran seres huraños, marginados, en ocasiones se dedicaban a delinquir, y ofrecían una resistencia ante el racismo latente en Estados Unidos en aquella época, los años 30 y parte de los 40. De lo anterior sólo se pueden rescatar

algunos detalles, lo físico, el lenguaje y su condición social. Si se habla de un pachuco real visto desde este punto, las películas que se analizaron no lograron comprobar esta hipótesis, pues Tin Tan es muy diferente, además, en el marco contextual sólo son usados como referente para lo que se va a tratar.

En la actualidad, y desde algunas décadas atrás, los pachucos han cambiado rotundamente, aún visten un *zoot suit*, usan un sombrero con pluma, zapatos bicolores, el lenguaje característico continúa, pero el comportamiento y demás características que los desprestigiaba se han ido, ya que son personas dedicadas a bailar mambo, swing, chachachá, entre otros géneros; cantan y no realizan actos vandálicos; si tienen un estatus social bajo, se tendría que hacer un estudio para saberlo, pero Tin Tan logró colocar los cimientos de esto. Si se habla de un pachuco real visto desde este ángulo, las películas analizadas lograron posicionarse lo más cerca posible de comprobar la hipótesis, pero no lo hicieron.

Entonces ¿Por qué no fue posible comprobarla? La hipótesis asume que viendo estas dos películas el espectador puede conocer como son los pachucos reales a través del personaje de Tin Tan, pero no habla de qué época. En los años 40, la tribu urbana aún era muy diferente de lo que se conoce ahora, en ese tiempo había una persecución de parte de la sociedad estadounidense por las razones ya mencionadas, en *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita*, ubicadas entre 1945 y 1949, Tin Tan presenta a un pachuco que tiene casi todas las características de uno real, se le incluye que es de bajos recursos, en una de las películas se le discrimina por la ropa, pero la relación con la realidad llega hasta ahí, ya que en ningún momento se le mira ser huraño ni vandalizar. Su actitud es todo lo contrario a lo que se creía, es un ser pacífico, que canta, baila, bromea, usa un lenguaje que casi nadie entiende, su oficio es junto a una guitarra sonando; tiene sueños, dedicarse a la música, ser exitoso y conseguir el amor de Rosa.

A partir de lo impuesto por Germán Valdés a lo largo de su carrera y como se observa en los filmes, la tribu urbana que terminó por trasladarse en gran parte a México, comenzó a formar su nueva identidad, es por eso que esta gente toma la imagen de Tin Tan como su bandera, por ser uno de los responsables de este gran cambio.

No se pudo comprobar la hipótesis porque el pachuco de Tin Tan tiene casi todas las características de la tribu real, pero este personaje no es más que un agente cinematográfico, ficticio, presente en una historia en donde mostrar el pachuquismo no es el tema central.

Dentro de las películas, Germán Valdés era el pachuco Tin Tan, fuera de ellas, era sólo un actor, si mucha gente lo ha tomado como inspiración, esto no significará que *El hijo desobediente* y *Soy charro de levita* sirvan para que alguien que no sepa del tema conozca a los pachucos reales, además, si se quiere conocer cómo era la tribu urbana en sus inicios o durante su persecución, Tin Tan no es el personaje indicado para saberlo, pero si se quiere conocer cuál es uno de los referentes para el pachuquismo actual, ver alguna de estas películas ayudará a dar una idea de esto, pero no se expondrá la realidad.

Para saber que no era posible comprobar esta hipótesis, se tuvo que hacer una investigación en textos, tesis, libros y artículos que trataran sobre el tema, posteriormente, hubo una indagación basada en la semiótica que se trasladó a la semiótica cinematográfica. Por último, se realizó un análisis de las películas escogidas que arrojaron los datos que ayudaron a conocer el porqué el sujeto de partida no era comprobable.

La discriminación hacia la gente latina siempre ha estado presente en países como Estados Unidos, aunque en el siglo actual ha ido mermando un poco, esto no es signo de que terminará pronto. Si los pachucos reales tenían fama de “malvivientes” por el comportamiento y el estatus social, los actos racistas no eran excusa para ser realizados, estos dos elementos aunados con su origen, la forma de vestir y de hablar, provocarían la persecución hacia la tribu urbana por razones poco éticas. Es curioso conocer lo anterior, pues es en Estados Unidos en donde una de sus películas, series animadas y cómics más famosos *La máscara*, el personaje principal al convertirse, pasa a ser un pachuco con diferentes *zoot suits*, sombreros con pluma, tirantes y zapatos bicolor, además baila y camina como uno.

El pachuco de *La máscara*, recuerda al de Germán Valdés, pues al personaje sólo le falta el lenguaje para ser igual a Tin Tan, aunque no es posible saber si el creador del cómic se basó en él, que esto aparezca en una película con actores que

no tienen origen mexicano, es relevante, ya que, aunque 50 años atrás los repudiaban, tuvieron que aceptarlos y hasta explotarlos en Hollywood.

Tin Tan tuvo una ventaja más sobre los pachucos de su época, la forma en como apareció en el medio y la sociedad y la nueva cara que otorgó a la tribu urbana, ayudó a que fuera visto desde otra perspectiva, si bien, su lenguaje causó molestias a más de un intelectual, Germán Valdés logró consagrar a su personaje, que hasta en la época actual, sigue estando vigente.

Aun cuando la hipótesis no pudo ser comprobada, se adquirió nuevo conocimiento desde la semiótica, que servirá para poder hacer otros análisis, y desde las películas de Tin Tan, en donde elementos que pudieron pasar desapercibidos para un espectador común, fueron analizados y arrojaron una gran cantidad de información que permitió no sólo alcanzar a los objetivos, sino también, contestar las preguntas de investigación.

Tin Tan es la figura del pachuco actual por excelencia, conocer cómo fue que se originó desde la radio, hasta su salto al cine, analizar su lenguaje, estatus social y comportamiento, hizo que pasara de ser el cómico favorito (motivo por el cuál se realizó esta tesis), a un sujeto de estudio que abre las puertas para más proyectos como este para quien ha realizado todo este texto.

“Germán Valdés no es ni muy muy, ni tan tan, simplemente Tin Tan”.

## Referencias

- AFP. (31 de agosto de 2017). *Los pachucos: de pandilleros a bailarines de mambo y swing*. Colombia: El tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/mundo/latinoamerica/historia-de-la-pandilla-de-los-pachucos-125576>
- Aldana, S. (2015). *La construcción de la representación de uno mismo y del otro. El pachuco: de criminal a héroe*. (Tesis). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.
- Álvarez-Gayou, J. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa*. España: Paidós
- Aristóteles. (s.f.). El arte como imitación. En Sánchez, A. (1978). *Antología, Textos de estética y teorías del arte*. (p.p. 60-66). México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Barceló, A. (1996). *Germán Valdés Tin Tan y su propuesta cinematográfica*. (Tesis). Universidad Nacional Autónoma de México, Estado de México, México.
- Barthes, R. (1999). Introducción al análisis estructural de los relatos. En *Análisis estructural del relato*. (p.p. 5-39). 4ª edición. México: Coyoacán ediciones.
- Belmonte, Grey, C. A. (2010). Las tribus urbanas: campo virgen en historia y fértil para interdisciplinariedad. *Cuicuilco*. 17 (48), [pp.49-67]. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35117051004>. ISSN 1405-7778
- Beristáin, H. (1995). Actante. *Diccionario de retórica y poética*. (7ª. Ed.). México: Porrúa.

Beristáin, H. (1995). Estructura. *Diccionario de retórica y poética*. (7ª. Ed.). México: Porrúa.

Blanco, A. (31 de mayo de 2016). *En defensa del pachuco y la figura de Tin Tan, el acto de resistir en la frontera*. SiFanzine. México. Recuperado de <http://elfanzine.tv/pachuco-tin-tan/>

Cachubi, F. (2018). *El pachuco visto a través del cine*. México: Editorial Cinescopia. Recuperado de <https://cinescopia.com/editorial-cinescopia-el-pachuco-visto-a-traves-del-cine/2018/01/>

Casetti, F, Di Chio, F. (1991). El análisis de la representación. *Cómo analizar un film*. [Traducido al español de Analisi del film]. (p.p. 121-170). España: Paidós

Castillero, O. (S. f.). Los 15 tipos de investigación (y características). Barcelona. Psicología y mente. En línea: recuperado de <https://psicologiymente.com/miscelanea/tipos-de-investigacion>

Centro virtual Cervantes. (s.f.). Análisis del discurso. *Diccionario de términos clave de ELE*. Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/analisisdiscurso.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/analisisdiscurso.htm)

De Geest, D. (2003). La sémiotique narrative de A.J. Greimas. *Image and narrative*. (5). [párr. 7]. Recuperado de: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/dirkdegeest.htm> ISSN. 1780-678X

Durán, M. (2018). *La reinterpretación del pachuco a través del humor: el caso de Tin Tan. Una aproximación desde las dimensiones auditiva y visual*. (Tesis). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

Estructura. En: Significados.com. Recuperado de:  
<https://www.significados.com/estructura/>

García, J. (2008). *Tin Tan, entre la palabra y la imagen*. México. p.p. 51-55.  
Recuperado de  
[http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/42\\_iv\\_abr\\_2011/casa\\_del\\_tiempo\\_elV\\_num42\\_51\\_55.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/42_iv_abr_2011/casa_del_tiempo_elV_num42_51_55.pdf)

Genette, G. (1999). Fronteras del relato. En *Análisis estructural del relato*. (p.p. 193-208). 4ª edición. México: Coyoacán ediciones.

González Freire, J. (2017). Lengua labrada. *Ya llegó su pachucote. El lenguaje coloquial en el habla de Tin Tan*. México: Interpretextos. [pp. 171-181].  
Recuperado de [http://www.ucol.mx/interpretextos/pdfs/869\\_inpret1813.pdf](http://www.ucol.mx/interpretextos/pdfs/869_inpret1813.pdf)

Greimas, A. (1987). Reflexiones acerca de los modelos actanciales. En *Semántica estructural, investigación metodológica*. (p.p. 263-293). Madrid: Editorial Gredos.

Guerra, Y. (2003). *La imagen como una primera acción diegética (propuesta teórica para la generación de portadas en novelas)*. (Tesis). Universidad Simón Bolívar, Ciudad de México, México.

Haidar, J. (s.f.). Análisis del discurso. En Galindo, L. (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. (pp.117-164). México: Pearson Educación.

Hernández Sampieri, J. (2008). *Metodología de la investigación*. México. Mc. Graw-Hill.

Instituto Nacional de Tecnologías Educativas. (s.f.). *Semiótica*. España.  
Recuperado de [http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m6\\_2/semitica.html](http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m6_2/semitica.html)

Iñiguez-Charles, L. (1994). El análisis del discurso en psicología social. En *Boletín de psicología* (p.p. 57-75). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.  
Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/275153654\\_El\\_analisis\\_del\\_discurso\\_en\\_Psicologia\\_social](https://www.researchgate.net/publication/275153654_El_analisis_del_discurso_en_Psicologia_social)

Juliao, Vargas, C. (2012). *Culturas juveniles y tribus urbanas: ¿homogeneización o diferenciación?* Bogotá: Práxis pedagógica. Núm. 13. [pp. 144-164].  
Recuperado de [biblioteca.uniminuto.edu/ojs/index.php/praxis/article/download/498/469](http://biblioteca.uniminuto.edu/ojs/index.php/praxis/article/download/498/469)

Lara, L. (1992). *Para la historia lingüística del pachuco*. México: El colegio de México. Recuperado de <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/viewFile/654/652>

Lovecraft, H. (1928). Aire frío. En (2016). *H. P. Lovecraft*. (pág. 367). 1ª edición. México: Editores Mexicanos Unidos S. A.

Marcos, A. (11 de diciembre de 2019). *El narrador en primera persona*. [Entrada de blog]. Recuperado de <https://www.escueladeescritores.com/masalladeorion/el-narrador-en-primera-persona/>

Martínez, Delgado. G. Y Briseño, Vázquez, J. (2017). Pachuco: ni gringo ni mexicano. *Estepario*. Artículo número 12. Recuperado de <https://revistaestepario.com/2017/01/11/pachuco-ni-gringo-ni-mexicano/>

Martínez, Maugard, A. (14 de marzo de 2017). *Los pachucos, la tribu urbana que marcó la historia*. [Entrada de blog] Recuperado de <http://vistelacalle.com/182672/los-pachucos-la-tribu-urbana-que-marco-la-historia/>

Martínez Moreno, R. (2014). *Ferdinand de Saussure y el estructuralismo*. España. Papel periódico. Recuperado de <https://papeldeperiodico.com/2014/02/ferdinand-de-saussure-y-el-estructuralismo/>

Metz, C. (1999). La gran sintagmática del film narrativo. En *Análisis estructural del relato*. (p.p. 147- 153). 4ª edición. México: Coyoacán ediciones.

Moreno, A. (2017). Tin Tan: El pachuco, el artista, el hombre. México. *Cupa*. Recuperado de <http://cupa.com.mx/tin-tan-pachuco-artista-hombre/>

Niquet, J. A. (2013). El cine y Tin Tan: la década creativa y lo que siguió. *Tin Tan y su trompabulario. Germán Valdés, el genio y su ingenio*. (pp. 35-74). 3ª Ed. México: Martín Carlos Estrada Monroy.

Niquet, J. A. (2013). Letras tintánicas (¿aportaciones a la lengua?). *Tin Tan y su trompabulario. Germán Valdés, el genio y su ingenio*. (pp. 93-134). 3ª Ed. México: Martín Carlos Estrada Monroy.

Noriega Mendoza, H. Noriega Mendoza, C y Noriega Sánchez, H. (2011). *El redescubrimiento del Germán Valdés pre-Tin Tan en XEJ Radio (1934-1943)*. México: Nóesis: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85921351006> ISSN 0188-9834

Núñez Jaime, V. (17 de septiembre de 2015). Tin Tan, el pachuco centenario. *El país*. Recuperado de [https://elpais.com/elpais/2015/09/14/estilo/1442237547\\_038130.html](https://elpais.com/elpais/2015/09/14/estilo/1442237547_038130.html)

Paz, O. (1950). El pachuco y otros extremos. *El laberinto de la soledad*. 3ª ed. [pp. 9-25]. México: Fondo de Cultura Económica

Paz Gago, J. (2001). Teorías semióticas y semiótica fílmica. *Cuadernos*. (17), 371-387. Recuperado de <https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/09/18501721.pdf> ISSN 03727-1471

Pérez Porto, J. (2017). *Definición de estructuralismo*. S.p. Definición.de. Recueperado de <https://definicion.de/estructuralismo/>

Platón. (s.f.). El arte como apariencia. En Sánchez, A. (1978). *Antología, Textos de estética y teorías del arte*. (p.p. 44-59). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Poe, E. (1843). Corazón delator. En Autores Selectos (2012). *Edgar Allan Poe, narraciones completas*. (p. p. 69-73). 3ª edición. México: Grupo Editorial Tomo.

Reproducido de *Caperucita roja*. Por Educ.ar. 2017. (<https://www.educ.ar/recursos/131423/caperucita-roja-de-charles-perrault>). Obra de dominio público

Rivero, J. (2012). *Wachando a Tin Tan: Análisis historiográfico de un personaje fílmico (1944-1958)*. (Tesis). Universidad Autónoma Metropolitana. Ciudad de México, México.

Salazar, N. (25 de abril de 2015). Zoot Suit: historia del pachuco. *Siempre*. Recuperado de <http://www.siempre.mx/2015/04/zoot-suit-historia-del-pachuco/>

Sayago, S. (2014). El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. *Revista de epistemología de Ciencias Sociales*. (49), 1-10. doi 10.4067/S0717-554X2014000100001.

Sin autor, (s. f.). *Imagen y relato cinematográfico. Concepciones semiológicas*. Sin lugar: Sin editorial. Recuperado de: <https://studylib.es/doc/6475004/iii.-imagen-y-relato-cinematografico.-concepciones-semiol...>

Todorov, T. (1999). Las categorías del relato literario. En *Análisis estructural del relato*. (p.p. 154- 192). 4ª edición. México: Coyoacán ediciones.

Universidad Complutense de Madrid. (S.f). *La nouvelle critique*. España. Recuperado de [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:v\\_kUN8S8wUUJ:pendientedemigracion.ucm.es/info/guias/obras/discurso/Tema%25208b.%2520R.Barthes%2520y%2520la%2520Nouvelle%2520Critique.doc+&cd=3&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:v_kUN8S8wUUJ:pendientedemigracion.ucm.es/info/guias/obras/discurso/Tema%25208b.%2520R.Barthes%2520y%2520la%2520Nouvelle%2520Critique.doc+&cd=3&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx)

Vega, Navarro, R. (2013). *Las tribus urbanas en México*. México: IMCH. Recuperado de [http://www.imch.org.mx/21\\_archivos/LAS%20TRIBUS%20URBANAS%20EN%20M%C3%89XICO.pdf](http://www.imch.org.mx/21_archivos/LAS%20TRIBUS%20URBANAS%20EN%20M%C3%89XICO.pdf)

Zamorano García, J. (S.f.). *El marco teórico*. México. UAEH. Recuperado de <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/prepa4/n2/m4.html>

## Filmografía

Anda, R. (Productor) y Méndez, F. (Director). (1950). *El suavecito*. [Película]. México: Cinematográfica intercontinental.

Bernstein, S. (Productor) y Hitchcock, A. (Director). (1948). *La sogá*. [Película]. Estados Unidos: Warner Brothers.

Boomer, L. (Creador) (2000-2006). *Malcolm el de en medio*. [Serie]. Estados Unidos: Fox Television Studios.

Burge, C. (Creador) (1998-2006). *Hechiceras*. [Serie]. Estados Unidos: Spelling Television.

Burrell, P. (Productor) y Valdez, L. (Director). (1981). *Zoot suit*. [Película]. Estados Unidos: Universal. Pictures.

Charnyaev, E. (Productor) y Tarkovski, A. (Director). (1962). *La infancia de Iván*. [Película]. Unión Soviética: Mosfilm.

Dacingers, O. (Productor) y Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados*. [Película]. México: Ultramar Films.

Disney, W. (Productor) y Algar, J. (Director). (1949). *Dos personajes fabulosos*. [Película]. Estados Unidos: Walt Disney pictures.

Disney, W. (Productor) y Reitherman, W (Director). (1967). *El libro de la selva*. [Película]. Estados Unidos: Walt Disney pictures.

Elizondo, S. (Productor) y Martínez Solares, G. (Director). (1949). *Calabacitas tiernas*. [Película]. México: Clasa Films Mundiales.

FitzPatrick, J. (Productor) y FitzPatrick, J. (Director). (1945). *Song of México*. [Película]. Estados Unidos: Republic Pictures.

Hibler, W y Reitherman, W (Productor) y Reitherman, W. (Director). (1969). *Los aristogatos*. [Película]. Estados Unidos: Walt Disney pictures.

Hitchcock, A. (Productor) y Hitchcock, A. (Director). (1954). *La Ventana indiscreta*. [Película]. Estados Unidos: Patron Inc.

Mier, F. (Productor) y Gómez Ladero, H. (Director). (1948). *Músico poeta y loco*. [Película]. México: AS films S. A.

Mier, F. (Productor) y Martínez Solares, G. (Director). (1949). *La marca del zorrillo*. [Película]. México: AS films S. A.

Mier, F. (Productor) y Martínez Solares, G. (Director). (1949). *Soy charro de levita*. [Película]. México: AS films S. A.

Santander, A (Productor) y Gómez Landero, H. (Director). (1945). *El hijo desobediente*. [Película]. México: AS films y Producciones Grovas

Siberman, S. (Productor) y Buñuel, L. (Director). (1974). *El fantasma de la libertad*. [Película]. Francia: Greenwich Films Productions.

Sotomayor, J. (Productor) y Cardona, R. (Director). (1943). *Hotel de verano*. [Película]. México: S/E.

Valdés, G (Productor) y Valdés, G. (Director). (1969). *El capitán Mantarraya*. [Película]. México: Germán Valdés Films.

Weisbart, D. (Productor) y Ray, N. (director). (1955). *Rebelde sin causa*. [Película].  
Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.