

# **Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)**

## **Sociolinguistic variation in dialogues from the “golden age” cinema (1948-1954)**

Raúl Casamadrid  
UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

**RESUMEN:** Los prototipos masculinos y femeninos en la literatura se generan desde una búsqueda de credibilidad de los personajes por su uso del lenguaje; la consistencia de los mismos está sujeta a su devenir histórico. De lo anterior, aparecen dos consecuencias: la primera, que el lenguaje que utilizan las mujeres no es necesariamente fijo ni estático, pues la divergencia en el uso del lenguaje entre hombres y mujeres se relativiza en la medida en que ellas se desenvuelven cada vez más en otros roles sociales; y la segunda, que en la literatura escrita hasta antes de los años setenta del siglo XX, el prototipo dominante de protagonistas mujeres las presenta envueltas en su vida cotidiana de carácter doméstico y su lenguaje está en relación con ese rol social; sin embargo, en los últimos años, los personajes femeninos utilizan otro lenguaje, ligado a sus nuevos espacios de desarrollo. El cine mexicano de la Época de Oro (1936-1957) produjo un promedio de cien filmes por año, y en cada uno de ellos nos presenta una gran cantidad de personajes –muchos, prototípicos– que utilizan el lenguaje cotidiano para intentar dotar de credibilidad y verosimilitud a sus historias.

**Palabras clave:** género, variación, cine, Época de Oro, México.

**ABSTRACT:** Male and female prototypes in literature are generated from the character's pursuit of credibility by their use of language; this consistency is subject to their historical development. There are two consequences: the first is that language used by women is not necessarily permanent or static; women are increasingly becoming more active in other social roles, so the divergence in language used between men and women is relative to that extent. The second is that, in literature written before the 70's, the dominant prototype of the female

## Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

---

protagonists are wrapped up in their daily domestic life, and the language they use is related to that specific social role. However, in recent years, female characters now use a different language tied to these new spaces of development. The Mexican cinema of the “Golden Age” (1936-1957) produced hundreds of films per year and there are many characters represented in each one of them –mostly prototype characters– that use everyday language to provide credibility and plausibility to the story.

**Key words:** gender, variation, cinema, golden age, México.

En su artículo “Lenguajes cotidianos y prototipos literarios” Bernardo Pérez Álvarez plantea que en la teoría bajtiniana la literatura se clasifica como un género discursivo secundario “puesto que abreva de los discursos primarios”; entre ellos, el de la cotidianidad. A partir de esta afirmación establece la hipótesis de que los prototipos masculinos y femeninos en la literatura se generan desde una búsqueda de credibilidad de los personajes por su uso del lenguaje, y que la consistencia de los mismos está sujeta a su devenir histórico (Pérez Álvarez, 2013: 53).

Bajtín nos dice que “todo aquello de lo que hablamos no es más que el contenido, el tema de nuestras palabras” (2000: 166), pero también apunta que nadie es dueño de las palabras y que el lenguaje, para mudar en imagen artística, “ha de convertirse en habla en las bocas hablantes” (1989: 153). De lo anterior, Pérez Álvarez desliza tres consecuencias: la primera, que el lenguaje que utilizan las mujeres no es necesariamente fijo ni estático, pues la divergencia en el uso del lenguaje entre hombres y mujeres se relativiza en la medida en que las mujeres se desenvuelven cada vez más en otros roles sociales; la segunda, que en la literatura escrita hasta antes de los años setenta del siglo XX, el prototipo dominante de protagonistas mujeres las presenta envueltas en su vida cotidiana de carácter doméstico y su lenguaje está en relación con ese rol social –sin embargo, en los últimos cuarenta años, los personajes femeninos utilizan otro lenguaje ligado a sus nuevos espacios de desarrollo–; y la tercera, que un eje rector de ambas afirmaciones se encuentra en el estudio diferenciado del discurso directo e indirecto (2013: 54).

El cine mexicano de la Época de Oro (1936-1957) produjo un promedio de cien

## Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

---

filmes por año, y en cada uno de ellos nos presenta una gran cantidad de personajes –muchos de ellos prototípicos– que utilizan el lenguaje cotidiano para intentar dotar de credibilidad y verosimilitud a sus historias. La construcción de cada personaje, por supuesto, se daba en función de la representación con que el director, a través del guión y su argumento, elaboraba en cada uno de sus actores, imprimiendo en los personajes las características distintivas que el peso actoral performativo debería de llevar hasta la pantalla: maquillaje, vestuario, escenografía y contexto revestían una gran importancia; mas su lenguaje, los textos, el propio discurso con el que cada personaje enfrentaba su desempeño artístico era, sin duda, el de mayor preeminencia. En otras palabras: en el cine, como en la novela, el teatro y la poesía, las palabras son el medio fundamental –aunque, ciertamente, no el único– de expresión.

Hablar del arte fílmico y de sus representaciones es también hablar de la voz y de la palabra, donde la importancia de lo oral y su código comunicativo resaltan. Pérez Álvarez considera necesario cambiar el concepto de lenguaje por el de discurso y destaca la relación de este con un grupo de variables (edad, raza, nivel educativo, condición social, etcétera); variables entre las que se encuentra, precisamente, el género. Plantea, entonces, que el habla no es caótica ni está sujeta a errores que no puedan ser sistematizados, pues existen reglas – en un nivel gramatical, en un nivel semántico y en un nivel pragmático– que abarcan el contexto de uso y la regulación sociocultural.

Todorov señala que los discursos son emisiones lingüísticas específicas pues “la lengua existe en abstracción con un léxico y unas reglas gramaticales como elementos de partida, y *frases* como producto final [mas] ya no se trata de frases, sino de frases enunciadas o, por decirlo más brevemente, de *enunciados*” (Todorov, 1992: 9). El discurso –apunta Pérez Álvarez– es un acto concreto de habla que puede crear su propio ámbito de comunicación; ahí, el papel del lector-espectador se vuelve relevante, ya que este lee desde sus propios marcos de referencia y codifica al conjunto de rasgos lingüísticos.

Por tanto, la consistencia de un relato dependerá de la posibilidad de que el texto haga participar al lector en la creación de un ambiente creíble. Un texto con personajes hombres y mujeres adquiere un nivel de aceptabilidad gracias a que involucra a los lectores en la recreación de un mundo ficticio, cual si este fuera posible desde su propia experiencia

de vida. En su momento (a mediados del siglo pasado) el cine fue la fuente principal de esparcimiento, diversión y entretenimiento. Por sus pantallas se proyectaban no solo historias ficticias (dramas, comedias, etc.), sino también documentos y noticias históricas de plausible veracidad. Independientemente de que algún cortometraje informativo pudiere o no adolecer de ciertas tendencias –políticas, religiosas, morales, etcétera– su proyección pública convertía, a sus contenidos, en noticias creíbles. Como también eran creíbles, en lo general, los argumentos de las historias ficticias que los actores –apoyados por enormes equipos técnicos– protagonizaban para el deleite del respetable público espectador. Este espacio de verosimilitud surge del hecho que permite al cine fundir en un solo material, *cinematográfico*, la ficción y la realidad; se trata de una retórica llena de metáforas y figuras del lenguaje donde se registra, simbólicamente, la unión entre el significante y el significado. El cine es el fingimiento que amplifica al imaginario y modela las identidades, creencias y valores del colectivo social; su eficacia, radica en su credibilidad, en su verosimilitud. Para Deleuze, el cine “no presenta solamente imágenes: las rodea de un mundo” (1986: 97). Por ello, el cine es capaz de construir significaciones, productos ideológicos y taxonomías de todo tipo: filosóficas, políticas, religiosas, jurídicas, sociales, etcétera. Así lo afirma Pierre Bourdieu: “los sistemas simbólicos deben su fuerza propia al hecho de que las relaciones de fuerza que allí se expresan se manifiestan bajo la forma irreconocible de relaciones de sentido (desplazamientos)”. Esta legitimación discursiva del cine de la Época de Oro “hace ver, hace creer, confirma o transforma la visión del mundo, y por ello la acción sobre el mundo” (2006:71).

El cine (lo *cinematográfico*) materializa al conjunto de signos que proyecta y que se objetivan en una amalgama de binarios: el bien y el mal; lo moral y lo inmoral; el hombre y la mujer; la cultura y la naturaleza; lo público y lo privado; la élite y lo popular; el campo y la ciudad; etcétera. Estos signos contribuyen a estructurar un imaginario social que modela la identidad nacional al seleccionar ciertos rasgos culturales e institucionalizarlos como lo "típicamente mexicano" y, por extensión, como lo verdaderamente nacional. (Silva Escobar, 2011: 39-42).

### 1. El melodrama arrabalero: *El Suavecito*

La verosimilitud, en la vida práctica, es aquello que tiene apariencia de verdad. En literatura, en cambio, es siempre convencional, no proviene de una relación entre el discurso y la realidad como un principio de validez, sino entre el discurso y lo que los lectores consideran verdadero o creíble, es decir, entre el discurso y la opinión común o generalizada. Así, los discursos emitidos por una mujer pueden analizarse como representativos del género femenino, pero también como socialmente determinados por el ámbito laboral o por el entorno cultural en el que se pronuncian. Surge la pregunta: ¿cómo aparecen los discursos públicos femeninos en los espacios de dominio patriarcal?

Calificado de “melodrama arrabalero”, *El Suavecito* (1950), de Fernando Méndez, es quizá la película mexicana –de la llamada época dorada– más intuitiva y más dulcemente imbuida por la fórmula *vecindad-urbana* en toda su expresión arrabalera. Sus personajes principales son los típicos habitantes del barrio; Lupita: la chica buena, trabajadora, huérfana de madre que cuida a su anciano, enfermo y bondadoso padre; y Roberto, “El Suavecito”, un treintañero guapo, simpático, relajiento, mujeriego y jugador, huérfano de padre y desobligado con su anciana y abnegada madre, doña Chole, junto con quien vive y la cual lo cuida como si fuera aún un jovencito:

–¡Imáginate! –le dice muy preocupada doña Chole a Lupita–, el pobrecito tuvo que ir a Acapulco para arreglar un negocio; y como salió a la carrera, no tuvo tiempo de avisarme.

Lo cierto es que “El Suavecito” se ha ido con unas “gringas” a la playa (Lupita descubre las fotos en su valija) donde se gastó cuánto dinero pudo en un tugurio –donde juega y apuesta– y, además, el dinero que le prestó Lupita para pagar el recibo de la luz:

–¡Es *usté*’ un desvergonzado! –le reclama Lupita– *Usté*’ muy feliz en Acapulco haciéndola de pachuco son sus gringasy su mamá aquí, sin tener para el gasto. ¡Debería darle vergüenza!

–Es que me fui a arreglar un *bisne* –le responde cínicamente *El Suavecito*, como si fuera un niño travieso y regañado.

Podemos ver que el uso de un lenguaje coloquial y cotidiano, puesto en los labios de ambos protagonistas –perfectamente creíbles en su caracterización– les da un enorme peso específico a los personajes; gracias a lo cual, el público puede identificarse de inmediato con ellos.

## 2. La comedia urbana: *El Portero*

Así, en la comedia *El Portero* (1949), de Miguel M. Delgado, es posible reconocer, al escuchar las palabras de su protagonista, que se trata de un joven de origen humilde –esto es, de un nivel social bajo, propio de las vecindades típicas de la época, como aquélla en donde se desenvuelve laborando de portero– inmerso en una cotidianidad llena de expresiones coloquiales como las que se observan cuando, de pronto, el personaje principal comienza una riña (sin ningún motivo real que justifique tal agresión), mientras se lleva a cabo el velorio de una fiesta en el patio de la vecindad. El portero le dice de pronto a uno de los asistentes –quien destapa una cerveza con los dientes–:

–Muy dientón, muy sabroso...

–Pues *usté'* dice si se atreve a probarme...

–*Pos'* no *más* que la carne de cochino me indigesta...

–Y ¿quién dice éso? –le pregunta con indignación el vecino, muy ofendido y mientras toma al portero por el cuello de la camisa.

–Eso lo dice mi compadre, Elpidio –responde rápidamente el portero con voz temblorosa.

–Y ¿dónde está ese imbécil?, para romperle la cara... –le inquiera el hombre agraviado sin soltarle de la camisa

–*Pos'* por *a'í* anda; si quiere se lo busco –le contesta pícaramente el portero pendenciero; y de inmediato va adonde se encuentra su compadre.

–Bueno, qué pasó, compadrito; ¿ya se le pasó el enojo? –le pregunta al portero su compadre Elpidio.

## Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

---

–¿Cuál enojo, compadre?, si al contrario: lo estoy defendiendo a *usté'* contra el *Tarzán*, que anda ahí, con chismes, *a'í* hablando deshonras de *usté'*; que dice que es *usté no'más* es un gorrón; que es *usté'* ésto, que es *usté'* lo otro, que si fuera *usté'* hombre... que mi comadre... que la mandaba *usté'* al mercado con tres cincuenta y que le *eixigía* que regresara con cuatro veinticinco, que tenía que ver con el carnicero... Como le dije yo, ¿para qué son esos chismes?; pos' ¡dígaselo a mi compadre!, cara a cara, y a ver qué pasa. *Po's no,no'más* así, ¿*verdá'*?

–¿Todo eso anda diciendo? –pregunta el compadre Elpidio verdaderamente indignado.

–Todo eso, compadre –le contesta muy serio el intrigante portero.

–¿Dónde anda ese desgraciado mechudo? –pregunta el compadre enojadísimo.

–Por *a'í* anda –responde el picapleitos–; si quiere, se lo busco –añade muy acomedido.

–No, no hay necesidad, compadre. Ya verá ese desgraciado pachuco mantenido...

Al hablar del humorismo, Voloshinov señala que la estilización paródica de los estratos del lenguaje (géneros, profesiones, etcétera) a veces es interrumpida por la palabra que realiza, directamente (sin refracción) las intenciones semánticas y valorativas del autor. Su lenguaje está basado en un modo de utilización específico del “lenguaje común” –aquel lenguaje medio, hablado y escrito en un cierto círculo– el cual es tomado como opinión general, como actitud verbal normal, como punto de vista y valoración corriente dentro de ese determinado círculo.

En el cine, el director exagera paródicamente aspectos del lenguaje común revelando su inadecuación al objeto o solidarizándose con él, manteniéndolo tan solo a una distancia ínfima; así, los elementos que en este lenguaje común han sido exagerados paródicamente, cambian, permitiendo que el estilo humorístico modifique el paso de la luz a la sombra en el estilo del propio lenguaje, el cual, de otro modo, hubiere sido monótono. En las comedias y tragicomedias fílmicas se lleva a cabo esta objetivización del lenguaje de los personajes; el autor-director enfrenta al lector-espectador ante su propio lenguaje (el lenguaje “común” o “medio”) y lo desautomatiza para que quede “sin ruido” y desnudo frente a él: la ironía y su franca hipocresía mueven entonces a la risa.

El habla popular mexicana, por otro lado, se ha caracterizado por el uso indiscriminado del albur. El albur es un juego discursivo en el que participan dos o más personas; en él, lo dicho toma un doble sentido, una doble significación. Consiste en lograr interferir con palabras y frases dentro de otras, integrándolas en cualquier tipo de plática; es una especie de competencia cargada de sentido sexual, que tiene la finalidad de humillar y denigrar al interlocutor y, a la vez, mover a la risa por su contenido irónico, sarcástico y grotesco. A veces, el albur es *fino* (es decir, que no involucra palabras altisonantes o soeces) e, incluso, puede pasar desapercibido. Uno de sus estudiosos más connotados, Armando Jiménez, brinda una definición puntual:

Aunque es un juego de palabras con implicaciones sexuales, es decente porque no se emplean voces de uso delicado, sino sinónimos muy disfrazados. Es privativo de nuestro país, en ningún otro se practica; se le puede considerar como característica distintiva de México, pese a lo que puedan argüir los mojígatos y quienes no están actualizados (Jiménez, 2004: 7).

### 3. La tragedia urbana: *Los Fernández de Peralvillo*

En una película como *Los Fernández de Peralvillo* (1954), de Alejandro Galindo, se puede observar cómo la mujer desempeña siempre un papel secundario en una sociedad estructurada alrededor de la figura del hombre. Sin embargo, los hilos narrativos y los motivos argumentales siempre giran en torno a lo femenino.

- ¡Buenas noches! –saluda Mario, cuando, cansado de trabajar, llega a su casa.  
–¡Qué tal!... ¡Uy, qué cara! –lo recibe su hermana, Conchita, mientras dispone la mesa.  
–Pues, la de siempre...  
–Eso es lo malo...  
–¿Eh?  
–Que siempre traes la misma cara... Cara: *face*. *What a face!*  
–Pero, ¿qué diablos estás diciendo? –pregunta Mario, molesto.

## Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

---

–Nada, nada... *What a face!*... ¡Qué cara!

–¿No te basta con decírmelo en cristiano?

–Hay que practicar el inglés, hermano. Sin él, ya no se va a ninguna parte. A ti también te haría provecho. A lo mejor te cambia la cara...

–¡Al diablo! –responde Mario, enojado.

La mujer no tiene, en la mayoría de las películas de la Época de Oro, el poder de tomar decisiones, está relegada en sus roles sociales un paso atrás del hombre; sin embargo, su posición como objeto del deseo (en el caso de la amante), como modelo moral (en el caso de la madre) o como valor patrimonial (en el caso de la familia, las hijas y las hermanas), la lleva a conducir los hilos de la trama. Careaga la compara con la Coatlicue, “diosa amante, protectora, pero también asesina que inclusive persigue y mata a sus hijos”. Ya no la madre “sufrida” y “abnegada”, sino aquella que utiliza el sufrimiento y la abnegación como un arma de poder con la cual “manipula y domina a toda la familia” (1977: 130-131). Su lenguaje – sin llegar a ser un código en clave ni mucho menos– suele llevar un mensaje entre líneas. Sin embargo, para María José Serrano, la producción lingüística del hablante no es una cuestión anecdótica, marginal, errática ni dependiente de cuestiones diatópicas, diastráticas o diafásicas (Serrano, 1999: 14-17).

Serrano se pregunta: ¿qué es una variante sintáctica? En su respuesta apunta que una variación sintáctica es un compendio de interdisciplinariedad y combinación de métodos y presupuestos teóricos. El concepto de variante sintáctica ha evolucionado más allá de los esquemas tradicionales y de los formalismos metodológicos para analizar la sintaxis desde una perspectiva funcional, superando los estrechos márgenes de las teorías y de las corrientes lingüísticas en pos de aclarar la interpretación de los hechos del lenguaje. El estudio de las variantes sintácticas implica incorporar aspectos discursivos, semánticos y pragmáticos (1999: 18-21). La variación gramatical y la alternancia no pueden ser negadas: las unidades y las construcciones sintácticas tienen la capacidad de alternar entre sí, y las formas lingüísticas pueden tener cuántas funciones el hablante les asigne. La no existencia de unidireccionalidad entre forma y función queda de manifiesto frente a la existencia de la sinonimia, la polisemia, la homonimia y la antonimia. Estos términos demuestran que los

elementos de las lenguas pueden adquirir una diversidad de funciones significativas (1999: 22). Un mismo término no significa exactamente lo mismo en todas las variedades de la lengua. La variación indica que las formas lingüísticas se reparten en distintos dominios de la realidad y sirven de manera diferente en cada situación diferente. La comunicación se conforma por medio de elecciones recurrentes donde son los propios hablantes quienes desvelan la relación entre forma y función. La existencia de esquemas de variabilidad y alternancia indica que las estructuras sintácticas pueden aparecer en variados niveles de representación. Y ser usadas y adaptadas para las mismas o para diferentes situaciones comunicativas por los usuarios. La variabilidad, en sí, no tiene porqué explicar la variación, sino que es el componente interpretativo desde donde se puede determinar que los esquemas gramaticales son variables. La lengua no es un mecanismo estático e invariable: los esquemas de alternancia y variación no pueden ser detectados haciendo a un lado al *contexto*. Sin contexto no hay variación. El contexto proporciona las claves para poder determinar la variabilidad gramatical (1999: 23-25). “Cara”, *face*, “¡uy, qué cara!”, *what a face*, “la misma cara”, “cambia la cara”. Sin duda, en estas frases el contexto, la familiaridad, los valores entendidos, el tono, la gestualidad y las circunstancias específicas le dan distintos niveles de representación a estas expresiones; la relación entre elementos lingüísticos y no lingüísticos (sociales y culturales) es lo que configura la interpretación del contexto y contribuye al análisis de su variabilidad.

#### **4. El relajó posmoderno: *Calabacitas tiernas (que bonitas piernas)***

En este sentido, la filigrana discursiva de un personaje como *Tin-Tan*, en *Calabacitas tiernas* (1948) –de Gilberto Martínez Solares–, lo lleva a puntualizar un alarde metafictivo (pues el personaje del filme, *Tin-Tan*, hace referencia al personaje más característico del actor protagonista –Germán Valdés, conocido precisamente como *Tin-Tan*–. Y, mientras el actor performa a su *alter ego*, el personaje actúa como él mismo. Y en una especie de juego metalíptico el pachuco malandrín legaliza al interior del filme un *spanGLISH* de nuevo cuño, que va del ámbito de la realidad discursiva de los hablantes fronterizos hasta la

## Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

---

materialización de un novedoso lenguaje en la pantalla. Durante los primeros tres minutos del filme, en medio de ágiles diálogos, este personaje tropieza con dos damas que lo increpan –por fresco y por atrevido– y con un empleado que funge como portero y que lo echa, prácticamente a patadas, del interior de un centro nocturno. Los insultos son invectivas que tienen por finalidad la de maldecir, rebajar, hacer mella, herir, irritar, dañar o lastimar. Se trata de una agresividad verbal que sustituye a la violencia física en un proceso catártico que rompe las reglas de cortesía. Muchas veces, el insulto intenta infamar, difamar o afectar socialmente a una persona. Los insultos suelen apuntar –señala Gabriela Nava– hacia defectos morales y antivalores, lo grotesco, las enfermedades y sus síntomas. El insulto estigmatiza (Nava, 2013). Sin embargo, en este caso, *Tin-Tan*, el personaje objeto receptor de las injurias, toma con cierta naturalidad y resignación las invectivas (aunque, en la vena tragicómica de la obra, el rechazo lo impulse a intentar privarse de la vida mediante el suicidio). Aquí, los primeros parlamentos de la cinta:

–¿Te lastimé mi vidita? –pregunta el protagonista a una mujer a quien roza sin querer a la entrada de una casa de empeños–, ¿te llevo al hospital?

–¡Ah, qué pelado tan igualado; este...!

–No seas casquivana, madre; ¿te llevo?

–¡Méndigo mugroso, este...! –le revira molesta la chica– ¡Primero báñate!

–Pero... –y, por toda respuesta, recibe un bofetadón–.

En seguida, se dirige a don Gume, el anciano dueño del establecimiento monte pío, y le pregunta por un arma que, montada junto a la vitrina, aparece en exhibición:

–¡Qué! ...el “escupe” *vetarro* que tiene ahí, en el aparador, ¿*chutea*?

–¿Qué si *chutea*?... mejor que muchas nuevas; no te aconsejaría que te dieras un balazo con ella.

En una corta frase, el personaje introduce un elemento prosopopéyico al otorgarle a

## Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

---

un objeto inanimado (el arma que dispara) la capacidad humana de escupir; a este instrumento –el arma de fuego– en vez de calificarla de vetusta o (en todo caso) de veterana, la llama “vetarra”; y, finalmente, toma al verbo inglés *to shoot*, que significa disparar o tirar, y lo conjuga en español: *chutea* (por: *dispara*). Acto seguido, consigue embaucar al viejecillo y salirse con la suya: se lleva el arma gratis y un anillo que, disimuladamente, toma al pasar. Adelante, se encamina a pedirle al encargado de la tintorería un “tachuche” en préstamo (o sea, un saco de vestir, para estar presentable, pues sus ropas y su sombrero están demasiado maltratados) pero, antes, topa con otra dama a quien también aprovecha para cortejar:

–¡Adiós, mi vida!; aquí está tu Robert Mitchum.

–¡Diantre de mariguano! –responde la dama indignada–. ¿No le da vergüenza andar en esas fachas?

–Mi vida: aquí está tu porvenir... –y no termina la frase porque se encuentra de frente con un policía que dobla por la esquina.

Ese momento lo aprovecha el pícaro malandrín para comenzar a chiflar disimuladamente y acto seguido, de inmediato, saluda al encargado del establecimiento:

–¡Ése mi loquito santo!

–¡Qué milagro!, ¿eh?; ¿qué andas haciendo por acá? Oye, cada vez te veo más trampa, hombre. Hombre, *pu’s* qué, ¿no has encontrado todavía chamba?

–Puras natas de leche agria, mi viejo. Pero ya sé cómo: todo consiste en ir arregladillo y con “garra” suave... Necesito que me des la *baisa*... Necesito que me prestes un “tacuche” muy al alba...

–...me lo regresas, ¿eh?... No me vayas a fallar.

–¡*Nel*, ése!

En este diálogo aparecen palabras coloquiales como *garra* (vestimenta), *tacuche* (traje), *baisa* (mano), y giros como “te veo más trampa”, por: te veo peor; “puras natas de leche agria”, por: absolutamente nada; “garra suave”, por: vestimenta apropiada; “que me

## Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

---

des la baisa”, por: que me des una mano; “un tacuche muy al alba”, por: un traje cuanto antes; y “¡nel, ése!”, por: de ninguna manera, amigo (Petersen, 2013). El desarrollo del filme continúa cuando, feliz y vistiendo un “tacuche” prestado, el protagonista –con una guitarra en la mano– se presenta en un centro nocturno. Más, cuando se interna muy orondo, al antro, el portero lo detiene en seco:

–¡Epa!, ¿a dónde la tira, joven?

–Eh?... *qu'est-ce vous dit? qu'est-ce vous ave? Je “voudre le voaye le manager”. Show me the way...*

–El buey lo serás tú; aunque vengas vestido como gente decente. Te conozco mosco. ¡A volar!

–¡Hombre, paisano!, déjeme ver al “*maneger*”.

–¿‘Ora hasta paisanos somos? Ya te he dicho que el empresario no recibe a nadie.

–¡Uy, uy, uy; que estricto!...

–Ya, no des más lata; ya estuvo suave...

–Hombre... no sea “malagueño”, hombre. Esta es mi última “chanza”; me está “pushando” al suicidio...

–Te estoy “pushando” a la calle; ¡largo de aquí!... –lo empuja hacia afuera del local–. Y si vuelves por aquí, te rompo el bozal, sinvergüenza...

–Me lo pagas... revira, con voz apenas audible; y ya en la calle, resignado a su mala suerte termina diciendo: ‘*tá* bien, ‘*tá* bien; ya...

En este diálogo el protagonista no solo mezcla palabras del inglés hispanizadas (“chanza”, de *chance* –oportunidad–, y “pushando”, de *push*, –empujar–), sino frases enteras en otros idiomas. Esta mezcla, coloquial y relajienta del idioma español, del inglés y hasta del francés mal pronunciado, da por resultado una jocosa, inédita y nada incoherente diégesis donde, desde el mundo ficticio –construido por las situaciones que narra– cuenta y rememora los hechos adentro de tres ejes de acción: a partir del tiempo, en el espacio y con sus

personajes. Desarrolla, entonces, un ámbito ficcional verosímil que intenta crear y que obedezca sus propias reglas y, aunque sus convenciones puedan diferir de las del mundo real –o incluso, contradecirlas–, también –de una manera mimética–, pretende apegarse a estas convenciones sociales y alcanzar su cumplimiento cuando las reproduce en los hechos.

### 5. La tragedia rural: *Pueblerina*

Para Valentín Voloshinov, “cualquier producto ideológico es parte de una realidad natural o social [que] refleja y refracta otra realidad, la que está más allá de su materialidad” (1992: 31), pues representa y reproduce algo que se encuentra fuera de él; en ese sentido, significa y aparece como símbolo. Es por ello que se puede hablar, entonces, de personajes simbólicos. Claro que la palabra no puede sustituir a un signo ideológico cualquiera –así como una obra artística no puede traducirse adecuadamente a la palabra–, pero es un hecho que “la palabra acompaña, como un ingrediente necesario, a toda creación ideológica en general” (1992: 39). Pérez Álvarez define como una característica específica de la narrativa a la creación de personajes hombres y mujeres. Ahora bien, estos personajes aparecen en contextos también específicos: en ámbitos rurales o urbanos, como personas en una clase social alta, media o baja, con la capacidad de escribir y desarrollar una narración –en el caso de los narradores personajes–. Así se puede observar, en un filme como *Pueblerina* (1950) –de Emilio, “El Indio” Fernández– cuando, en un corto diálogo, al comienzo del filme, los personajes plantean a grandes rasgos, pero muy específicamente, la trama general de la historia clásica del hombre (Aurelio) que, luego de purgar un tiempo en prisión por defender el honor mancillado de su amada, regresa al pueblo:

–¡Aurelio! –le llama el comisario a su antiguo amigo.

–¡*Quiúbole*, Rómulo.

–¿Qué andas haciendo por acá? –pregunta, sabedor de que los caciques. Ramiro y Julio no quieren tenerlo en el pueblo de vuelta.

–Tienes que largarte del pueblo porque aquí no cabes –le advierte Julio, su antiguo rival–; éso lo sabes muy bien.

–Hace seis años heriste y dejaste por muerto a Julio, mi hermano –toma la palabra Ramiro–. Ahora vienes dispuesto a no fallar, ¿no?... ¡No seas bruto, hombre; no te perjudiques y vete!... Tú me conoces y sabes que tengo dura la mano; puedo arreglar que te vuelvan a encerrar y te echen otros seis años más.

–También tú me conoces, Ramiro, y sabes que soy como soy –replica Aurelio–. No vengo a vengar ningún agravio. Eso..., *pos'* ya pasó; y como hombre cumplí la pena que se me impuso... Vengo a trabajar en paz mi pedacito de tierra. Pero, ¿no ven que en mi propio provecho está el comportarme pacíficamente?; porque, pues si no lo hago así, tendría que volver allá... y éso... éso yo no lo quiero.

–Por eso murió tu mamacita –interrumpe una mujer del pueblo que escucha la conversación al pasar–, porque te mandaron allá...

–He vuelto aquí pues... porque aquí nací y esta es mi tierra, tanto como puede ser tuya o de quien nazca aquí y la trabajé, Y yo he venido a trabajarla...

Durante un rápido diálogo –que no lleva más de dos minutos en pantalla– el director logra esbozar toda la intensidad del núcleo argumental del filme gracias a la eficacia discursiva de los acertados parlamentos (escritos, para esta producción, por Mauricio Magdaleno). Lo anterior nos permite ver cómo el uso de diálogos salpicados de un lenguaje coloquial e inmersos dentro de una circunstancia ficticia –sí, pero creíble– crea en el espectador un espacio verosímil de continuidad narrativa. Podemos observar que, de acuerdo con los estudios de variación lingüística, es posible reconocer tres niveles de variación: diatópica, diastrática y diafásica, que corresponden a las variantes de lugar de origen, estrato social y situación comunicativa, respectivamente; la consistencia narrativa de los personajes exige tomar en cuenta estos niveles de variación en la estructuración de los relatos.

## **6. El drama cabaretero: *Aventurera***

Tradicionalmente, podemos hablar de un prototipo como de un modelo o una representación que puede demostrarse o simularse, y que en esa medida es capaz de ampliarse o de

## Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

---

modificarse en atención a un criterio de funcionabilidad. En el marco de la lingüística cognitiva, y frente a la creencia común en que las categorías son clases homogéneas y discretas, el prototipo pretende ofrecer un modelo de categorización alternativo al modelo tradicional, con clases heterogéneas y no discretas, en las cuales habría algunos miembros más representativos de la categoría que otros. Estos, los miembros más representativos de cada clase se llamarían, entonces, prototipos. El prototipo femenino se entiende como el conjunto de rasgos que se reúnen en un eje ordenador o estructurado, pero no delimitado desde una perspectiva ontológica respecto a una característica de las mujeres, sino más bien como una aceptación sociocultural de rasgos asignados a la feminidad (Pérez Álvarez, 2013: 5-10). Más, ¿cómo es posible acceder a distintos tipos de registros en la voz de mujeres?

Resulta necesario, para ello, contar con fuentes específicas que permitan construir un prototipo femenino diferenciado en variables lingüísticas. En todo caso, se vuelve importante revisar desde otra óptica la creación de personajes femeninos más allá de sus roles tradicionales de amas de casa, esposas y madres. Los modelos prototípicos aparecen reflejados en un universo privado y familiar tradicional, con las mujeres desempeñando las funciones de esposas o madres dedicadas al hogar y, gracias al discurso introspectivo, se posibilita la aparición de un discurso crítico dentro de esta subordinación hacia los hombres. Es decir, se trata de una situación de crítica desde la condición subalterna, pero ligada a un prototipo femenino unificado. A partir de esta descentralización del rol de las mujeres, se vuelve posible hablar de prototipos femeninos en plural, puesto que no existe uno solo y unificado en la actualidad. En el filme *Aventurera* (1949), de Alberto Gout, podemos escuchar la voz de Elena, la protagonista, que aún vive en la casa paterna una vida despreocupada y feliz, pues todavía no se cierne sobre de ella la tragedia que la precede. Encuentra –apenas al inicio del filme– a Lucio, un amigo de la familia, convenientemente esperándola a la salida de su clase de danza:

–¡Lucio!, ¿qué haces en Chihuahua?

–¿Qué tal Elena?... un negocito que tenía pendiente, y las ganas de verte. ¿Vamos a dar un paseo?

–No, debo regresar a mi casa. Hoy descansa la criada y mi mamá está sola. Tengo que

## Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

---

ayudarla...

En este diálogo se aprecia, a partir de unas cuantas palabras, que Elena pertenece a una familia con buena salud económica, y que se trata de una chica centrada quien vive al pendiente de su hogar. Más adelante, una vez que se integra (en contra de su voluntad) a la vida arrabalera, su tono cambia y va, del cándido e inocente, al sardónico e irónico:

–Ya tardabas mucho en venir, *mamá* –le dice Elena irónicamente a Rosaura, quien lleva una doble vida: por un lado fue su *madame* en una casa de citas de Ciudad Juárez y, por el otro, es una decente dama de Guadalajara (madre de Mario, el prometido de Elena); ¿me perdonas un cigarrillo en tu presencia?

–¿Cuánto quieres por alejarte para siempre de mi hijo? –pregunta, al saberse descubierta, Rosaura (la madre) a Elena.

–¿Quieres partírle el corazón?, ¿no te has dado cuenta de lo que me adora? Me atrevería a decir que me quiere más que a ti.

–Déjate de ironías. ¿Cuánto? –pregunta Rosaura de manera imperativa.

–¿Qué dinero me ofreces: el de Guadalajara o el de Juárez? –en referencia a que Rosaura es, en Guadalajara, una respetable dama de sociedad y, en Ciudad Juárez, la *madame* de un prostíbulo.

En primer diálogo de *Aventurera* se puede observar cómo las palabras, en un acto de habla discursivo, pueden infundir al lenguaje de la protagonista las características positivas propias en la expresión de una chica buena e inocente, o inocular de una manera retorcida otra forma de expresión, perversa y malvada: se trata del mismo personaje quien, a través de un argumento narrativo, ha transitado desde el prototipo de la joven con una alta moral y buenas intenciones, al prototipo de la mujer despiadada y con aviesos intereses. La ironía se convierte en un instrumento propio del lenguaje; es la figura literaria que da a entender lo contrario de lo que se dice, con una aparente incongruencia que va más allá del significado que evidencian las palabras y las acciones.

### 7. El suburbio surreal: *La ilusión viaja en tranvía*

Sin importar que los textos literarios estén basados en la ficción, lo cierto es que existe en ellos “una necesidad de verosimilitud que termina por decirnos algo sobre nuestra propia realidad” (Pérez Álvarez, 2013: 10); el narrador de la historia es quien selecciona los datos dignos de ser contados en una relación directa entre la narración y su verosimilitud, pero ¿qué es lo que genera el relato y empuja al narrador a seleccionar algo como digno de ser contado?

En su obra, *Teorías del cine*, Robert Stam recuerda que el concepto de ‘texto’ nos llega, etimológicamente, a partir de los de ‘tejido o entramado’, y conceptualiza al filme “no como una imitación de la realidad, sino como artefacto, como constructo” (2001: 218). Menciona ahí mismo que, en *De la obra al texto*, Barthes trazó dos distinciones al definir a la obra creativa como la superficie fenoménica del objeto; esto es: como un producto finalizado que transmite un significado intencional y preexistente. Al texto, por su parte, lo definió como un campo de energía metodológico: o sea, una producción que absorbe simultáneamente al escritor y al lector, en un espacio multidimensional donde una serie de escrituras distintas se combinan y colisionan entre sí. De este modo, se convierte al consumidor de un texto en su productor “evidenciando el proceso de su propia construcción y fomentando el juego infinito de su significado” (2001: 219). Así sucede en *La ilusión viaja en tranvía* (1953), de Luis Buñuel: al llegar el tranvía “robado” al rastro de la Ciudad de México, los personajes principales se dan cuenta –al amanecer y todavía alcoholizados por las cervezas ingeridas durante la pastorela de la noche anterior– que hay una multitud de usuarios madrugadores esperando la próxima corrida del tren:

–¡La jerramos! –dice muy preocupado *el Tarrajas*–, miren lo que viene ahí –se trata de una multitud de trabajadores mañaneros que se acerca hacia el tranvía–. Yo no les abro la puerta...

–¡Demasiado bonito!... –dice Lupita muy pensativa– no sé por qué... la corazonada... ¡con que *servicio piloto*!, ¿eh? –y luego, al descubrirse engañada por su hermano (El Tarrajas) y su pretendiente (El Caireles) quienes le han mentado para justificar

## Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

---

que el tranvía ande fuera de la estación, les ordena con voz indignada—: ¡devuelvan el tranvía lo antes posible!

—¡No, de ningún modo!, no debe tardar la góndola que viene todos los días por ellos... Si los dejamos pueden ir con el chisme a la compañía... —señala El Caireles—.

—¡No la raspes! —apunta asustado El Tarrajas—.

—¡Anda, ábreles y nos los llevamos a todos!

Es tan extraño, tan raro que un tranvía se aparezca para dar servicio a esa hora de la madrugada, fuera de ruta, que los usuarios no comprenden lo que sucede, y le agradecen a la providencia que de la nada haya aparecido el tren; aunque lo más curioso es que tampoco los protagonistas —acaso aún imbuidos por el alcohol— saben, bien a ciencia cierta, lo que están haciendo al enajenar al tranvía de su depósito. Y los espectadores, que de pronto se enfrentan a un filme donde el personaje principal es un viejo tranvía fantasmagórico y destartado, sobre el cual pesa una condena de muerte —por ello, sus conductores intentan salvarlo (sin acertar a saber cómo) de ser desmantelado y convertirse en chatarra—, tampoco saben cómo interpretar las acciones que se les presentan en la pantalla.

Aquí radica el valor argumental y polisémico del guión original de Mauricio de la Serna, adaptado a la pantalla por Juan de la Cabada, José Revueltas, Luis Alcoriza y el propio Luis Buñuel. De improviso, en un momento, el espectador se convierte en coautor del argumento: al imaginar las posibilidades narrativas e interpretar —cada uno a su manera— todo cuanto acontece dentro de este tranvía eléctrico —que se puebla de una multitud de usuarios (como sucede en la vida real), pero en este caso, ficticios— el espectador reescribe, para sí, la historia que aparece en la pantalla. El espectador-coautor le otorga, a cada imagen y a cada diálogo, una razón de ser en particular y, a lo que sucede en cada escena, una razón que la justifica y que la explica al interior del propio filme. El público espectador, lector-autor de este discurso narrativo, comprende —de acuerdo con Barthes— que el sentido de esta película será, ni más ni menos, el que cada quien decida imprimirle a su propia versión. Para Barthes, la escritura es la destrucción de toda voz y de todo origen: es el lugar neutro y oblicuo en donde se pierde toda identidad y, el texto, es el “espacio de múltiples dimensiones en el que

se concuerdan y se contrastan diversas escrituras”; es una mezcla las escrituras, un tejido indescifrable de signos e imitaciones que retrocede infinitamente (2010: 221). El juego de Buñuel consiste en presentar, además, un tranvía robado que en realidad nunca fue robado, pues como bien dice don Manuel –el gerente de la empresa (caracterizado por el destacado actor Miguel Manzano): “es humanamente imposible ver por la ciudad un tranvía robado toda vez que se hallará sobre los rieles, que son propiedad de la empresa, y como robar algo significa enajenarlo de la propiedad...”.

### **8. La ciudad anquilosada: *Salón de belleza***

En el melodrama *Salón de belleza* (1951), de José Díaz Morales, el personaje principal es Román, un agente de tránsito que deviene en cantante y popular actor. Varias historias se entrelazan alrededor del salón de belleza “Merle”, propiedad de doña Marta. Para efectos narrativos, esta sala de servicios estéticos sirve como recipiente y vertidero de multitud de historias anecdóticas en donde el principal ingrediente es la interrelación entre las mujeres que ahí asisten y, también, la que existe entre ellas y sus distintas parejas; no faltan, por supuesto, los elementos sustanciales de las relaciones amorosas, como son: los celos, las envidias, los enamoramientos, las infidelidades, los embarazos, las rupturas y los reencuentros.

–¡Querida, qué bueno que llegaste!; me aburría sin tener con quién platicar – apunta Rosa Luz, una de las clientas del salón de belleza, mientras le hacen manicure y pedicure–. Y, cómo te ha ido, chula. Tengo algo que contarte que te va a dejar con la boca abierta por lo menos tres días. ¿Sabes a quién me encontré en Cuernavaca ayer, de gran romance con su secretaria?... Ni te lo imaginas, ¿verdad?

–Andas muy retrasada de noticias, Rosa Luz; porque anoche lo dijeron por radio a los cuatro vientos. ¿Quién había de ser si no Arnoldo?... el marido de Sandra.

–¡Ah!, ¿lo dijeron?... ¡Qué escándalo!... Y Sandra viviendo en el paraíso de los tontos. Según ella, su marido es el único santo de la tierra. Y no se da cuenta, la pobre, de que le pone los cuernos hasta con la sirvienta.

## Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

---

–¿Y tú y él... rompieron ya? –pregunta Armida con malicia– ¿pudo más una insignificante secretaria?

–Si piensas que vas a herirme, querida, te equivocas: porque fui yo quien le puse un “hasta aquí” y le rogué que dejara de molestarme.

–Sí, pero él es muy rico y no es feo...

–Me dijeron que habías estado anoche cenando y bailando con tu nueva conquista... ¡Lástima que sea casado!

–¡Y qué!... a un hombre que tiene más de veinte millones de pesos se le pueden perdonar pequeñeces como esa... Además, la esposa, como si no existiera.

Es una vieja birrias que está más para allá que para acá... Y lo único que sabe es darse ínfulas de gran señora. ¡Pobre criatura inofensiva y ridícula!

–La conozco de vista: doña Delia de Montealto... ¿Qué harías si ella se enterara?

–¡Uff, mandarla al diablo y ponerla en donde se merece! –y mientras Armida dice esto, una tercera dama, clienta de la peluquería y que escuchó en silencio toda la conversación, se levanta indignada.

–¿Eso vas a hacer tú conmigo, infeliz? –la mujer engañada resulta ser la aludida: Delia de Montealto; furiosa, agrede y descarga toda su ira sobre la adúltera que la ha ofendido, jalándola de los cabellos– ¡Eres una sinvergüenza! –y la golpea– ¡La mato, la mato! –grita– ¡Vampiresa, hace días que quería vérmelas contigo!...

La escena –la primera dentro del salón de belleza– nos deja ver el desarrollo de las confidencias que –como se supone– se dan tradicionalmente en las conversaciones al interior de estos establecimientos. Se trata de dibujar a diversos tipos de mujer característicos de la sociedad de la época: la mujer noble y viuda, dueña de la estética, que se mantiene junto con su hija gracias al trabajo de ambas en la sala de belleza; una empleada: la peluquera ambiciosa y sin escrúpulos que quiere trepar en la escala social a costa de cualquier cosa; las clientas: buenas o malas, adúlteras o abnegadas, celosas o resignadas, amables o despóticas, etcétera.

Para Gabriel Careaga, en su estudio *Mitos y fantasías de la clase media*

*mexicana*, en términos históricos y sociales, “la mujer de clase media ha vivido el esquema de explotación, sojuzgamiento y dependencia” que impone una situación opresora y dependiente, pues desde la Conquista y durante la Colonia fue utilizada como mero objeto de procreación dentro de un ámbito “de desgaste, de manipulación y de enajenación”. Para este autor, al interior de la sociedad mexicana, la mujer de clase media resulta “una tirana, una celosa, una posesiva, una manipuladora, como sagaz venganza de la dependencia del hombre” (Careaga, 1977: 126). Su visión, propia de las circunstancias que acontecían durante mediados del siglo pasado en México, se ve retratada en este y también en otros filmes de la época. Literariamente, de la mujer-narradora culta se puede pasar a la mujer-personaje que apenas tiene formación básica en el dominio de la escritura, y llegar hasta el discurso directo de la voz femenina con rasgos de oralidad de estrato social bajo o al discurso narrativo de una mujer que denota formación académica. Esta apertura de horizontes discursivos permite la creación de diferentes tipos de personajes, protagonistas y antiheroínas en circunstancias sociales diversas, y no solamente de mujeres reconocidas, cultas y con un alto dominio de la escritura. La voz femenina, planteada en singular, es una construcción inverosímil en términos literarios. De acuerdo con las reflexiones en torno al habla de mujeres, es posible trazar un conjunto de variables que atraviesan la variable de género, y por tanto diversifican las posibilidades de construcción de voces femeninas en la narración literaria para otorgarles mayor verosimilitud. Estas variables, en la creación de personajes femeninos y masculinos, tienen varias posibilidades de incorporarse a la narración como un discurso secundario, y debe de plantearse la necesidad de acudir a distintos tipos de documentación que permita formular un habla prototípica de cierto tipo de personajes en condiciones y estratos sociales diversos, según se requieren para una obra narrativa (Pérez Álvarez, 2013: 12-13). Las voces narrativas pueden considerarse, por tanto, atravesadas por la variable de género, que se podrá manifestar con una diversidad de recursos literarios basados en el discurso directo y, sobre todo, en el discurso mediado o indirecto.

## **9. La comedia ranchera: *Dos tipos de cuidado***

## Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

---

*Dos tipos de cuidado* (1952), de Ismael Rodríguez, es una cinta que comienza con un prólogo anunciado en pantalla (es decir, aparece de inicio la palabra “prólogo”, mas sin los créditos de los realizadores y de los actores; ni siquiera, por cierto, aparece el título del filme –omisión que resultaba bastante rara para aquella época–); a continuación, un nutrido grupo de jóvenes posan, en medio del bosque, para la foto grupal. La cámara de Gabriel Figueroa da paso a las tres primeras escenas: un diálogo entre Jorge y Pedro; uno entre Rosario (Chayo) y María (Maruja) y, en tercer lugar, de nuevo, el diálogo entre los varones:

–Hay novedades –le dice Pedro a Jorge–, de nada nos va a servir el día de campo; que ellas ya hicieron su pacto.

–Pacto *pa'* qué...

–*Po's pa'* no hacernos caso. Ya se las olieron que nos les vamos a declarar y acordaron mandarnos al demonio hasta que dejemos de hacer conquistas amorosas. Y eso sí no se va a poder ¿verdad?

–¡*Po's* claro! ¿Y entonces?

–*Po's*, yo a pesar del pacto le voy a hablar a tu hermana. Estoy seguro de dar el golpe.

–¿Qué táctica vas a usar?

–*Po's* a ver a la mera hora a ver qué se me ocurre... ¿Y tú?

–Yo voy a fingirle indiferencia; y después le voy a proponer una amistad platónica. Eso nunca falla, *'mano*: siempre caen.

La cámara se desplaza unos metros y capta el diálogo entre las mujeres:

–Bueno, *Chayo*, ¿quedamos en lo dicho?

–¡Quedamos!

–Nada de irse para atrás y cuidadito con hacer traición...

–Descuida, bueno, ¡vámonos!; ahora, que nos busquen.

–¡Sale!

Acto seguido, regresa a la conclusión del diálogo de los amigos:

–¡Oye, Pedro!

–¡*Quiubo!*

–Me voy a llevar a Rosario a la cascada a pescar.

–Y yo me llevo a Maruja de cacería.

–Acuérdate que es mi hermana, ¿eh?

–¡Hombre, cuñado!, ¿qué, no me conoces?

–¡*Po's*, por eso!

En los anteriores diálogos es posible observar una serie de marcadores discursivos utilizados con frecuencia. Carlos González de Pierro, en su presentación *Los marcadores del discurso: conectar y unir ideas en español*, los define como aquellas palabras que nos dan *instrucciones* para entender lo que escuchamos y organizar lo que decimos: “son como las señales de tráfico” que nos indican cómo llegar a nuestro destino (2013: 3). Añade que existen cuatro tipos de marcadores discursivos: los organizadores, que ordenan las partes de un discurso; los reformuladores, que introducen información nueva que cambia la anterior; los conectores, que crean relación entre los elementos que unen; y los conversacionales, que aparecen en las conversaciones. Entre los primeros podemos encontrar a los marcadores organizadores ordenadores, que son aquellos que indican el orden de las partes de un discurso; *los* comentadores, que introducen un comentario sobre una información anterior; y los disgresores, que introducen un comentario que tiene poca relación con lo anteriormente dicho. La utilización, en el guión de esta película, del marcador organizador comentador “pues” salta de inmediato a la vista. Claro, se trata de un *pues* mexicanizado en la palabra *po's*. Otro marcador que se aplica a lo largo del filme, constantemente, es el de la palabra “bueno”. *Bueno*, lo mismo que *hombre* o *'mano* (apócope de “hermano”) son marcadores conversacionales que se utilizan al interior de las conversaciones para darles fluidez y (en el caso de *hombre* o *'mano*) cierta sensación de camaradería.

### **11. El drama citadino. *La noche avanza***

La comunicación va más allá de los códigos lingüísticos pues, aunque estos funcionan perfectamente, se pueden hallar desconectados del significado. Por ejemplo; una frase, en un anuncio colocado a la entrada de un templo o de una sacristía, como: “Bienvenidos a los

encuentros conyugales”, funciona fonológica, morfológica y sintácticamente; o sea: está bien escrita, pero la relación entre las palabras y su contexto dota a la frase de distintos significados que le restan cohesión y coherencia a su sentido. Y es que el habla no es sistematizable: lo que se puede sistematizar son una serie de reglas. En un principio se pensó que bastaba con el nivel del código para comprender el sentido de determinado acto de habla, pero para completarlo se requiere ubicar al discurso en situaciones reales. En *La noche avanza* (1952), de Roberto Gavaldón, es posible apreciar una larga escena en donde los corredores de apuestas del Frontón México gritan números, gesticulan y hacen señas, comunicándose con las palabras propias del argot:

–¡Cien a cuarenta!, ¡cien aquí!, ¡cien! –grita el corredor de apuestas entre los pasillos de la galería.

–¿Qué pasó con ese desgraciado? –le pregunta el mafioso Marcia al corredor, luego de llamarlo a señas.

–Ve tú a saber; no resultó de confiar...

–Estoy embarcado en más de sesenta mil pesos; ¡cúbreme!

–Como no sea con una cobija... Tienes más de seiscientas paradas. ¿Cómo quieres que te cubra: gritando cincos a cienes? No te cubro ni con un millón de pesos. Este asunto no tiene remedio, Marcial.

–Pero es que a mí no se me raja nadie... Marcos se está jugando la vida.

–Ése es asunto entre él y tú.

–Éso es, justamente: entre él y yo.

Una muestra de un acto de habla requiere ubicarse dentro de un contexto. En el anterior diálogo, si quien lo lee transcrito no está al tanto de que se trata de una conversación que se lleva a cabo –mientras se disputa un partido de *jai-alai*– entre un mafioso (quien intentó chantajear a uno de los jugadores para que se deje ganar) y un corredor de apuestas que se percata del fraude, sería difícil comprender el sentido general de las frases. La lingüística no experimenta, pero sí crea modelos para estudiar la realidad de las lenguas en

## Variación sociolingüística en los diálogos del cine de oro mexicano (1948-1954)

---

la práctica. El recorrido *onomasiológico* da cuenta del proceso de construcción del discurso desde el emisor, que parte del nivel referencial, para llegar al nivel discursivo (o sea: va de la cosa al significado, al significante y llega, por fin, a la palabra). Cuando, para el análisis del discurso, se sigue el recorrido inverso (esto es: cuando se parte del nivel discursivo para llegar al nivel conceptual), se habla de un recorrido *semasiológico*. Así, el recurso de la metáfora se significa como una combinatoria: la lengua tiene una estructura lógica pero también una de uso; por ello, existen reglas generales y reglas que varían. Si las reglas del sistema de la lengua, al usarse, funcionan, entonces se establece la comunicación. De aquí se desprende que la gramática no es definitiva, sino que también depende de su uso. Los ejes de variación (diatópico, disatrático y diafásico) ayudan precisamente a poder sistematizar las estructuras. El habla de las personas, de los *hablantes*, en todo momento se encuentra marcada por las tres variantes (aunque también existen variables históricas y diacrónicas).

En fin, las lenguas no se transforman en bloque, sino que van desfasándose en mayor o menor grado. Lo cierto es que, formalmente, no hablamos como escribimos. La escritura acostumbra ir siempre detrás del habla; por ello, los académicos acaban por aceptar el modo de hablar de las sociedades. Además, el lenguaje no funciona con una lógica aristotélica ni matemática. En el ejemplo: “*Aí* te encargo los frijoles; les apagas”, nos percatamos de que la diferencia entre lo oral y lo escrito no es únicamente el medio, sino la estructuración en que las palabras se hallan contextualizadas. La oralidad solo es materia factible de ser estudiada formalmente en cuanto se le puede registrar. De esa manera, es posible observar que lo oral tiende hacia lo coloquial, la inmediatez y lo informal, mientras que lo escrito va hacia la precisión, la puntualidad, la formalidad y el establecimiento de una cierta distancia comunicativa. El contexto es todo aquel conjunto de información que podemos traer a colación a partir de ciertas notas o llamadas que nos presenta un discurso: el contexto es espacio-temporal, situacional-interactivo, sociocultural-cognitivo y cubre un marco pragmático deíctico donde la deixis (al igual que el discurso) reposa en un tiempo, un lugar y un particular modo. En el centro deíctico, al momento de la enunciación, se empatan el enunciador y el receptor; y es a partir de la deixis que es posible abordar a un discurso. Por ello, si una persona dice: “nos vemos mañana”, *mañana*, dependerá de qué día sea hoy.

### Fuentes de consulta

- BAJTÍN, Mijaíl, 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_, 2000. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus.
- BARTHES, Roland, 2010. "La muerte del autor", en Nara Araujo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios) *Textos de teorías y crítica literaria. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México: Anthropos - UAM, 221-224
- BOURDIEU, Pierre, 2006. "Sobre el poder simbólico", en Pierre Bourdieu, *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- CAREAGA, Gabriel, 1977. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México: Joaquín Mortiz.
- DELEUZE, Gilles, 1985. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós, Barcelona.
- GONZÁLEZ DI PIERRO, Carlos, 2013. *Los marcadores del discurso: conectar y unir ideas en español* Presentación en la cátedra de Maestría en Estudios del Discurso. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- PÉREZ ÁLVAREZ, E. Bernardo, 2013. "Lenguajes cotidianos y prototipos literarios", en Sáenz Valadez, Adriana (coord.), *Prototipos, cuerpo, género y escritura*, Tomo I. Morelia: UMSNH - UANL - U. de G. - SECUM.
- PETERSEN, Emilio Roberto, 2013. *Diccionario Popular de expresiones mexicanas*. Disponible en: <http://www.elportaldemexico.com/cultura/diccionarios/diccionarioexpresionesmexicanas.htm> [último acceso el 7 de julio de 2013].
- SERRANO, María José (ed.), 1999. *Estudios de variación sintáctica*. Madrid: Iberoamericana.
- SILVA ESCOBAR, Juan Pablo, 2011. "La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social", en *Culturales*; Vol. 7, núm. 13. Mexicali: enero-junio del 2011.
- STAM, Robert, 2001. *Teorías del cine: una introducción*. Buenos Aires. Editorial Paidós Ibérica.
- TODOROV, Tzvetan (comp.), 1992. *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila.
- VOLOSHINOV, Valentín, 1992. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Universidad.