

CONTINUIDAD Y RUPTURA. POLÍTICA Y SOCIEDAD EN EL FILME *EL BULTO*, DE GABRIEL RETES

*Blanca Cárdenas Fernández**
*Juan Carlos González Vidal***

*No es la conciencia lo que determina
el ser social, sino el ser social el que
determina la conciencia*
(Karl Marx)

RESUMEN

Lauro, un fotógrafo del periódico *El Excelsior* es golpeado por un “halcón” con un palo de bambú en la represión de la marcha del 10 de junio de 1971, en la ciudad de México. Cae en coma por veinte años, al despertar, en 1991, rechaza los cambios sociales y políticos que ha habido, y repudia a los amigos que trabajan dentro del sistema;

El dormir y el despertar separados por veinte años muestran no sólo la inadaptabilidad a la nueva época sino que ésta no corresponde a las estructuras de pensamiento y a la praxis habitual del protagonista. El individualismo, las conductas permisivas y la falsa estabilidad económica y política del país, invisible a los ojos de los nuevos ciudadanos, se muestran aberrantes y falaces ante Lauro. Sin embargo, finalmente se adapta a las formas de vida posmodernas para no perder a la familia y a los amigos.

Palabras clave: Represión, cambios sociales y políticos, estructuras de pensamiento, praxis, inadaptabilidad, posmodernismo.

ABSTRACT

Lauro, a photographer of *The Excelsior* newspaper is hit by a “Hawk” (a government paid undercover group) in the repression of the protest march of 10 June 1971 in Mexico City. Because of the injuries, he falls in comma for twenty years. When he wakes up, in 1991, he rejects the social and political changes that took place, and he rejects those of his friends who work inside of the system.

The sleep and the wake up separated by twenty years show not only the inadaptability of the nouvelle epoch but that this one doesn't correspond to the thinking structures and habitual praxis of the protagonist. Individualism, permissive behavior and false economic and political stability of the country, that are invisibles for the eyes of new citizens, show themselves aberrant and untrue ahead of Lauro. However, finally he adapts himself to the news forms of postmodern life for not loosing his family and his friends.

Key Words: repression, social and political changes, thinking structures, praxis, inadaptability, postmodernism.

* Dra. en estudios Hispánicos y Latinoamericanos. Profesora e investigadora de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

** Dr. en estudios Romances. Profesor e investigador de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

E-mail: blanca_cardenasfernandez@yahoo.com.mx

Recepción: 27/3/08 - Aceptación: 23/5/08

Introducción

El bulto es una película de Gabriel Retes producida 1991, por lo que forma parte de las preocupaciones del momento histórico por explicar las consecuencias de una serie de acontecimientos políticos que tuvieron lugar a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta.

1. Las nociones de ruptura y continuidad en el sistema textual. Las posturas ideológicas en conflicto.

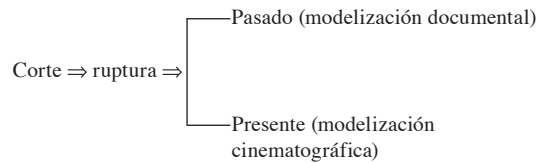
Las primeras imágenes del filme, en blanco y negro, sirven de fondo a los nombres de los actores que se enuncian en el reparto. Estas imágenes corresponden a un jefe policíaco que prepara a un grupo de “halcones” para reprimir una manifestación estudiantil, en esta escena la significación se encuentra estrechamente vinculada entre la banda sonora, los códigos lingüísticos y la imagen, pues los tres elementos, al integrarse, codifican/decodifican la realidad política y social de la sociedad mexicana.

Un aspecto formal que es necesario destacar, es que esta primera secuencia constituye una reconstrucción del escenario (actores incluidos) en que se desarrollaron los acontecimientos, que pretende ser objetiva. Si partimos de la tipología del significado establecida por Geoffrey Leech (1977), saltará a la vista que el significado predominante es el de carácter conceptual, lo que nos permite observar que hay elementos en la gramática del enunciado icónico que nos remiten al texto documental. Nos encontramos así ante una convergencia de modelizaciones secundarias de las que partirá el desarrollo de la diégesis. El hecho de que se incluya en el texto esta forma de modelización, trae ciertas consecuencias, entre las que destaca el hecho de que la película se plantea como una explicación de las secuelas que dejó este acontecimiento histórico.

El paso de esta primer secuencia a la siguiente se revela fundamental en tanto nos pone sobre la pista de la relación que vincula el presente con el pasado; la primera secuencia se encuentra en blanco y negro representado el pretérito,

a continuación viene un corte y se introduce la secuencia subsiguiente en colores y se ubica en el presente, en el hospital.

Cuadro 1



En la primera se observa la preparación de las huestes policíacas conformada con gente joven para poder ser camufladas de estudiantes. Tal preparación consiste en condicionarlas mentalmente para dirigir las en contra de los universitarios. La imagen que los representa es muy sugestiva: se encuentran formados frente a un capitán de voz autoritaria y aspecto rudo, quien camina frente a ellas y frente a la cámara, es un hombre alto y robusto vestido de blanco, sobresale en la manga izquierda de la camisa una banda negra, la cual traen también los halcones, para identificarse entre ellos; el bigote negro que porta y los lentes negros que le cubren parte del rostro dan la impresión de que desea velar su identidad. En la medida en que camina hacia la cámara, ésta enfoca la fila de halcones haciendo malabares con macanas y palos de bambú; apenas perceptible, se escucha a lo lejos la consigna: “El pueblo, unido, jamás será vencido”.

En esta escena hay una evidente fuerza política que se manifiesta por encima de los problemas sociales en el entrenamiento y las prácticas policíacas asesoradas por la psicología académica y los altos mandos militares, al respecto, el jefe, en su caminar, dice sólo seis frases muy reveladoras. La primera es dicha tras las imágenes de los malabares de los halcones con el fondo sonoro que trae desde muy lejos la consigna apenas audible de “El pueblo, unido, jamás será vencido”, la que sirve de referencia al jefe para sentenciar: “No creen en México”; al decir la sentencia, la cámara deja en el centro al jefe y fija la imagen: la inmovilidad de éste, en el centro, deja al descubierto ese rostro semiescondido tras los lentes y el bigote, que teme ser identificado; intenta esconder su parte represiva que, sin embargo, se devela en la misma máscara que adopta.

Sigue el movimiento, el jefe avanza siempre dentro de campo, y en la medida en que lo hace, se dan también los movimientos de los brazos de los golpeadores que agitan palos y macanas. Vuelve a sentenciar: “No creen en la institución”, nuevamente se estatiza la imagen. Cuando inicia el movimiento, el jefe hace una afirmación a manera de conclusión derivada de las dos premisas anteriores: “Son comunistas”. Ya cuando dice esto, la consigna de la manifestación (“El pueblo, unido, jamás será vencido”) se escucha más cerca de los golpeadores. Interviene el jefe, pero ahora arengando y dirigiéndose a un halcón: “¡Vamos a darles una lección!”, el halcón contesta: “¡Sí, señor!”, después el comandante pregunta: “¿Está claro?”, contestan todos: “¡Sí, Señor!”. Ya para entonces la manifestación está ahí y el jefe ordena: “¡Rompan filas!”. Se escucha un disparo. Se va la desbandada contra los manifestantes.

Las dos sentencias y la afirmación conforman un razonamiento lógico-formal que conlleva una enseñanza: el descubrimiento de los enemigos de México y sus instituciones ante los guardianes del orden.

“No creen en México”

“No creen en la institución”

“Son comunistas”

Este razonamiento descubre, por un lado, el derecho por parte de la policía militar de golpear, de encarcelar y de matar a todo aquel que sea comunista, pero por otro se expone un discurso contradictorio y falaz, en el hecho de considerar el ser comunista como contrario al ser mexicano, cosa que se logra mediante el adoctrinamiento y el condicionamiento mental en contra de lo que no es el estado de cosas. Esto lo encontramos en el razonamiento expuesto convincentemente por el jefe a los halcones para atacar a todos aquellos que estén en contra de “la patria”.

La enunciación del jefe policíaco devela directamente a México no como a un país con libertad de manifestarse, de creer y de poseer una ideología como lo marca la constitución mexicana, sino como un espacio de represión. De aquí que exista una contradicción entre las leyes escritas y la práctica de las mismas; en este contexto México se reduce a un aparato represor

y de control y no a una Nación libre y soberana en donde los ciudadanos ejercen sus derechos, como se enseña desde la escuela primaria.

Por otra parte, el comunismo no aparece enunciado como una formación social igualitaria sino como algo satanizado que está en contra de México, no de los capitalistas que tienen concentrada la riqueza en su poder. México, en el discurso del jefe de policía, se opone a comunismo como país capitalista cuya riqueza se encuentra concentrada en unos cuantos. Lo que quiere decir que los guardianes del orden cuidan los intereses de estos pocos y no la justicia social para los mexicanos, lo que se descubre en los hechos: los golpes, la cárcel y el asesinato de estudiantes y periodistas por un lado, y por otro, la visualización de las consignas de las pancartas exigiendo libertad a los presos políticos y respeto a la autonomía universitaria.

En las últimas tomas de esta secuencia se devela crudamente la represión en los golpes y la masacre con armas de fuego. Es aquí donde el protagonista, Lauro, aparece en escena tomando fotografías de la manifestación, cuando es herido en la cabeza por el golpe de macana que lo pone a dormir durante veinte años.

En esta secuencia se reproduce la postura oficialista respecto de los movimientos estudiantiles de los años sesenta y setenta, que consistía en afirmar que los estudiantes eran manipulados por ideologías extranjeras, concretamente por las de corte socialista, que dentro de la oficialidad institucional eran calificadas de comunistas. Nos parece un acierto recurrir a las sentencias señaladas porque ponen de relieve una postura ideológica muy extendida en el momento del conflicto, a saber, que México se reducía a sus instituciones. El que manifestaba un respecto hacia ellas era un buen mexicano; aquél que osaba asumir posturas contestatarias, simplemente era negado como tal.

Además, para reforzar lo dicho más arriba, se ha echado mano de construcciones lingüísticas que resultan emblemáticas de posiciones ideológicas en conflicto. De un lado está la consigna tan conocida de “El pueblo, unido, jamás será vencido”, que manifiesta una postura de izquierda (como era entendido el término “izquierda” en esa época); del otro las sentencias registradas que, como se dijo, nos ponen en contacto con posturas

oficialistas de carácter muy conservador. Aquí la información que se transmite a través de códigos distintos adquiere un carácter complementario. El contenido transmitido por el código lingüístico establece la relación de oposición entre los manifestantes y los cuerpos paramilitares, oposición que obedece a que cada grupo ocupa un lugar diferente en el espacio social. Es por el hecho de que la manifestación esgrime la consigna “El pueblo, unido, jamás será vencido” (por lo que representa esta consigna) que se convierten en una unidad reprimible. El código icónico muestra ya la represión, el antagonismo en su parte física, por decirlo de alguna manera. Tenemos así que a nivel lingüístico se propone un estado de cosas que requiere de una acción, que viene a manifestarse en el nivel icónico. La pluricodicidad genera una gramática que permite el ensamblaje entre los distintos planos del texto.

Entonces, la película marca dos épocas sustentadas cada cual en dos formaciones ideológicas con sus respectivas formaciones discursivas, ubicadas, una en el pasado (1960/70), y la otra en el presente (1991), es decir, la existencia de la primera dista 20 años de la segunda. Para las personas que han vivido consecutivamente de una a otra época, los cambios les aparecen casi imperceptibles, porque los han ido asumiendo en sus prácticas sociales en la medida en que ellos los seducen e inducen a ejecutar ciertas formas de conducta sugestivas, ante las cuales los individuos se encuentran incapacitados para rechazar.

La morfogénesis del texto fílmico se da en esta dirección y se expone en una serie de pares dicotómicos como pasado/presente, transgresión/institucionalidad, libertad (ideológica)/sujeción (ideológica), colectividad/individualismo.

Esta primera parte de la película es una ventana que se abre al pasado para dar testimonio y mostrar al Estado mexicano en la etapa de destrucción y represión de las fuerzas sociales subversivas mediante grupos paramilitares entrenados en las artes marciales en Japón, y capacitados en Estados Unidos, Inglaterra y Francia. La capacitación de estos asesinos (halcones) tuvo como intención destruir los movimientos estudiantiles, de aquí que el perfil de elección de estos golpeadores fuera el de ser joven para

que pudieran confundirse con los estudiantes y se hiciese más fácil la aniquilación de éstos. Además, esta gente joven y delincuente fue reclutada de los barrios marginales para que diera la cara por el ejército mexicano tan repudiado por el pueblo debido a su participación criminal en la represión estudiantil del 2 de octubre de 1968, tres años antes de esta nueva masacre.

De acuerdo a lo dicho, al finalizar esta parte en blanco y negro, representativa de la remembranza del pasado, comienza otra a color mostrando al hijo de Lauro aplicándole a éste ejercicios físicos en el hospital; esta segunda parte del filme deja ver en el personaje los rezaños del 10 de junio de 1971, “El bulto”, como los hijos llaman a su padre dormido, es para ellos sólo una carga obligada, ya que no lo relacionan con la situación política que lo llevó a dormir por tanto tiempo, convirtiéndolo en un testimonio mudo de los acontecimientos pasados.

Al despertar Lauro, la ruptura generacional se da abruptamente, por un lado tiene la edad mental de los hijos, pero de una época pasada que sus críos no conocieron, y no conocen ni por referencia. Y por otro, el aparecer repentino de viejo en una época ajena a él le impide relacionarse como padre y como amigo, en un modelo económico neoliberal que ha truncado los ideales y la creencia en el hombre nuevo, en la igualdad de clases sociales y por tanto en la repartición equitativa de la riqueza. Ante su asombro se le presentan drásticamente nuevos modelos en lo económico, lo político y lo social.

Frente a este Lauro sin habla y sin fuerzas por los veinte años sin actividad mental ni física, desfilan los amigos de antaño para darle cuenta de los cambios que aparecerán incomprensibles a sus ojos, y que unos alaban, otros repudian y otros más concilian entre el pasado y el presente para justificar también sus nuevas condiciones de vida y su nueva ideología. El desfile de rostros y argumentos aparecen en las imágenes, que capta su mente aún débil, más que como noticias, como una cátedra, un reproche irónico o una justificación de los nuevos tiempos.

Este Lauro débil, sin habla, que permanece en una silla de ruedas como espectador, es el que ve, como frente a la televisión, imágenes de

locutores distintos que en diferentes tonos emiten mensajes del futuro a un destinatario del pasado. En este desfile de noticias, los comentarios críticos se intercalan con las justificaciones y las “nuevas” concepciones acerca de la política, la libertad y la revolución.

Una amiga le dice: “La libertad consiste en buscar las propias ataduras”, manifestando con ello que ahora no se trata de romper las ataduras para encontrar la libertad, sino de sujetarse a los lazos que la atan, lo que devela una postura freudiana y de los filósofos del pasado frente a la libertad contra una lacaniana que se presenta con más fuerza en el presente en el concepto de El nombre del padre, el cual ha sido asumido en la práctica sin tomar conciencia de su verdadero funcionamiento social.

Un amigo justifica su adhesión al nuevo sistema afirmando:

-Como escribió José Emilio Pacheco, mano, somos todo lo que detestábamos hace veinte años. Ahora la lucha importante es por la democracia (...) Pero seguiremos luchando, Lauro, los de siempre, los pocos que quedamos, no conocemos otra forma de vivir.

El amigo primero se asume en la actualidad como opuesto a lo que fue en el pasado, cosa que él mismo comprueba al cambiar la lucha en pro del cambio social de antaño por la lucha por la democracia, sin embargo, este cambio lo camufla con la afirmación de que sigue luchando como antes y se asume como luchador del pasado al decir que ya quedan pocos luchadores, entre los que él se incluye.

En este mismo tenor se manifiesta el cuñado de Lauro cuando éste ya ha recuperado el habla, y aquél le confiesa:

-Lauro, ahora creo en Dios.
-¿Y por eso te metiste a trabajar en el gobierno?
-No había otra opción, aunque lo digas en ese tono, no lo estamos haciendo tan mal, creo que es la única forma de que este país progrese. Además otra cosa, Salinas yo creo que es el mejor presidente que hemos tenido después de Cárdenas.

La confesión del cuñado de que ya cree en Dios y el cuestionamiento de Lauro al respecto nos

hace pensar, por un lado, en aquellos pequeños carteles que rezaban: “cristianismo sí, comunismo no”, y que en los años sesenta y setenta, las mujeres ponían en las puertas de sus casas; en este contexto creer en Dios, ser cristiano, equivale a no ser comunista, cristianismo y comunismo aparecen como contrarios a pesar de lo que posteriormente afirmaría la Teología de la Liberación.

Pero por otro lado, la pregunta de Lauro acerca de que si fue esta creencia la que lo hizo trabajar en el gobierno, identifica poder y religión, así que trabajar en el gobierno significa no ser comunista y no serlo implica ser cristiano. La creencia en Dios conlleva la creencia en el Poder. Ahora bien, el equiparamiento que hace de Carlos Salinas de Gortari con el General Lázaro Cárdenas, le sirve sólo como un justificante del salinismo y de su adhesión a él, ya que en la práctica éste y el cardenismo se oponen en tanto Cárdenas se identifica con expropiación de bienes de particulares para beneficio de la colectividad, y Salinas con la venta y privatización de los bienes del Estado.

En este contexto, pues, se dan las demandas de los antiguos izquierdistas representados en el cuñado y en algunos amigos de Lauro:

[...] se han prefigurado no sólo como un conjunto renovado de demandas políticas sino como la transfiguración imaginativa del verdadero concepto de política. Podremos saber que los desposeídos han llegado al poder cuando la palabra “poder” ya no signifique lo que suele significar” (Eagleton, 2004: 48)

Es hasta que Lauro puede articular palabra que comienza a protestar por los contrastes tan marcados entre su tiempo anterior y el tiempo que no es suyo, pues tales contrastes le parecen concentrados en una larga noche de sueño. Cómo entonces entender el presente si él durmió cuando se luchaba por la justicia y la libertad sociales y no por la democracia, cuando el discurso nacionalista pretendía “salvar” a México del comunismo, cuando la guerrilla se llamaba guerrilla y no terrorismo como la ha bautizado George Bush; cuando las mujeres luchaban por autoafirmarse y no por el perfeccionamiento físico instituido con cánones posmodernos que la convierten en un producto sexual.

Si bien es cierto que a Lauro le alegra el triunfo de Vietnam sobre EUA, también lo es que le entristece la caída del Muro de Berlín y la Perestroika. La frase aquella del *Manifiesto Comunista*, “Proletarios del mundo uníos”, se encuentra atrincherada por el capitalismo globalizado lleno de distractores. Frente a este mundo ajeno el personaje, él intenta explicarse el trastocamiento de aquella realidad en otra fragmentada, desarticulada, pérdida de la totalidad a la que pertenece.

¿Cómo hacer entender a la familia y a los amigos que él no pertenece a ese mundo extraño del presente? ¿Y cómo hacerle entender a él que ellos no pertenecen a su mundo del pasado? Finalmente alguien tiene que ceder y es Lauro el que se integra a la nueva realidad para no perder a los suyos. A nivel de los personajes se reproduce el antagonismo que se había aislado en lo relativo a la temporalidad, evidentemente, esto depende de la relación de cada personaje con uno u otro tiempo.

A través de las últimas afirmaciones, se puede determinar la existencia de toda una configuración semántica articulada sobre el sistema nocional de la ruptura, que finalmente ejerce una acción subordinante con respecto a los pares dicotómicos localizados. La ruptura (y su opósito respectivo) tiene su concreción más evidente en Lauro. El esquema de la siguiente página podría ayudar a comprender mejor la argumentación precedente.

El esquema, que es una estructuración que da cuenta de los campos morfogenéticos inscritos en el texto, muestra el recorrido generativo de la producción de sentido, en él se ve claramente la manera en que el pasado, percibido en calidad de continuidad, se manifiesta como un elemento desestabilizador del presente, la ruptura con lo anterior da lugar a la estabilidad. Al ser Lauro el agente de la continuidad, un sujeto aislado y marginal, tiene la responsabilidad de asumir la ruptura como factor estabilizador. Por lo demás, se hace presente nuevamente la tesis de que la mejor forma de convivencia social, la que conlleva el progreso del país al propiciar la necesaria estabilidad, es el respeto por las instituciones. Este fue uno de los principales argumentos del gobierno

de Carlos Salinas de Gortari, que creó el espejismo de un México estable en vías de acceder al primer mundo. La estabilidad como valor es una de las marcas de la socialidad inscrita en el texto, o dicho en otras palabras, un conocimiento convencional del mundo presente en las circunstancias sociohistóricas de su gestación.

En cuanto a la esfera de la lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida, ha operado un desplazamiento que va de lo colectivo a lo individual; las posturas ideológicas que contemplaban la acción social colectiva han perdido vigencia.

Un cambio de episteme se aprecia con mucha claridad en este punto, donde las llamadas ideologías abarcadoras, generalizantes, han sido sustituidas por concepciones donde se destaca el individualismo. Semejantes desplazamientos operan gradualmente, aunque en este caso el lapso de tiempo transcurrido fue relativamente breve (veinte años). Si consideramos que para Lauro no hubo un desplazamiento gradual, sino un cambio total debido al coma que lo mantuvo fuera de la realidad, nos percataremos del impacto de tal cambio. Lauro es una entidad semiótica muy importante, pues constituye el eje a través del cual se actualiza el conflicto entre dos tiempos y, en un aspecto más amplio, entre dos sistemas nocionales.

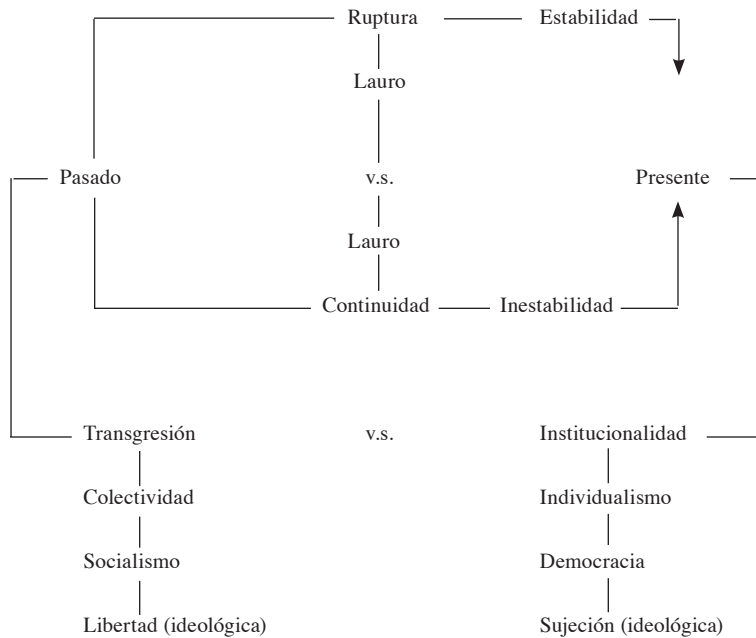
Finalmente, el presente es asociado con un periodo de sujeción ideológica, debido a que las posiciones contestatarias han sido neutralizadas por un modelo de actuación basado en la institucionalidad.

2. La figura crística

La figura crística juega un papel importante en la producción de sentido, y es convocada en relación con Lauro.

En el primer contacto de Lauro con su familia se da en una imagen muy reveladora, cuando el hijo carga al padre en la puerta de su casa después de haber sido bajado de la ambulancia. La morfosintaxis visual nos remite a *La Piedad* de Miguel Ángel: en brazos de Daniel, las piernas, los brazos y la cabeza de Lauro, caen

Cuadro 2



sin fuerzas. La cabeza colgante muestra un rostro, si bien no yerto como el de Cristo, sí semejante a él en el sufrimiento expuesto en una cara que apenas vislumbra vida por la debilidad de tantos años de sueño.

La distribución sintáctica del enunciado icónico es inequívoca en cuanto a esta afirmación. Ahora bien, una estructura sintáctica de esta clase reenvía inmediatamente a una serie de contenidos semánticos compactados que además han adquirido una cierta solidaridad, de modo que es posible su transmisión en ristas más o menos extensas. Aquí se activa una configuración semántica que indica la presencia de sistemas nocionales relativos al martirio y a lo sacrificial.

Como es evidente, el intertexto ha sufrido las coerciones del texto de recepción: el rol actuarial de La Virgen ha sido sustituido por el del hijo de Lauro. Al parecer la *intentio operis* resalta la figura crística en detrimento de otros elementos. Con esto se reitera que las transformaciones de los intertextos obedecen a estrategias del texto englobante.

Por otro lado, como lo veremos un poco más adelante, las convergencias entre unidades

textuales como las tratadas en este punto son fundamentalmente de carácter estructural.

Es, pues, a través de la intertextualidad que se nos proporcionan claves de lectura sobre una de las características principales del rol actuarial del personaje protagonista. En este aspecto, el intertexto localizado viene a dinamizar el sentido al poner de relieve elementos del sistema semiótico que no resultaban del todo evidentes (contrariamente a lo que algunos afirman, los intertextos no tienen una función pasiva en cuanto a la generación de la semiosis: no se limitan a ser convocados y deconstruidos por el texto de recepción). Ahora bien, si en una primera instancia el protagonista asume la investidura semántica de mártir debido al sufrimiento padecido durante y después de su largo letargo, posteriormente se activará la investidura concerniente al sacrificio. Son estos aspectos los que son enfatizados por el intertexto. Lauro, en un sentido literal, deberá sacrificar sus convicciones políticas y sociales, su forma de concebir el mundo y sus ideales, en aras de la integración familiar: es un sacrificio que realiza en bien de los otros, que en este caso son su familia.

Otro elemento que nos permite hacer esta interpretación de la caracterización del rol actuarial de Lauro es la portada que presenta el estuche de la película, donde aparece el propio Lauro en una postura que, desde el primer momento, recuerda la crucifixión.

La composición de la imagen coincide con algunas de las representaciones más extendidas de Cristo: el personaje porta el cabello largo, al igual que una barba crecida, y tiene una mirada que denota sufrimiento. Asimismo, lleva en la cintura lo que parece una sábana de hospital y que simula la prenda que tapaba las partes íntimas de Cristo crucificado.

Sin embargo, la imagen presenta también diferencias con respecto a las representaciones estandarizadas. En primer lugar, tiene puesta una camiseta con el emblema de la paz, utilizado por el movimiento *hippie*; la mano izquierda hace el signo de amor y paz, y las piernas aparecen separadas. Particularmente llamativos nos parecen los dos signos de que hablamos, pues funcionan como indicadores temporales en relación con el establecimiento de una competencia cultural. Efectivamente, Lauro es una entidad representativa de las posturas culturales de los años sesenta.

La portada, que establece una relación paratextual con respecto a la película, es en realidad un “condensador semiótico” que anuncia aspectos de la problemática esencial de la diégesis, al ser capaz de delinear reglas codiciales de los programas del relato y de la estructuración de los sistemas nocionales. En otros términos, proporciona indicios sobre la articulación de distintos niveles de significación. Desde este instante, por ejemplo, es posible inferir que el rol de Lauro estará marcado por el martirio y por el sacrificio (la imagen va a manifestar, forzosamente, convergencias estructurales con el texto de recepción).

Centrémonos en otros aspectos que comprueban la función del paratexto como “condensador semiótico”. Un rasgo importante más en la composición de la imagen es el reloj que hace las veces de la cruz. El espacio interior se encuentra escindido en dos conjuntos: a)- Uno colorido, con flores que hacen pensar en lo psicodélico; incluye también la mitad del emblema de la paz. b)- El otro manifiesta un conjunto de edificios al

fondo y una carretera que conduce a ellos; por la circunstancia enunciativa es posible identificar ahí la ciudad de México. Estos conjuntos nos remiten a coordenadas espacio-temporales, donde estas últimas tienen una mayor importancia.

Mediante una metonimia y con base en su función primaria (medir el tiempo), el reloj representa el devenir temporal. Es así que la tesis básica que aquí se plantea es que Lauro se halla “crucificado” entre dos tiempos. Por eso mencionamos que en este contexto se privilegian las coordenadas temporales.

Un detalle que hay que tomar en cuenta es la posición de las piernas, que nos reenvían a la práctica del descuartizamiento: efectivamente, pareciera que las extremidades del protagonista estuvieran atadas a los caballos para ser separadas de su cuerpo. Metafóricamente esto hace referencia a la dinámica de la separación, que finalmente es lo que acontece con Lauro al verse separado de su universo cultural.

Es de este modo que, por la división del reloj, es posible hablar —desde el punto de vista del protagonista— de un tiempo desiderativo de inclusión en oposición a un tiempo vivencial de exclusión. Son las posturas de Lauro, su forma de interacción social (que él quisiera fueran compartidas todavía por sus compañeros, y ahora por su familia), las que provocan que sea víctima del rechazo. Son formas de interacción del pasado que el protagonista inscribe en el presente. En este punto, el paratexto que tratamos nos parece importante de nueva cuenta. En la composición de la imagen, la mano izquierda de Lauro se encuentra haciendo el signo de amor y paz, que es precisamente la mano que se encuentra en la parte de la división correspondiente al tiempo actual del relato. Este hecho funciona como un indicador de que Lauro intenta mantener en el presente las formas de interacción social —con los valores que las sustentaban— del pasado (la continuidad desestabilizadora). Como se observa, estamos ante entidades hipercodificadas, donde las reglas nos permiten ir de los códigos de superficie a códigos y subcódigos más analíticos.

El paratexto que tratamos viene a materializar un texto cultural, que Cros define de la siguiente manera:

[...] un fragment d'intertexte d'un certain type qui intervient suivant des modes spécifiques de fonctionnement dans la géologie de l'écriture. Il s'agit d'un schéma narratif de nature doxologique dans la mesure où il correspond à un modèle infiniment retransmis qui, en conséquence, se présente comme un bien collectif dont les marques d'identification originelles ont disparu. (Cros, 1995:17)

Podría presentarse la objeción que en la imagen que tratamos no hay narratividad, de manera que resultaría difícil hablar de un esquema narrativo. No obstante, la figura crística convoca esquemas narrativos que se encuentran codificados implícitamente, como son el proceso de martirio y el sacrificio final. Ambas cosas indican estados del sujeto al que les siguió o precedió un estado diferente. Si elaborásemos una reconstitución de la configuración semémica de Jesús, saltaría a la vista un conjunto de marcas semánticas que nos informarían sobre los recorridos narrativos mencionados.

Aclarado esto, hay que agregar que el sufrimiento y el sacrificio se presentan como los vectores estructurales que permiten el ensamblaje semiótico entre el texto cultural y el texto de recepción. Como quedó demostrado, Lauro, al igual que Cristo, debe llevar a cabo una acción de renuncia en beneficio de los otros, de una colectividad, que en este caso es la familia (al menos en una primera instancia; sobre el particular volveremos enseguida, en el comentario final). Dicha renuncia, por otro lado, se plasma como el único medio de integración y, aún más, viene a reestablecer el equilibrio en las interrelaciones sociales al evacuar una forma de actuación conflictiva.

La intertextualidad tiene un papel capital en el establecimiento de instrucciones sobre cómo deben ser interpretados niveles específicos del texto englobante, y es en este sentido que participa activamente en la producción de sentido.

3. Comentario final

La solución que propone el texto a la problemática presentada radica en la adaptación a las nuevas circunstancias sociohistóricas de las antiguas posturas políticas e ideológicas.

Desde la perspectiva de la película, pasado y presente son tiempos regulados por el sistema nacional de la ruptura desde el momento en que un paradigma cultural ha venido a sustituir al anterior. Los valores, las normas, las formas de actuación, las prácticas políticas e ideológicas han cambiado tan radicalmente que ambos tiempos son irreconciliables. Si anteriormente la lucha social estaba asociada al marxismo, en el presente del relato la lucha —cuando la hay— se produce a través de medios oficiales. En síntesis y como lo manifestamos, ha operado un cambio de concepciones.

Entonces, si por un lado *El bulto* comprende una postura enunciativa crítica hacia el gobierno y hacia el conformismo político, por la otra, propone como única forma de integración este conformismo, lo que implica una postura enunciativa contraria.

Como documento histórico, la película de Retes es importante porque traduce bajo las normas propias de la modelización cinematográfica, preocupaciones políticas del momento de su emergencia. Desde finales de la década de los ochenta, amplios sectores sociales empezaron a cuestionar el papel del gobierno en la represión de los movimientos sociales de los años sesenta y setenta, y poco después pasaron a exigir investigaciones donde se establecieran responsabilidades. Los sectores oficialistas, dada la implicación del ejército y de los cuerpos policíacos, veían con preocupación esta situación, y argumentaban que tales investigaciones podían traer como consecuencia la inestabilidad política y social del país. Desde este punto de vista, la integración social era su principal argumento. Como quedó asentado líneas atrás, para el gobierno de Salinas de Gortari era de vital importancia un país estable y socialmente “integrado” (o al menos que asumiera esa apariencia), dado que trabajaba en la puesta en marcha del Tratado de Libre Comercio. Es por esto que la noción de “integración” había cobrado tanta actualidad en ese momento.

La puesta en relación semiótica que constituye esta unidad comunicacional, muestra una formación social que, a punto de entrar en una supuesta nueva era, debe renunciar al pasado.

Desde este punto de vista, la problemática de la familia viene a representar, mediante un procedimiento metonímico, la problemática del país, de modo que la nación mexicana es concebida como una gran familia. Se genera entonces un acoplamiento entre el ámbito familiar y el ámbito nacional, lo que permite una economía de los recursos narrativos (esto hace recordar el procedimiento seguido por Jorge Fons en *Rojo amanecer*, donde el espacio familiar también funciona como representación de un espacio más amplio). El protagonista es simplemente una simbolización del pasado y, en este tenor, el origen y la materialización del conflicto en el sistema textual.

Sólo nos resta por decir que el texto lo que hace es apropiarse a su manera de las propuestas de conocimiento inscritas en el universo semiótico, independientemente de la intencionalidad de su autor o de sus autores. De esta forma, incluye visibilidades sociales que son opuestas y hasta contradictorias entre sí, y no hace sino informar sobre el estado de las estructuras de sentido presentes en la cultura en un momento dado de su evolución histórica y sobre las situaciones socio-comunicativas.

Bibliografía

- Cros, Edmond. 1995. *D'un sujet à l'autre: socio-critique et psychanalyse*, Montpellier: Éditions du CERS.
- Eagleton, Terry. 2004. *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona: Paidós.
- Jameson, Fredric. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- Leech, Geoffrey. 1977. *Semántica*, Madrid: Alianza Editorial.
- Zizek, Slavoj. 1991. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Barcelona: Paidós.