

LA CREACIÓN DE IMAGINARIOS Y LA DISOLUCIÓN DE LA TRAMA MEDIANTE LA TIPIFICACIÓN QUE ANULA LAS CATÁLISIS

EL EJEMPLO DE EL JARDÍN DEL EDÉN COMO CINE COSTUMBRISTA

*THE CREATION OF IMAGINARIES AND THE DISSOLUTION OF THE PLOT THROUGH
THE TYPIFICATION THAT CANCELS THE CATALYSIS*

The example of the Garden of Eden as traditional cinema

*A CRIAÇÃO DE IMAGINÁRIOS E A DISSOLUÇÃO DA TRAMA ATRAVÉS DA
TIPIFICAÇÃO QUE ANULA AS CATÁLISES*

O exemplo do Jardim do éden como cinema tradicional

Alberto Carrillo

(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México)

alberto.carrillo@correo.buap.mx

Marleni Reyes Monreal

(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México)

marleni.reyes@correo.buap.mx

María Beatriz Bernábe Loranca

(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México)

beatriz.bernabe@gmail.com

Recibido: 09/10/2022

Aprobado: 25/06/2023

RESUMEN

En este texto partiremos de la conocida tensión cinematográfica entre la imagen y la narración, refiriendo a un caso concreto de cine mexicano tipológico costumbrista. Es un género que se distingue por una trama débil constituida por secuencias con un importante peso mostrativo o “descriptivo”, más que narrativo y el espectador se entretiene en el reconocimiento de los estereotipos, obteniendo un goce mimético de reconocimiento. Para abordar tal reconocimiento mimético distinguiremos entre los imaginarios literarios y los imaginarios fílmicos. Los imaginarios literarios son esquemas faltos de concreción. Por el contrario, los imaginarios fílmicos no son lo absoluto una cuestión de la imaginación más o menos vaga, sino que dada su base fotográfica presentan girones de la realidad tal cual es en su apariencia. Este imaginario fílmico ya no consta de imágenes de la mera imaginación, al gusto del que se las imagina, sino que consta de fragmentos fotográficos de la apariencia real, por lo que esas imágenes de calidad fotográfica tienden a generar de inmediato aprobación o rechazo. Puede ser que se lea algo que no gusta y entonces tiende a dejarse de lado, pero es más difícil dejar de lado algo que, aunque no guste no se leyó sino se vio. Para analizar el género de narrativa débil tipologizante recurrimos a la teoría de D. Bordwell sobre la construcción de la historia combinándola con la teoría de R. Barthes acerca de los núcleos, catálisis, informantes e indicios narrativos.

Palabras clave: inferencias. indíciales. estados mentales proposicionales. tipificantes.

ABSTRACT

In this text we will start from the well-known cinematographic tension between image and narration referring to a specific case of traditional typological Mexican cinema. Characteristic of this genre is a weak plot made up of “descriptive” rather than narrative sequences, and the viewer is prompted to recognizing stereotypes, obtaining the mimetic enjoyment of recognition. To address such mimetic recognition, we will distinguish between literary and filmic imaginaries. Literary imaginaries are schemes lacking in concreteness. On the contrary, the filmic imaginaries are not at all a question of more or less vague imagination, but rather, given their photographic base, they present shreds of reality as it appears. This filmic imaginary no longer consists of images of the mere imagination, to the taste of the one who imagines them, but consists of photographic fragments of the real appearance, for which these photographic quality images tend to generate immediate approval or rejection. It may be that you read something that you don't like and then you tend to put it aside, but it is more difficult to put something aside that, although you don't like it, you didn't read it but rather see it. For analysing this genre of weak typologizing narrative we resort to D. Bordwell's theory of the story construction combining it with R. Barthes's narrative theory of nuclei, catalysis, informants, and narrative cues.

Keywords: inferences. indicial. propositional mental states. typifying.

RESUMO

Neste texto partiremos da conhecida tensão cinematográfica entre imagem e narração referindo-se ao caso específico do cinema mexicano tipológico tradicional. É um gênero que se distingue por uma trama fraca composta por sequências com um peso importante de exibição ou “descritivo”, ao invés de narrativa, e o espectador se diverte reconhecendo estereótipos, obtendo um gozo mimético de reconhecimento. Para abordar tal reconhecimento mimético, faremos uma distinção entre imaginários literários e fílmicos. Os imaginários literários são esquemas carentes de concretude. Pelo contrário, os imaginários fílmicos não são de todo uma questão de imaginação mais ou menos vaga, mas, dada a sua base fotográfica, apresentam fragmentos da realidade tal como ela aparece. Este imaginário fílmico já não consiste em imagens da mera imaginação, ao gosto de quem as imagina, mas consiste em fragmentos fotográficos da aparência real, para os quais estas imagens de qualidade fotográfica tendem a gerar aprovação ou rejeição imediata. Pode ser que você leia algo que você não goste e então você tende a deixar de lado, mas é mais difícil deixar de lado algo que, embora você não goste, você não leu, mas viu isto. Para analisar o gênero tipológico de narrativa tradicional fraca, recorreremos à teoria de D. Bordwell sobre a construção da história, combinando-a com a teoria de R. Barthes sobre núcleos, catalisadores, informantes e pistas narrativas.

Palavras-chave: inferências. indiciais. estados mentais proposicionais. tipificando.

Introducción

En la muy conocida tensión cinematográfica entre la imagen y la narración hay un caso especial representado por una tendencia relativamente común en el cine mexicano, consistente en introducir una *trama débil* constituida por secuencias con un importante peso *mostrativo* o “descritivo”, más que *narrativo*. Tales secuencias suelen presentar aspectos sociales particulares que ilustran de manera *tipificante* el México en el que se sitúa la trama. Más que tener una trama cronológica consecuente (Barthes) que arroje una *narración*, tales películas son un *recuento mostrativo* de la sociedad mexicana

en ciertos *milieus*, con lo que este género filmico adquiere un carácter *costumbrista*. Casos muy conocidos son los de películas cuya trama tiene por centro locativo la vecindad, la barriada, o bien una familia de clase media como elemento de acceso filmico al *milieu* correspondiente. En este trabajo tomaremos como ejemplo de cine tipificante la película de Novaro *El jardín del Edén* (1992) que presenta el *milieu* de la frontera entre México y los Estados Unidos, y utilizaremos la teoría barthesiana de las funciones estructurales del relato para analizar este género de cine costumbrista, tan común en México. El problema teórico *general*, no limitado al cine mexicano, consistiría en definir como *costumbrista* en general un cine en el que las *funciones nucleares* en el sentido de R. Barthes se convierten en *indicios* mediante la transformación de los *verbos* que definen las funciones nucleares en adjetivos caracterológicos y por tanto en cualidades paramétricas (Barthes). Para el tratamiento sistemático de las funciones nucleares o primordiales y los indicios barthesianos recurrimos a la *teoría cognitiva* del cine desarrollada por D. Bordwell formalizándola por nuestra parte mediante el concepto filosófico de *contenido proposicional*. El concepto de contenido proposicional permitirá establecer un puente conceptual entre la teoría literaria de Barthes y la cinematográfica de Bordwell, tanto para el concepto general de cine costumbrista como para el examen de *El jardín del Edén*.¹

La teoría cognitiva del cine y los estados mentales proposicionales

En este trabajo adoptamos el marco de la “aproximación perceptivo cognitiva” (Bordwell, 1985: 49), o también “aproximación constructivista” (Bordwell, 1985: 32), a la experiencia cinematográfica desarrollada por D. Bordwell en *Narration in the Fiction Film*,² aproximación según la cual los planos y las secuencias cinematográficas provocan que el espectador *construya* una historia por medio de “*inferencias*” (1985: 49).³ Quitando el caso secundario de la voz en *off*, en el cine no hay ningún relato, raramente se cuenta algo por algún personaje.⁴ El relato como verbalización es substituido por la actividad mental del espectador, “(...) el espectador *piensa* (...)” (Bordwell, 1985: 33),⁵ nos dice Bordwell, más específicamente, hace *inferencias* con base en los planos filmicos. Así, a) de que en el primero de dos planos *se ve* un hombre bajar las escaleras de una casa y b) de que en el plano siguiente *se ve* al mismo hombre caminar por la calle, el espectador *infiere* que el hombre salió de la casa, aunque eso *no* se vea. Sin embargo, nadie relata que después de bajar las escaleras el hombre salió a la calle; el espectador lo *infiere* a partir de la relación sucesiva entre los dos planos. Ese es el efecto general del montaje o edición cinematográfica, es decir, hacer inferencias de lo que *se ve* y por ello *se piensa* a lo que simplemente *se imagina*, es decir, *solamente* se piensa, sin verlo.⁶ Ahora bien, tanto el *pensamiento* de lo que se ve en los planos como el *pensamiento* meramente imaginario provocado por la yuxtaposición de los planos corresponde a *contenidos proposicionales*, lo mismo que el *pensamiento* de lo que solamente se lee en un relato. Expliquémonos.

¹ *El Jardín del Edén* (1994) Director: María Novaro. Guión: María Novaro y Beatriz Novaro. F en C.: Eric Alan Edwards. Música: José Stephens. Edición: Sigfrido Barjau y María Novaro. <https://www.youtube.com/watch?v=qOaBWfEUexc>

² Existe versión en español, La narración en el cine de ficción, Paidós.

³ Bordwell habla de la “fábula (traducida algunas veces como historia)” (1985: 49) y señala que la fábula o historia es “un conjunto de *inferencias*” (1985: 51), por lo que “(...) la acción de la historia no está en la película sino en la *mente* del espectador; se convierte en una *construcción* que el espectador impone a una configuración de *estímulos*” (Bordwell, 1985: 14). Bordwell distingue a la fábula de la trama (a la que siguiendo a los formalistas rusos él llama *syuzhet* (1985: 50). Por supuesto, hay que distinguir la construcción mental de la historia filmica por parte del espectador de creación de la película.

⁴ En tal caso, las narraciones incrustadas en los planos filmicos son breves, aunque teóricamente es pensable el caso de una película que fuera simplemente el registro de un personaje contando toda una historia ficticia. Aprovechamos para señalar que en este trabajo utilizaremos el término “relato” para el caso literario, verbal, y el término “historia” (la fábula de Bordwell) para el caso filmico. Eventualmente usaremos el término narración para ambos casos, y del contexto quedará claro a qué nos referimos.

⁵ Cuando las itálicas en una cita provengan del autor del texto citado lo indicaremos por la abreviatura i. a., en otro caso las itálicas son nuestras.

⁶ Bordwell mismo toma en su libro como modelo a la película del género de detectives, por lo que el proceso inferencial que él examina es de un nivel más sofisticado. Sin embargo, la inferencia opera ya al nivel cinematográfico más básico, es decir, el del montaje más inocuo. Para un análisis puntual ver los textos sobre el efecto Kuleshov en <https://reflexionesmarginales.com/blog/2019/08/01/el-montaje-y-el-sonido-cinematograficos-reconsiderando-el-efecto-kuleshov-parte-1/> y <https://reflexionesmarginales.com/blog/2019/09/30/el-montaje-y-el-sonido-cinematograficos-la-creencia-estetica-y-la-ilusion-estetica-auditiva-parte-2/> Revista Reflexiones Marginales, número 51 y 52, UNAM, México.

Tanto en la lectura de un relato como en la observación de una película narrativa, el receptor experimenta una sucesión de *estados mentales proposicionales*. Por ejemplo, el lector *lee que* “un hombre baja la escalera de una casa”, “y a continuación sale a la calle”. Tal sería el caso narrativo, el lector lee eso y no aporta nada más que pensarlo. En el caso filmico el observador no lee absolutamente nada, sino que *visualmente reconoce* situaciones específicas, y en ese mismo acto de reconocimiento *piensa* que “un hombre baja la escalera de una casa”, a continuación, *no ve* que el hombre en cuestión salga de la casa, pero reconoce, es decir, *ve* que “el hombre camina por la calle” y por eso *piensa* que “el hombre salió de la casa (cuando bajó la escalera)”. A diferencia del caso literario, el espectador ni lee ni ve que el hombre haya salido de la casa, simplemente lo piensa porque lo infiere con base en la secuencia de los dos planos, es decir, con base en lo que sí vio. La *inferencia* es un pensamiento que es aportación pura del lector con base en el montaje.

Por supuesto, tanto leyendo como viendo que “un hombre baja la escalera de una casa”, el receptor piensa eso, que “un hombre baja la escalera de una casa”. Tomemos la proposición P = “un hombre baja la escalera de una casa”, entonces el pensamiento de que P tiene por contenido la proposición P . Podemos decir que *cada proposición* corresponde a un *pensamiento*. De la misma manera, tanto leyendo que “el hombre *sale* de la casa” como infiriendo que “el hombre *salió* de la casa”, se generan los pensamientos con los contenidos proposicionales correspondientes.⁷

El pensamiento de que P , donde P es una proposición, tiene a dicha proposición P como su contenido proposicional. Tales pensamientos son *estados mentales* con un contenido proposicional.⁸ Tanto el lector literario como el espectador filmico experimentan cadenas de estados mentales con contenidos proposicionales, pero el lector simplemente los lee, repite de manera esclava el pensamiento expresado por el autor literario por medio de proposiciones, mientras que el espectador filmico no lee nada, solo ve planos y con base en ellos piensa, y además, la magia del montaje hace que piense *más* de lo que ve, eso es *consubstancial* a la experiencia filmica.⁹ En cambio, el lector de literatura solo lee lo que está escrito, todo lo que piense sin que esté escrito *no es parte* del texto, de la obra literaria.¹⁰ El lector es pasivo en el sentido de que solamente tiene que *entender* la historia, mientras que el espectador es activo en el sentido de que tiene que *construirla* mentalmente ya que nadie se la cuenta. El primero *lee* una narración y no ve ninguna denotación, el segundo *construye* la narración sobre una base visual – y auditiva –.

Lo más importante de lo anterior es que la experiencia literaria y la filmica remiten a cadenas de *contenidos proposicionales*. Señalemos que este concepto no está en Bordwell, el concepto de contenido proposicional es específico de la filosofía del lenguaje y de la mente anglosajona,¹¹ y lo aportamos nosotros. De esta manera podemos decir que en el relato se lee *contenidos proposicionales* y en el cine se les genera sobre una base sensorial – audiovisual en el caso del cine sonoro –. Sin embargo, sea cual sea su estatuto estético,¹² los estados mentales proposicionales corresponden a *proposiciones*, lo cual es la base para aplicar la teoría barthesiana de “la lengua del relato”, “más allá de la frase” (Barthes, 1970:

7 El que en el caso filmico la inferencia sea retrospectiva, relativa a un hecho del pasado, mientras que la simple lectura no haya tal relación retrospectiva no es una diferencia importante. El pensamiento de que P , puede tener diferente referencia temporal, es decir, la proposición P puede contener un verbo conjugado en diferente tiempo, y eso no altera el hecho que el pensamiento corresponde al contenido proposicional P .

8 No todos los estados mentales son proposicionales y entre los casos famosos están los estados de ánimo flotantes, sin referente, por ejemplo, un desasosiego, el aburrimiento, la angustia, etc., sin causa definida.

9 Además, escucha parlamentos y sonidos diegéticos no verbales que también lo llevan a pensamientos o estados mentales con contenidos proposicionales.

10 El lector también infiere, imagina, cosas que no lee, según veremos abajo en el caso de los indicios barthesianos, sin embargo, tales inferencias literarias no son necesarias, como sí lo son las provocadas por el montaje.

11 Ver, por ejemplo, Searle, J. R. (1983), *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind* y Fodor, J. (1987), *Psychosemantics. The Problem of Meaning in The Philosophy of Mind*.

12 Los contenidos mentales proposicionales tanto literarios como filmicos llevan a *creencias estéticas*; los literarios siempre se correlacionan con *imaginación estética* y los segundos se correlacionan unos con *ilusión estética* y otros (las inferencias) con *imaginación estética*. Las creencias estéticas que son ilusión estética se correlacionan con los contenidos proposicionales basados en los planos filmicos y su contenido audiovisual. Para esta teoría véase, por ejemplo, nuestro texto ‘*Illusion and Imagination in Cinema according to Bazin.*’, en *Journalism and Mass Communication*. Vol. 3, No. 8, pp. 541-547.

2), a la narrativa fílmica considerando que la “frase” de Barthes incluye a las proposiciones como un caso especial.¹³

La descripción literaria y la mostración caracterológica

Antes de combinar la teoría del cine como generación de contenidos proposicionales con la teoría barthesiana de las “funciones” del relato, nos referiremos a la película de María Novaro *El jardín del Edén*, con el objetivo de que se tenga una primera clarificación del concepto de cine costumbrista aquí propuesto, concepto que – como quedará claro en este trabajo – difiere de la idea general de este cine solamente en la explicación de cómo es construido utilizando el modelo de análisis del discurso elaborado por Barthes. Simplificando podemos decir que la película *El jardín del Edén* de María Novaro permite al espectador construir una historia muy simple a partir de planos orientados más a mostrar que a “narrar”. Ello genera una trama débil precisamente por el gran peso que en la película adquieren las secuencias *mostrativas tipificantes*, que podríamos llamar tanto *ilustrativas* como *ejemplares*. Se trata de verdaderos *estereotipos visuales*. Más que estar entre sí en una relación “consecutiva y consecuente” (Barthes, 1970: 20) o, equivalentemente, “cronológica y lógica” (Barthes, 1970: 20), como lo formula Barthes, tales secuencias están en una relación que siguiendo a Jakobson podemos llamar “metonímica” (1956: 78-81) y siguiendo a Hume de “contigüidad” (2006: 179-182). Es decir, esas secuencias están en relación de conexión mostrativa de lo que ocurre en uno o varios *milieus* de la sociedad mexicana y, por ello, remiten a experiencias que el público mexicano contemporáneo de la película conoce y reconoce bastante bien.

Este tipo de *mostración fílmica costumbrista*, en este caso de “lo mexicano”, suele ser “colorida”, y con eso nos referimos a cierta exageración o también a un carácter irónico o hasta autocrítico. Sin embargo, el *colorido* así definido se basa de todos modos en el *realismo* propio de una “descripción” de lo mexicano. Por supuesto, siendo estrictos, si en el cine no hay *narración* en el sentido propio del término, tampoco hay su conocida contraparte literaria constituida por la *descripción* también en el sentido propio del término.¹⁴ Aquí es donde entran los conceptos de *plano* y *secuencia mostrativos*. Se trata de planos que no están orientados básicamente a la “construcción de la trama” (Bordwell, 1985: 14), es decir no se trata *por parte del cineasta* de *presentar* en el plano un *elemento* o *conjunto visual* que tenga una “funcionalidad cronológica y lógica” (Barthes, 1970: 20), que permitiría que *el espectador* lo ligara con los contenidos proposicionales correspondientes a los del plano precedente y el subsecuente de la secuencia en la construcción de la historia.¹⁵ Más bien se trata por parte del cineasta de ofrecer “una configuración de estímulos” (Bordwell), es decir un plano fílmico, que le permitan al espectador *acumular* contenidos proposicionales generando una caracterización de un personaje o una situación. Tal caracterización fílmica por aglomeración de contenidos proposicionales de uno o varios planos es el análogo al *efecto* de la *descripción* literaria en la mente del lector, y se corresponde con la falta de ligazón lógico causal entre dichos contenidos, ligazón la cual sería la “construcción de la trama” por parte del cineasta y, que, por lo tanto, serviría para la construcción espectral de la *historia* o *narración*. Nótese además que si, como es bien sabido, en la descripción literaria el tiempo de la historia queda paralizado, es decir, no hay acciones en secuencia cronológica, en el caso de una secuencia mostrativa ocurre lo mismo, aunque se trate de imágenes en movimiento. Sus contenidos audiovisuales (los “estímulos” de

¹³ La “frase” de Barthes equivale a una oración, y las proposiciones son solamente un tipo particular de oraciones, pero son esas oraciones, las proposiciones, las que construyen el relato por dar la *trama*. El “discurso”, incluye a la trama y a todo lo demás, por ejemplo, exclamaciones, expresiones de deseo, preguntas, etc., es decir, al relato en su conjunto.

¹⁴ Sobre la conocida contraposición entre narración y descripción véase, por ejemplo, Lukács, “Erzählen oder Beschreiben” (1936), en: *Georg Lukács Werke. Probleme des Realismus*, pp. 197-242.

¹⁵ No está de más resaltar que en lo recién dicho quedó explícita la diferencia entre *construir la trama*, que es la misión del cineasta y su equipo, y *construir la historia*, que es la tarea del espectador. La primera es técnico-artística, la segunda es conceptual sobre la base de ver planos y secuencias. La construcción de la trama es un proceso técnico que es parte de lo que Bordwell llama el “estilo”. Bordwell nos dice que “[l]a *trama* corporifica la película como proceso ‘dramatúrgico’; el *estilo* la corporifica como un proceso ‘técnico’” (1985: 50). Se tiene que “(...) la configuración de la trama es *independiente del medio*; el mismo patrón de la trama podría estar corporificado en una novela, una obra teatral o una película (...)” (1985: 50), pero, por el contrario, “[e]l *estilo* es *completamente inmanente al medio*” (1985: 50). El núcleo del estilo es material y consiste en la fabricación de planos y secuencias “(...) hecha de tal manera que espolee al espectador a realizar actividades de construcción de la historia” (1985: 33).

Bordwell), expresados como contenidos proposicionales en la *mente* del espectador, están simplemente conglomerados, yuxtapuestos, en vez de encadenados lógico cronológicamente, aunque la correspondencia visual de tales contenidos proposicionales se despliegue en el *tiempo de observación* y reconocimiento, tal como los contenidos proposicionales de una descripción se despliegan en el *tiempo de lectura* de la descripción pero no de la historia.¹⁶ Así como en una descripción literaria el autor y su lector acumulan caracteres de algo o de una situación, en la mostración tipificante el cineasta acumula elementos caracterológicos a captar por el espectador.¹⁷ La *trama* fílmica no transcurre pero sí se acumula la mostración tipificante de alguien o de algo, y de manera tal que resulta en una caracterización costumbrista.

El jardín del Edén y sus mostraciones tipificantes

En su película Novaro crea o refuerza tres diferentes estereotipos de “la frontera”. Se trata de *tipos* de personas, no de personas con consistencia *individual*:

- 1) El estereotipo de la norteamericana inocentona fascinada con “lo mexicano”.
- 2) El estereotipo de la chicana en crisis identitaria.
- 3) El estereotipo del mexicano que busca trabajar del lado norteamericano de la frontera.

Jane (1) es la norteamericana rubia de ojo azul, fascinada por México, quien, a pesar de tener otras opciones vitales, cruza la frontera en busca de lo exótico, de lo primitivo, de lo mágico, del folclor, del colorido, de las sonrisas, de la espontaneidad, de los olores y los sabores extraños. Eso es lo que se *muestra* en varios planos y secuencias. Esta fascinación se hace evidente a través de la toma subjetiva en el personaje de Jane, en la secuencia de las mujeres hueve mientras trabajan en la cocina del restaurante *El pescado mojado* (minutos 18:50–20:06) y también en una secuencia posterior en la que Jane entra a la cocina, en donde se acerca a ver y a oler platillos mexicanos ya preparados, y cuando la cocinera le asegura que está todo limpio y fresco, ella asiente con la cabeza y afirma con actitud encantada en español deficiente “mi gusto, todo gusta”, queriendo decir, obviamente, que todo le gusta (minutos 24:45–25:05). Todo le parece atractivo en el lado sur de la frontera, hasta los dientes de Felipe, a quien considera un hombre exótico.

Por su parte, Liz (2) es la chicana desorientada por un conflicto de identidades. Es una mujer cuyos abuelos emigraron ilegalmente a los Estados Unidos y sus padres fueron absorbidos por la cultura norteamericana. Como consecuencia, ella ya no habla español. Sin embargo, existe una inquietud enorme de su parte por recuperar lo que ella cree que sería su identidad mexicana pero que desconoce. Está en crisis por ser chicana, por no hablar español y por desconocer cómo y quiénes son a ciencia cierta los mexicanos. Sin hablar español le pone el nombre de Guadalupe a su hija, un nombre que ni siquiera sabe o puede pronunciar de la manera castellana correcta pero que ella identifica como nombre femenino mexicano típico (minutos 11:01–11:21, 23:03–23:22).

Por su parte, Felipe (3) es el mexicano migrante, mestizo, con bigote, hombre simple, de sombrero, con hebilla y de botas, dispuesto a intentar cruzar la frontera una y otra vez; es el que desea todo lo americano, el que desea *the American way of life*, pero que al mismo tiempo se molesta porque cree que todos los estadounidenses quieren arreglar todo con dinero (minutos 1:27:37–1:29:58)

Señalemos además que Jane, la norteamericana fascinada con el exotismo mexicano, es el personaje central y realiza acciones que adquieren su sentido principal por mostrarla en su fascinación por un México exótico, pero no por tener una función “consecutiva y consecuente” o “cronológica y lógica”. Lo que se podría considerar la trama es una amistad bastante ocasional entre Jane y Felipe, pero los planos y secuencias de dicha relación tienen un papel muy secundario frente las secuencias en las que

¹⁶ Los tiempos en que se tiene la experiencia de la obra literaria o fílmica, es decir, la lectura y la observación, son exteriores a la obra, no tienen nada que ver con el tiempo de la historia, que es el tiempo propio de la obra.

¹⁷ Con la diferencia de que en la descripción literaria lo que se describe no tiene por qué ser típico, bien puede tratarse de algo totalmente singular e irreplicable.

se caracteriza a Jane, Liz y Felipe, secuencias que en general constan de planos con una duración importante porque en ellos se presenta acciones que transcurren lentamente.

La película de Novaro es una muestra de un fenómeno amplio, a saber, del hecho de que los relatos literarios y las historias fílmicas llevan con facilidad a la creación de caracterizaciones tipificantes mediante la creación de una trama débil e, incluso, mediante su simple disolución por la acumulación tales caracterizaciones. Ahora nos aproximaremos al fenómeno de la disolución de la trama y la creación de caracterizaciones tipificantes utilizando la teoría de Roland Barthes presentada en su texto *Introducción al análisis estructural del relato*. Habrá que señalar, primero, que, en el texto en cuestión, Barthes se ocupa únicamente de relatos en el sentido estricto del término, es decir, de un género literario, y solamente en notas de pie de página (1970: 14-50-51) o apenas de pasada menciona el cine (1970: 52). Señalemos también, segundo, que el recurso a Barthes no significa que asumamos su idea de que además de la lengua en el sentido normal del término existe una “lengua general del relato” (1970: 8). Lo que tomamos de Barthes es su modelo de análisis del relato mediante “unidades funcionales” (1970: 16), modelo que nos sirve como guía para explicar el fenómeno de la creación de tipificaciones fílmicas mediante mostraciones caracterológicas.

El análisis barthesiano del relato

Como es sabido, Barthes genera un modelo para su teoría del “análisis estructural del relato” (1970: 5),¹⁸ según el cual todo lo que aparece en él tiene sentido. Siguiendo a Barthes no hay palabra que no sea palabra, que sea un elemento de la frase y que al mismo tiempo no tenga una función en el discurso. De la misma manera en que tampoco hay en este una pausa que no equivalga a una coma o un punto y coma, no hay en él una oración (frase) que no tenga función como, digamos, oración principal u oración subordinada. Análogamente, según la propuesta de Barthes, en el *relato* todo tiene sentido y con ello cumple una función,¹⁹ por ello Barthes propone desarrollar lo que él llama una “lingüística del discurso”, la cual comprendería como caso particular al relato.²⁰ Esto lleva, entonces, al ideal de una *lingüística del relato*, la cual, siguiendo el modelo del análisis gramatical de la frase, encuentra unidades que juegan una “función” en la “lengua general del relato” (1970: 8), como la llama Barthes. Si en el análisis estructural de la frase el verbo, el nombre, el adverbio, etc. son unidades o elementos que desempeñan una función, de manera análoga, en el relato, hay, nos dice Barthes, unidades que quedan definidas por su función.²¹

Según la teoría de Barthes existen 4 clases de unidades o funciones en el relato:

- 1) Las funciones cardinales, portadas por los núcleos o los nudos (1970: 19).
- 2) Las funciones catalíticas, portadas por las catálisis (1970: 19).
- 3) Las funciones indiciales, portadas por los indicios (1970: 21).
- 4) Las funciones portadas por los informantes (1970: 22).

¹⁸ Barthes propone que existe “[l]a lengua general del relato” (1970: 8) como “uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso” (1970: 8) y, nos dice, “(...) parece razonable tener a la lingüística misma como modelo fundador del análisis estructural del relato (...)” (1970: 5) y en verdad que “(...) la lingüística se detiene en la frase: es la última unidad de qué cree que tiene derecho a ocuparse (...)” (1970: 6), pero la idea de una “lengua del relato” iría, justamente, “más allá de la frase” (1970: 6, título), como también lo haría “la lingüística del discurso” (1970: 8), que sería el marco para la “la lengua del discurso”.

¹⁹ Barthes: “Todo, en un relato, ¿es funcional? Todo, hasta el menor detalle, ¿tiene sentido? ¿Puede el relato ser íntegramente dividido en unidades funcionales? Como veremos inmediatamente, hay sin duda muchos tipos de funciones, lo que no significa que un relato deje jamás de estar compuesto de funciones; todo, en diverso grado significa algo en él, (...) es una cuestión de estructura: en el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable: aún cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo o de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene.” (1970: 15)

²⁰ Barthes: “La lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso.” (1970: 8) En concordancia con ello Barthes se refiere al relato como “discurso narrativo” (1970: 13). En otras palabras, la *lingüística del relato* no es otra cosa que la *lingüística del discurso narrativo*.

²¹ Barthes: “(...) en el relato (...) descubrimos (...), agrandadas y transformadas a su medida, a las principales categorías del verbo: los tiempos, los aspectos, los modos, las personas (...)” (1970: 8), además se descubriría “(...) en la multitud de personajes del relato las funciones elementales del análisis gramatical.” (1970: 8)

Las *funciones cardinales* o *núcleos* (1) son las que dan la *lógica* de una trama y son fragmentos del relato cuya denotación son acciones que desencadenan otra acción.²² Así una trama de un relato estaría conformada, por ejemplo, por las acciones o funciones seducción, traición, celos, venganza, arrepentimiento, por supuesto no como tipos sino como acciones singulares. Esta secuencia de acciones nucleares daría la trama de un relato.

Los *informantes* (4) son partes del relato cuya denotación es información pura sobre el mundo diegético y permiten anclar la historia o relato en la realidad de dicho mundo. Así, utilizando el ejemplo recién dado de una trama, un informante es una parte del relato que nos informa que el seductor es “un caballero inglés”, otro informante es que “ronda los 40 años”, un informante más nos dice que la acción de la historia “ocurre en el Londres de mediados del siglo XIX”. En otras palabras, los informantes son partes del relato que *expanden el discurso*, pero no expanden las acciones de la historia, sino que ubican la historia en una realidad, por ejemplo, dando la identidad de los personajes.²³

Los *indicios* (3), como los informantes, tampoco expanden la historia²⁴ pero expanden el discurso, sin embargo, a diferencia de los informantes solamente indican y generan un sentido implícito, que tiene que ser *deducido*²⁵ y que tiene el carácter de un marco para la trama o partes de ella, por eso tienen un carácter extensivo o paramétrico (1970: 21), es decir, su sentido marca todo un tramo del relato.²⁶ Por ejemplo, se trata de todo aquello que refiere al carácter de un personaje, a una atmósfera o incluso al carácter o situación de una época.²⁷ En nuestro ejemplo tendríamos todos aquellos indicios que nos sugieren al seductor como un hombre de buen humor, sociable, etc., también los que remiten vagamente, no explícitamente, a la época en Inglaterra como dominada por la moral victoriana, etc.

Las *catálisis* (2) son aquellas partes del relato que *expanden la historia* por medio de acciones secundarias conglomeradas alrededor de los núcleos y entre ellos uniéndolos, de tal manera que la trama deja de ser un mero esquema de encadenamiento causal de acciones para adquirir así, digamos, carne y hueso al quedar saturada de incidentes.²⁸ Las *catálisis* le dan un tipo adicional de concreción a la trama más allá de la que le dan los indicios y los informantes, una concreción que es especialmente cronológica

²² Barthes: “Para que una función sea cardinal, basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa *consecuente* para la continuación de la historia (...)” (1970: 9), por ello “(...) no es posible suprimir un núcleo sin alterar la *historia* (...)” (1970: 21). Así como Bordwell habla de “fábula” o “historia”, Barthes habla de “relato” y también “historia”.

²³ Barthes: “(...) los informantes (...) son datos puros, inmediatamente significantes (...); los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado (...)” (1970: 22), de manera tal que cada “(...) informante (por ejemplo, la edad precisa de un personaje) sirve para autenticar la realidad del referente, para enraizar la función en lo real: es un operador realista y, a título de tal, posee una funcionalidad (...) no al nivel de la historia, sino al nivel del discurso” (1970: 22). En resumidas cuentas, se trata de “(...) informaciones que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio.” (1970: 21) Nótese nuevamente que el discurso es algo más amplio que la historia o relato: “(...) el discurso (...) comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato” (1970: 11).

²⁴ Los indicios no remiten “a un acto complementario y consecuente” (Barthes, 1970: 17), de hecho, un indicio “(...) no tiene ninguna incidencia sobre la secuencia de acciones (...)” (Barthes, 1970: 17). Más bien remite “a un concepto más o menos difuso” (Barthes, 1970: 17), es decir que no está dado explícitamente. Véase la siguiente nota de pie de página.

²⁵ Barthes: “Los indicios implican una actividad de desciframiento (...)”, y es que “(...) los indicios tienen (...) siempre significados implícitos (...)” (1970: 20), es decir, su sentido es “(...) virtual, está fuera del *sinograma explícito* (el ‘carácter de un personaje nunca puede ser designado, aunque sin cesar es objeto de indicios) (...)” (1970: 18). Atrás dijimos que el lector piensa lo que lee y con eso imagina. Ahora es claro que los indicios generan ciertas *inferencias* más allá de lo que se piensa solo porque se lee como tal. Por ejemplo, si un personaje posee un automóvil de lujo, eso es un indicio, es decir, el lector infiere que es un personaje pudiente. En este caso, aparecerán más indicios de lo mismo relativos al mismo personaje.

²⁶ Según Barthes los indicios “(...) remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo, de sospecha), a una filosofía (...)” (1970: 21), que “(...) el lector tiene que aprender a conocer (...)” (1970: 22).

²⁷ Siempre son “indicios caracterológicos” (Barthes, 1970: 17) y por ello, un indicio “sólo adquiere su sentido al nivel de una *tipología general* de los actantes (...)” (Barthes, 1970: 18) – donde los actantes son las entidades que efectúan una acción, por ejemplo, un teléfono que *suen*a, la luna que *brilla* –.

²⁸ Las *catálisis* son en general algo menos significativo que un *incidente* en el sentido de André Bazin, quien basa totalmente su teoría de neorrealismo italiano en entenderlo como un modo de *disolución de la historia* eliminando casi por completo la causalidad y dejando solo la cronología, de tal manera que él distingue entre las “narrativas por que” (causalidad) y las “narrativas entonces” (incidentes). La principal diferencia entre la película costumbrista y la neorrealista estribaría en que la costumbrista escoge tipologías notables, mientras que el neorrealismo italiano encadena incidentes banales, pero con una carga existencial muy intensa para los personajes. En el neorrealismo los incidentes no se disuelven en tipos, sino que son intensamente singularizantes de los personajes. Para una exposición exhaustiva de la disolución de la historia causal en el neorrealismo, véase los trabajos “La dramaturgia y la narratividad en el cine” y “Del neorrealismo fotográfico de Umberto D al hiperrealismo digital de *The Adventures of Tintin*”, en el libro *Fotografía, cine, juegos digitales y narratividad. Estudios sobre la sensibilidad novomediática* (2013).

puesto que retarda el relato o discurso entre los núcleos.²⁹ Las catálisis no expanden la trama, solo la historia o discurso.

En nuestro ejemplo, el seductor “*observa* desde la calle a una dama entrar en un restaurante”, “*se alinea* el bigote”, “él mismo *entra* al restaurante”, “*toma* una mesa cercana a la dama”, “*pide* un café y galletas”, etc. Todas estas son *acciones catalíticas* y tienen su sentido en el relato en relación con la *acción cardinal* “seducción”. Queda claro entonces que el sentido de las catálisis para la trama del relato puede ser muy débil, por ejemplo, el que el seductor pida café y galletas – podría haber pedido cualquier otra cosa –, pero nunca sería nulo, de la misma manera en la que todo lo que aparece en la frase tiene una función.

Según Barthes el relato tiene que ser analizado con el objetivo de localizar las unidades de estos cuatro tipos, estas unidades serían, en tanto funciones de los elementos del relato, el análogo de los elementos de la frase. En lo que sigue utilizaremos las funciones barthesianas del “análisis estructural del relato” para examinar los contenidos proposicionales de la construcción de la historia filmica *costumbrista*.

Los imaginarios literarios y filmicos

Si ahora llamamos *imaginario* o *estereotipo* a un conjunto de caracterizaciones tipológicas, resulta claro que un relato o un género de ellos crea todo un imaginario, es decir caracterizaciones tipológicas alrededor de tipos de personajes, de lugares y de atmósferas, y algo análogo pasa con una historia cinematográfica o un con un género filmico. La diferencia es que en el caso literario tales caracterizaciones son generadas en la mente de los lectores por las *oraciones* en tanto tales, mientras que en el caso filmico las caracterizaciones en la mente de los espectadores son inducidas por los *planos* y las *secuencias* filmicas como conglomerados de contenidos proposicionales en la *mente* de los espectadores. Piénsese en el caso del género detectivesco en el *cine* norteamericano. El detective privado es un *estereotipo* definido por ser “un hombre solitario”, “divorciado”, que “raramente ve a su hijo, el cual vive con la madre”, “gruñón”, que “cuenta con soplones”, que “es tesonero en la persecución de los delincuentes”, “muy observador”, “tiene sus ardidés o métodos” y “consume café y comida rápida”.

Todas las características recién reseñadas, el estereotipo o imaginario del detective, corresponden a contenidos proposicionales, por ejemplo “gruñón” corresponde a $P =$ “el detective es un hombre gruñón”; “consume café y comida rápida” corresponde a $P =$ “el detective consume café y comida rápida”, etc. Cada uno de los contenidos proposicionales que forma parte de ese imaginario queda definido por lo que sería el equivalente filmico de un indicio literario barthesiano. Eventualmente algunos de estos indicios coinciden con una catálisis o incluso con un núcleo ya aislado del armazón lógico de la trama. Barthes aclara que hay unidades discursivas que pueden desempeñar más de una función a la vez.³⁰ En el caso del género filmico detectivesco podría haber una secuencia en la que el detective vigilara desde su carro a un sospechoso, que en el asiento del copiloto hubiera vasos vacíos de café y al mismo tiempo por derramarse encima el café, el detective no viera salir al delincuente que vigilara y eso trajera consecuencias para la historia. En este caso hay la *acción nuclear* de que en la vigilancia al detective se le cae el café, acción que tiene carácter cronológico consecuente; al mismo tiempo indicialmente el espectador “descifra” que “el detective acostumbra a tomar café mientras vigila”. Nótese que nadie relata nada. Es la secuencia la que lleva al espectador a reconocer – pensar – la situación de que por el descuido con el café el detective se distrajo; al mismo tiempo el espectador descifra – piensa o infiere, diría Bordwell – que el detective tiene un fuerte hábito de tomar café. En el mismo contexto, la acción catalítica de que el detective visite a su hijo que vive con la exesposa, puede ir acompañada de algún reproche de la mujer, por ejemplo, “¡hasta que te apareces!”, de lo cual el espectador “descifra”, infiere, que “el detective ve poco a su hijo”. Finalmente, si simplemente en su

²⁹ Barthes: “(...) las catálisis disponen de zonas de seguridad, descansos, lujos (...)” (1970: 20), cada catálisis “(...) siempre tiene una función discursiva: acelera, retarda, da nuevo impulso al discurso, resume, anticipa a veces incluso despista (...)” (1970: 20s.). En general se tiene que “[l]as catálisis, los indicios y los informantes (...) son expansiones (...)” (1970: 23) del discurso que deben ser distinguidos del “armazón” (1970: 23) lógico de la trama constituido por los núcleos y al cual solamente “(...) vienen a rellenarlo (...)” (1970: 23). Las catálisis no expanden la trama, solo la historia o discurso.

³⁰ Barthes: “(...) algunas funciones pueden ser mixtas” (1970: 22).

oficina el detective tiene sobre el escritorio varios vasos de café vacíos, independientemente de todo lo demás que ocurra en el plano, se tiene el indicio de que “el detective toma mucho café”, lo cual lleva en sí mismo el indicio *adicional* de que “el detective suele tener largas jornadas”.

Ahora bien, lo que sucede en la creación de un imaginario es que las acciones cardinales o núcleos desaparecen como tales, es decir, pierden su carácter de núcleos articuladores de un trama y aglutinantes de las catálisis, de los indicios y de los informantes, pasando a ser absorbidos por estos. En otras palabras, los núcleos se desvanecen dejando de ejercer su función articuladora de los otros tres elementos, los que quedan sueltos, dejan de estar enmarcados en la articulación consecutiva y consecuente de la trama,³¹ y pasan a formar meramente un conglomerado en el que los informantes y las catálisis e incluso los núcleos ya aislados de la trama generan el imaginario respectivo. Nótese que el conjunto estereotípico de caracterizaciones es *totalmente independiente* tanto de la trama (el *syuzhet* de Bordwell) como de la historia (el relato y el discurso de Barthes). El imaginario del detective norteamericano es válido para cualquier historia de detectives, ya sea literaria o fílmica, se puede utilizar en cualquier orden en toda narración o historia del género. Lo mismo ocurre con el imaginario del matón o del jefe policíaco, del policía corrupto, etc.

La forma costumbrista del imaginario fílmico

Los “indicios caracterológicos” (1970: 17) de Barthes corresponden en el caso fílmico a los “esquemas *prototipo*” (1985: 34) de Bordwell, por ejemplo, “la comprensión de *Bonnie and Clyde* involucra aplicar *prototipos* de ‘amantes’, ‘robo de banco’, ‘pequeño pueblo sureño’ y ‘época de la gran depresión’” (Bordwell, 1985: 3). Obviamente tales caracteres corresponden a contenidos proposicionales, “es una pareja de amantes”, “es un asalto a un banco”, “se trata de un pequeño pueblo sureño”, “es la época de la gran depresión”, etc., y son *indicios* de diferentes cosas. Por ejemplo, la gran depresión “sugiere” (Barthes) que habrá gente que se dedique a delinquir, justamente como Bonnie y Clyde; el que se trate de un pequeño pueblo sureño “sugiere” que hay pocas policías, etc.

Según dijimos, un conjunto de indicios caracterológicos constituye un imaginario de personajes, situaciones, lugares, épocas. Ahora bien, en realidad tenemos dos casos del uso de imaginarios fílmicos. Uno es el de la película que tiene una trama bien definida complementada por los imaginarios respectivos de personajes, situaciones épocas y entornos. Otro es el de la película con una trama débil en el sentido de que el orden “cronológico lógico” o “cronológico consecuente” existe, pero es muy pobre y es utilizado para que una gran parte de la película sea simplemente un recuento mostrativo constituido por imaginarios. Se trata de presentar ciertas acciones nucleares subordinadas a la presentación de estereotipos, la película tiene ese fin por lo menos en parte y la trama sirve de *pretexto* para la introducción de los estereotipos. Este caso es el de la película de género costumbrista y su definición consiste en que en ella los núcleos son desfuncionalizados por estar al servicio de los recuentos estereotípicos, es decir, a la presentación de imaginarios.

La *desfuncionalización* de los núcleos y, con ella, la cuasi anulación de la trama ocurre por un grado de nivelación de los núcleos con los otros elementos funcionales. También podemos hablar de la *neutralización de los núcleos*, la cual ocurre básicamente cuando la acción primordial pierde su sentido como *acción singular*, que da lugar a una trama única, por convertirse en un elemento típico, en representante de toda *una clase de acciones*. Esto se manifiesta en el hecho de que el *verbo* que expresa la *acción nuclear* puede ser substituido por un *substantivo* o *adjetivo* caracterológico. Esta transformación gramatical manifiesta la neutralización de un núcleo. Expliquémonos.

La desfuncionalización de un núcleo y su nivelación con los otros elementos funcionales, así como la *desarticulación* de la trama que resulta de este proceso, la podemos ilustrar con el caso del estereotipo ya no del policía en el cine norteamericano sino en el nacional con el policía mexicano que es *corrupto*.

³¹ Véase: “(...) en el lazo que une dos funciones cardinales opera una funcionalidad doble, a la vez cronológica y lógica: las catálisis no son unidades consecutivas, las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes.” (1970:20)

Como parte de una trama lo que aparece es una *acción singular* de corrupción. Es decir, bajo circunstancias totalmente singulares un policía se ve tentado o presionado a incurrir en un acto de corrupción, y el hecho de que lo haga desencadena una serie de consecuencias. En este caso la acción de corrupción en tanto evento singular es un núcleo o acción primordial en una trama igualmente particular. Justamente el interés de la trama y su desarrollo surge por el hecho *dramático* de que el defensor de la ley *decida* romperla, en una acción puntual inusual, extraordinaria; de ahí surgirá una cadena de eventos singulares, de interés en sí mismos y, por tanto, el interés de toda una trama singular. Por el contrario, cuando se trata del acto de un policía que es corrupto no se tiene un *núcleo* sino un *indicio*, se trata de un elemento paramétrico, con una duración. El policía no cae en un momento dado en la corrupción, sino que ya era corrupto y lo sigue siendo y seguirá siéndolo mientras sea un factor en el relato. No se tiene ya al policía que se desliza a un *acto* de corrupción, sino que tenemos al *tipo* corrupción; en vez de la acción de corromperse tenemos al corrupto.³² Gramaticalmente se pasa del verbo “corromperse” al sustantivo “corrupción” y al adjetivo “corrupto”.³³ El efecto de la substitución del *núcleo* “corromperse” por el *indicio* “corrupto”, es particularmente claro de manera retrospectiva. Si la acción de cometer un acto de corrupción no fue un núcleo sino un indicio, entonces en el recuerdo y en el imaginario, lo que nos queda de la película – o del género todo – es el estereotipo del “policía mexicano” “corrupto” y, muy posiblemente, además, “con aspecto de delincuente”; su corrupción deja de ser una *acción* concreta articuladora de una trama específica de la cual uno se acuerda como *una* película, para pasar a ser un *carácter* tan estereotípico como su aspecto amenazante de delincuente y que se encuentra *típicamente* en el género policiaco mexicano.

Lo que ocurriría en la película ideada fue que lo que hubiera podido ser el *núcleo* o acción “corromperse” quedó nivelado al elemento *indicial* correspondiente al predicado “(...) ser corrupto”. Justamente lo que nos interesa aquí son las películas en las que en su conjunto las secuencias con acciones relevantes, no meramente incidentales, es decir, que no son meras catálisis, adquieren un carácter tipificante, caracterológico, de personajes y situaciones. A esas acciones las podríamos llamar momentáneamente pseudonúcleos, y las mismas tienden a ser *aisladas* unas de otras; pueden tener un carácter cronológico, pero carecen de uno *consecuente*, *lógico*, convirtiéndose en elementos estereotípicos. Eso, justamente, es el paso de una *acción* específica como “corromper” a un *carácter* como “corrupto”.³⁴ Con esta desaparición de las acciones cardinales la trama queda no solamente relegada a un segundo plano sino, realmente disuelta, lo que se expresa, en particular, por la transformación de *verbos* en *adjetivos* en los contenidos proposicionales en la mente del espectador.³⁵ En el *caso nuclear*, al ver el plano o la secuencia correspondiente el espectador piensa que “el policía se está corrompiendo”, clasifica una acción particular, con todo el dramatismo que pueda portar. En el *caso indicial* viendo el mismo plano o secuencia el espectador infiere (Bordwell) o descifra (Barthes) que “el policía es corrupto”.

Cuando en una película, como en *El jardín del Edén* los núcleos en tanto acciones “cronológicas consecuentes” de los personajes son pocos y están inmersos en un conjunto amplio de acciones catalíticas con carácter indicial, el resultado es una trama débil que se usa como pretexto para presentar, o en su caso crear, un imaginario. En la mente del espectador se pasa de cadenas causales o consecuentes – las tramas –, estructuradas mediante contenidos proposicionales con verbos, a conglomerados de contenidos proposicionales con predicados definidos por adjetivos, es decir, se pasa al análogo filmico

³² El indicio “(...) sólo adquiere su sentido al nivel de una tipología general de los actantes (...)” (Barthes, 1970: 18). Mientras los núcleos “(...) corresponden a una funcionalidad del hacer (...)” (Barthes, 1970:18), en nuestro caso *cometer un acto de corrupción*, los indicios corresponden “a una funcionalidad del ser (...)” (Barthes, 1970: 18), en nuestro caso, *ser corrupto*.

³³ El predicado “() es corrupto” se nominaliza dando lugar al sustantivo “corrupción”; este sustantivo es el nombre de la clase de todos los elementos x que llenan la función predicativa “(x) es corrupto”.

³⁴ Barthes previene contra la identificación directa de los núcleos con verbos y de los índices con adjetivos: “No es posible reducir las Funciones [sic!] a acciones (verbos) y los Indicios [sic!] a cualidades (adjetivos), porque hay acciones que son indicativas, al ser ‘signos’ de un carácter, de una atmósfera, etc.” (1970: 18, [nota de pie]). Ese es el caso de nuestro ejemplo, en él la acción corrupta no es un adjetivo, es una acción que remite al adjetivo “corrupto”. La prevención de Barthes significa simplemente que un verbo en el relato no necesariamente corresponde a un núcleo, ni un adjetivo a un índice.

³⁵ No se trata de gramática pura sino de los estados mentales del espectador. Al ver la secuencia correspondiente el espectador no piensa que el policía *se está corrompiendo*, sino que es *corrupto*.

de *descripciones*.³⁶ El resultado es lo que hemos llamado un imaginario,³⁷ y en nuestro ejemplo actual esto consiste en el paso de una acción nuclear como “el policía Juan Pérez recibió dinero de ...” a una proposición caracterológica como “el policía mexicano es corrupto”.³⁸

Podemos decir, pues, que los relatos y las historias filmicas devienen costumbristas creando un imaginario en la medida en la que las tramas se disuelven en estereotipos, que quedan en lugar de las historias mismas y los relatos correspondientes. En términos del análisis barthesiano del relato esto quiere decir que los núcleos de las tramas o bien son absorbidos por los otros elementos estructurales del relato o bien simplemente desaparecen frente a dichos elementos. El imaginario corresponde a las catálisis, los indicios, los informantes y a núcleos aislados, todos convertidos en elementos caracterológicos y por tanto desfuncionalizados.

Conclusión. El jardín del Edén y la polaridad de los imaginarios filmicos

El examen de la película de Novaro nos muestra que la trama está pensada desde el principio para poder presentar a los personajes de manera estereotípica, no es que el estereotipo se decante apenas como una desarticulación de la trama y una absorción de los núcleos por los otros elementos narrativos – “discursivos” –, sino que desde el principio, las acciones que conforman los núcleos de la trama están pensadas para presentar los equivalentes filmicos de los indicios, los informantes y las catálisis. Podríamos decir que la trama de la película es débil, un mero pretexto para los estereotipos. Con ello la película no solamente genera o contribuye a un imaginario de manera retrospectiva, en la memoria, en la medida en que se olvida la trama y quedan las imágenes, sino en el momento mismo de ser presentada la película es ya, directamente, la creación – o el reforzamiento – de un imaginario gracias a su trama débil. La película de Novaro no solamente tiene un debilitamiento o desdibujamiento de la trama con el paso del tiempo, sino que su trama es débil desde el principio. Volviendo al concepto de construcción de la historia de Bordwell, concluimos que, en el caso de *El jardín del Edén* y el caso del cine costumbrista o tipológico en general, el proceso constructivo de la historia filmica es mínimo y el espectador se entretiene en el reconocimiento de los estereotipos, no sin que los elementos caracterológicos de tal cine le deparen al espectador el goce mimético del reconocimiento ya señalado por Aristóteles. Los mexicanos gozan reconociendo la vecindad, el policía corrupto, etc.

Finalmente, habrá que señalar que los imaginarios literarios son muy diferentes de los imaginarios filmicos. Los imaginarios literarios son generalmente positivos, ya que en general lo que se decanta o sedimenta de una obra o de todo un género literario con el paso del tiempo tiende a ser al gusto del lector. Por ejemplo, el exotismo literario de los indios norteamericanos o de los indígenas mexicanos en la mente de los europeos, siempre corresponde al imaginario de razas nobles, fuertes, bien formadas, etc. – se sabe de europeos que se decepcionaron al conocer a los objetos reales de su imaginario –. Por el contrario, el imaginario filmico no es en lo absoluto una cuestión de la imaginación, sino que dada su base fotográfica presenta girones de la realidad tal cual es en su apariencia. Por ejemplo, las casuchas y

³⁶ Evidentemente el paso de una acción particular de “corromper” al adjetivo tipológico “corrupto” implica, como siempre ocurre en la descripción, que el tiempo de la historia queda suspendido y, de hecho, en el caso en el que los núcleos quedan desfuncionalizados, aislados y convertidos en elementos caracterológicos ya no existe en lo absoluto ninguna historia propiamente dicha sino solo una cronología de los eventos dada por el simple orden de presentación, como en el caso de la narrativa baziniana del tipo “entonces”. Ver nuestro texto ya mencionado “La dramaturgia y la narratividad en el cine”.

³⁷ Por supuesto, las oraciones como tales solamente existen en los relatos, mientras que en el caso de los planos y las secuencias filmicas se trata básicamente de estados mentales del observador con contenidos proposicionales, mientras que el imaginario filmico es un conjunto más o menos definido de imágenes de la memoria referidas a planos aislados y de contenidos mentales proposicionales más o menos coordinados con dichas imágenes mentales.

³⁸ Nótese que, aunque arriba hablamos de la absorción de los núcleos por otros elementos funcionales, en realidad en un imaginario todos los elementos barthesianos de los relatos sufren algún tipo de transformación, de tal manera que en sentido estricto ya no desempeñan las funciones que juegan en un relato. Así, informantes que dan identidad a un personaje pasan a ser determinantes de clases de individuos, tales como “los mexicanos”, “los norteamericanos”, “los estudiantes”, “las prostitutas”, etc., los indicios que determinan el carácter de un personaje pasan a ser determinantes de clases como las señaladas. Los indicios que determinan el carácter de una época son absorbidos por aquello que indican – como por ejemplo “moral victoriana” –. Las acciones catalíticas desaparecen siempre que no puedan adquirir un carácter indicial por pasar a convertirse en caracteres de una clase. En general, todos los elementos funcionales barthesianos subsisten en los imaginarios cuando pueden ser convertidos en elementos caracterológicos.

los caminos polvorientos del lado mexicano de la frontera con los Estados Unidos, el caos de calles y anuncios, el ambiente de vecindad en el centro de la Ciudad de México, etc. Este imaginario filmico ya no consta de imágenes de la mera imaginación, al gusto del que se las imagina, sino que consta de fragmentos fotográficos de la apariencia real, por lo que esas imágenes de calidad fotográfica tienden a generar de inmediato aprobación o rechazo. Por ello el imaginario filmico de México entre los norteamericanos es mucho más polar de lo que podría serlo un imaginario meramente literario: colorido y exótico, aunque desordenado y sucio, por ejemplo. La polaridad de la memoria visual en el caso del imaginario filmico está en contraste con la selectividad tendencialmente positiva de la imaginación y la memoria literarias. Puede ser que se lea algo que no gusta y entonces tiende a dejarse de lado, pero es más difícil dejar de lado algo que, aunque no guste no se leyó, sino que se vio.

Adicionalmente, el imaginario filmico, positivo o negativo, tiene la contundencia de la fotografía, que viene a ser, como decía Bazin, la confiabilidad psicológica de que se tiene una “huella” o duplicación de la realidad tal como se ve fotográficamente.³⁹ En este sentido, a saber, el de la contundencia o fuerza del imaginario cinematográfico, piénsese solamente en el típico efecto del colorido del huipil a la Frida, o lo exótico y colorido del puesto de frutas en un mercado mexicano, en el exotismo de las figuras del día de muertos. Se tiene el análogo para la banda sonora. En la película de Novaro se oye a Liz pronunciar mal el nombre Guadalupe, y ese error de dicción tiene una contundencia que jamás se podría alcanzar con ninguna descripción literaria.⁴⁰

La polaridad y la contundencia de los imaginarios filmicos son algo que los distingue de los imaginarios literarios. En el caso de la película de Novaro *El jardín el Edén* el señalamiento de la trama débil no significa ninguna crítica a la película, sino que en ella impera otro valor, saber, la contundencia de las imágenes para la creación de un estereotipo costumbrista. Ahí está la fuerza y el valor específico de la película.⁴¹

Referencias

Barthes, R. (1970). “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En: Roland Barthes, *et al*, *Análisis estructural del relato* (9-43). Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.

³⁹ Ver “La ontología de la imagen fotográfica”, en Bazin, A. (2005). *What is Cinema?* Vol. 1. Berkeley: University of California Press. Antes del cambio tecnológico a la digitalización hubo desde siempre la posibilidad de alterar las fotografías manualmente, por ello, desde siempre ha existido la duda sobre la veracidad del registro fotográfico. Sin embargo, si se mantiene la distinción teórica según la cual la fotografía es registro puro, ya sea análogo o digital, vale la tesis de Bazin acerca de psicología de la imagen fotográfica como una duplicación – con más o menos información, según se disponga de las posibilidades de la cámara con sus lentes – de su sujeto. Así, si una fotografía está sobreexpuesta se pierde cierta información – lo mismo que si está subexpuesta, solo que la pérdida es en un espectro lumínico diferente –. También, si el lente está sucio se pierde información. Estos son solo algunos de los casos en los que la fotografía no da la información que podría dar, pero no son manipulaciones del registro, es decir de la fotografía; solamente se trata de registros que no son óptimos para fines normales, pero no dejan de ser registros. Se trata de situaciones muy diferentes de aquella en la que el registro se altera, caso en el que en sentido ya no se tiene una fotografía sino una fotografía alterada. Por supuesto, la tesis de Bazin sobre la confiabilidad psicológica de la fotografía como duplicación de la realidad parte de la noción de la fotografía como registro, ya sea análogo o digital. El análogo sería la alteración del registro de las temperaturas que toma una enfermera de un paciente y escribe al pie de la cama del enfermo. Si en un momento alguien altera lo que escribió la enfermera, ya no se tiene un registro sino un registro manipulado, cosa que el médico normalmente no considera y por ello confía en el registro de la enfermera. Ciertamente, no hay forma segura de saber si una fotografía fue alterada o no, pero esa imposibilidad tecnológica no elimina la diferencia conceptual fundamental entre fotografía como registro y registro manipulado, que, simplemente, no es fotografía sino fotografía alterada que no duplica el sujeto frente al lente. En el caso del cine en realidad es escaso el cine con fotogramas no manipulados, sin embargo, en el cine costumbrista, que está en una dimensión muy diferente del fantástico o de aventuras, las manipulaciones son menores, a lo más para dramatizar las situaciones pero no para alterarlas en su estructura, por ello el imaginario filmico, para bien o para mal, es muy contundente, como se aprecia en el caso de las películas que muestran “la frontera” México-norteamericana, de tal manera que, por ejemplo, el espectador norteamericano acepta sin mucha reticencia el aspecto sórdido o bien exótico común en las imágenes de “este lado de la frontera”.

⁴⁰ Un tema importante que no podemos desarrollar aquí es que la imagen siempre tiene más fuerza, es más impactante, que la palabra. Eso está recogido en el dicho de que “una imagen vale más que mil palabras”, pero es una experiencia común el que una sonrisa – así sea en fotografía – nos impacta más que la simple palabras “sonrisa”.

⁴¹ Un índice adicional de la debilidad de la trama de Novaro es que la observación de la secuencia de la película muestra que muchos planos podrían haberse intercalado en ordenes muy distintos, es decir que no solo se busca el estereotipo de los personajes sino el estereotipo de las situaciones, como las situaciones de la frontera entre Tijuana y San Diego, por ejemplo, los grupos de personas deambulando en la frontera misma mientras “se pelan pal’otro lado”.

- Bazin, A. (2005). *What is Cinema?* Vol. 1. University of California Press. Berkeley.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press. Madison.
- Carrillo Canán, A. J. L. (2013). “La dramaturgia y la narratividad en el cine. Tassara acerca del “cine moderno”. En: Carrillo Canán, A. J. L., *Fotografía, cine, juegos digitales y narratividad. Estudios sobre la sensibilidad novomediática* (251-297). BUAP, Itaca. Puebla-México.
- Carrillo Canán, A. J. L. (2013). “Del neorrealismo fotográfico de *Umberto D* al hiperrealismo digital de *The Adventures of Tintin*. Bazin y la ontología del relato cinematográfico”. En: Carrillo Canán, A. J. L., *Fotografía, cine, juegos digitales y narratividad. Estudios sobre la sensibilidad novomediática* (425-595). BUAP, Itaca. Puebla-México.
- Carrillo Canán, A. J. L., Vera, L. R., Calderón Zacauala, M. A. (2013). “Illusion and Imagination in Cinema according to Bazin”. En: *Journalism and Mass Communication*, Vol. 3, No. 8, pp. 541-547.
- Carrillo Canán, A. J. L. (2019). “El montaje y el sonido cinematográficos. La creencia estética y la ilusión estética auditiva. Parte 2”. En: *Reflexiones Marginales*, Núm. 53. Recuperado de <https://revista.reflexionesmarginales.com/el-montaje-y-el-sonido-cinematograficos-la-creencia-estetica-y-la-ilusion-estetica-auditiva-parte-2/>
- Carrillo Canán, A. J. L. (2019). “El montaje y el sonido cinematográficos. Reconsiderando el efecto Kuleshov. Parte 1”. En: *Reflexiones Marginales*, Núm. 52. Recuperado de <https://revista.reflexionesmarginales.com/el-montaje-y-el-sonido-cinematograficos-reconsiderando-el-efecto-kuleshov-parte-1/>
- Fodor, J. (1987). *Psychosemantics: The Problem of Meaning in the Philosophy of Mind*. Cambridge: MIT Press.
- Hume, D. (2006). *An Enquiry Concerning Human Understanding* [1748]. Ed. Peter Millican. Oxford UP. New York.
- Jakobson, R. & Halle, M. (1956). *Fundamentals of Language*. Mouton. The Hague.
- Lukács, G. (1971). “Erzählen oder Beschreiben?” [1936]. En: *Georg Lukács Werke. Probleme des Realismus* (197-242). Luchterhand. Neuwied/Berlin.
- Novaro, M. (Directora). (1994). *El jardín del Edén*. México: Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica/Imcine/Macondo Cine Video/Ministère de la Culture de la République Française/Ministère des Affaires Étrangères/Sogic/Téléfilm Canada/Universidad de Guadalajara/Verseau International
- Searle, J. R. (1983). *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge University Press. New York.