

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras
Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica

**De la obra literaria *Las batallas en el desierto* al guión cinematográfico
*Mariana Mariana***

Tesis que para optar por el grado de
Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica

Presenta

Luis Fernando Cruz Carrillo

Directores:

Dr. Luis Roberto Vera Chaparro

Mtra. Alma Guadalupe Corona Pérez

Índice

Introducción	3
I.Barthes	9
I.1. Literatura-escritura-lectura	9
I.2. Barthes y el relato	18
I.2.1. Funciones	20
I.2.2. Las acciones.....	29
I.3. La narración	49
II. Barthes: imagen y cine	56
II.1. Imagen	56
II.1.1. Mensaje denotado	59
II.1.2. Mensaje connotado	62
II.1.3. Mensaje lingüístico.....	65
II.2. Cine.....	66
II.2.1. Punctum, tercer sentido y fotograma	66
II.2.2. <i>Stadium</i> : el cine como productor de signos.....	70
II.2.3. Eisenstein y el montaje productivo	74
II.2.4. Cine como relato	78
II.2.5. La autonomía de la historia	82
II.2.5. Discurso	88
II.2.6. Relaciones entre historia y discurso.....	96
III. Análisis comparado de la obra literaria <i>Batallas en el desierto</i> de José Emilio Pacheco y la obra filmica <i>Mariana Marianade Alberto Issac</i>	98
III.1. Funciones	98
III.2. Personajes.....	116
III.2.1. Las relaciones entre los personajes.....	117
III.2.2. Personajes de palabras y papel a personajes audiovisuales.....	125
III.3. Discurso: narración	127
IV. Conclusiones	132
Bibliografía	143

Introducción

Unos obreros salen de trabajar, otros los reemplazan, un tren pasa a gran velocidad y la gente asombrada piensa que la máquina caerá sobre ellos, la primera proyección de imagen en movimiento, 28 de diciembre de 1895, hecha por los hermanos Lumière causó un gran revuelo, un maravillarse que permanece después de ciento diecinueve años. Claro que hoy nadie pensaría que los objetos o personas de la pantalla podrían salirse de ella; el ser humano ha pasado por un proceso cognitivo que le ha permitido aprender a interpretar lo que ve en el recuadro donde la luz y las sombras juegan; recuadro que ha salido de las salas de cine hacia las casas primero, hoy en día hasta en las calles e incluso en cualquier lugar en el que se encuentre un ser humano con un dispositivo móvil que permita la reproducción del video con sonido, cosa que los Lumière jamás pensaron.

Al niño que nace en esta época le parecerá “natural” la existencia de los medios audiovisuales¹, niños que se crían con la televisión y con internet. Youtube, desde su inicio rudimentario hasta su complejidad actual, se ha convertido en una especie de videoteca, donde conviven tanto fragmentos de la experiencia personal como fragmentos históricos del desarrollo del video: películas del cine mudo, del cine realista italiano, *spaguetti-westerns*, películas independientes, hollywoodenses, etc. Las páginas de la red que ponen a disposición del usuario miles, y quizá sea mejor decir millones, de películas van aumentando y no sólo películas sino también documentales, pornografía, series, etc.

La literatura no ha logrado escapar a la lente de la cámara. Las adaptaciones cinematográficas de obras literarias que hoy pueden verse desde la época del cine mudo —comenzando con *Le Voyage dans la Lune*, 1902, de George Méliès, basada tanto en *De la Terre à la Lune* (1865, *Viaje a la luna*), de Jules Verne, como en *The First Men in the Moon* (*Los primeros hombres en la Luna*, 1901), de H. G. Wells— hasta hoy día son incontables y se suceden incesantemente.

¹ Exceptuando aquellos que nacieron en condiciones desfavorables, aunque quizá también ellos estarán incluidos en tanto la convivencia con los medios de comunicación parece imposible de evadir.

La fascinación que el hombre siente por las nuevas y las viejas historias lo ha llevado a transportarlas de un código a otro, de un medio a otro, de la literatura al cine, e incluso a la inversa. Es por esto que la investigación de esta tesis se centra en el estudio de la transposición del código literario (*Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco) al cinematográfico (*Mariana Mariana* de Alberto Isaac), sobre todo en el proceso que implica la traducción y transposición de los elementos de la una al otro: ¿Qué elementos pueden ser traducidos? ¿Cuáles si no pueden serlo, deben cambiar o ser reinterpretados? ¿Qué hace que la obra literaria sea reconocida en la obra cinematográfica? ¿Qué elementos del código comparten, o por el contrario, sino comparten ninguno, qué permite el avance de la historia en uno y en otro?

Para este trabajo usaremos la obra *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco que presenta una narración en primera persona, desde la presentación de los decorados temporales, que sitúan al lector en un momento determinado de la historia (1948), hasta los aparentes diálogos, que no guardan marca gramatical que indique el cambio de interlocutor, lo cual provoca la percepción de un discurrir continuo del narrador principal (Carlos adulto).

No se puede decir que haya un encubrimiento del narrador primero en narradores secundarios, en otros personajes como Carlos niño, puesto que es muy patente que el narrador es Carlos, ya adulto, quien narra desde el principio. Así, éste es un gran problema que atañe a la traducción que hace el film de la narración, aunque se deja ver desde ya imposible, de tal forma que el film deberá utilizar otros recursos, artilugios que permitan la apariencia, y es importante recalcar la palabra “apariencia”, de Carlos como narrador primero.

El artilugio que pone en marcha la narración es el recurso a un personaje, Rosales: detonador de los recuerdos de Carlos. Así, el narrador que en la obra era sólo uno, se hace doble en la película (además claro del “meganarrador” o “gran imaginador”); Rosales es de alguna forma el pasado que viene a dialogar con Carlos.

Surge otro problema: los personajes del filme invaden esferas de acción de otros bien definidas en la obra: en el film es Rosales quien ve escapar de la escuela a Carlos, mientras que en la obra, es el maestro quien se da cuenta de la falta de Carlos. ¿Por qué cambiar de esfera a un personaje?, o mejor, ¿por qué extenderla? ¿Es acaso un recurso

puramente estilístico o es un cambio necesario? ¿Es un artilugio que sirve para enfatizar la personalidad o el carácter de un personaje?

La obra cuenta con una amplia cantidad de funciones catalíticas que sirven para situar al lector en un tiempo-espacio, en una cultura, y que dan cuenta del carácter o, mejor, de la caracterización de los personajes. La literatura puede describir, tiene una amplia capacidad catalítica, mientras que el film, ya por tiempo, ya por la propia naturaleza de presentación de la imagen, no puede utilizar estas funciones catalíticas; o se arriesga a ser la ilustración de un texto, o bien a ser más documental que ficción narrativa.

Así pues el estudio que realizamos se centra en la obra literaria *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco y su adaptación al cine *Mariana Mariana* por Alberto Isaac, con el fin de analizar las fronteras, pero también los encuentros, entre la narración escrita y la audiovisual. Para lo cual nos basaremos en la obra de Roland Barthes, sobre todo en su ensayo *Análisis estructural del relato*, en el que propone tres niveles de significación en el relato: funcional, actancial y narrativo. De los niveles anteriores, el último, para Barthes, es el más difícil de ser transpuesto al cine; de tal manera que en *Las batallas en el desierto* la narración se hace en primera persona, pero en *Mariana Mariana*, por la doble narración propia del cine, esto no puede ocurrir. Sin embargo, Barthes, con el ejemplo del resumen (cuando resumimos una obra literaria damos cuenta de las funciones cardinales y de los personajes principales), expone que las funciones cardinales y los personajes sí pueden pasar de la obra escrita a la filmica, cosa que sí ocurre en el caso de filme, aunque no del todo fiel a la obra literaria.

Barthes es uno de los primeros investigadores en incursionar en la semiótica con la publicación de sus *Elementos de semiótica*, obra en la cual estudia los alcances y límites de, en aquel entonces, la nueva ciencia. Sigue muy de cerca a Saussure, por lo que continúa con la división ya clásica de lengua y habla, aunque plantea la necesidad de identificar la lengua con el código y el habla con el mensaje (siguiendo a Hjelmslev) para facilitar el análisis de sistemas de signos no articulados como en el caso de la moda, en donde la lengua —que en el caso del signo lingüístico es convencional a priori, pero inmotivada a posteriori— es formada por un “grupo de decisión”, es decir tiene un código explícito que en los sistemas articulados es implícito.

En el caso del habla como mensaje su utilidad puede verse en el análisis que Barthes hace de las imágenes donde encuentra mensaje pero sin código. Sin embargo la división de lengua y habla no se pierde con lo anterior, antes bien es enriquecida, de tal manera que el código de un relato es su lengua y la manera en que se combinan los elementos de éste código es el habla (combinatoria, elección); pero también se enriquece con los elementos que toma de Hjelmslev tales como esquema, norma y uso.

Existe, pues, una norma y un uso de la literatura, es decir, norma en tanto “lengua como forma material definida ya por cierta realización social, pero independientemente todavía del detalle de esta manipulación” (Barthes, 1990: 24) y uso, “la lengua en tanto conjunto de hábitos de una sociedad dada” (Barthes, 1990: 24). Así el código, lengua, sistema (sin perder de vista sus diferentes matices), si bien ya desde Saussure se propone como eminentemente social, con estas concepciones se enfatiza y permite trasladar estos conceptos a los sistemas de signos no lingüísticos, esto es, los sistemas de “signos-función”: objetos que no fueron creados para significar, pero que al entrar en la sociedad se hacen signo de su función.

La lengua como código, y por ende, como soporte de sistemas extralingüísticos como la moda, la comida, la arquitectura y el cine da entrada a la búsqueda de la estructura que los sustenta, generadora de sentido. Si bien la literatura usa como soporte al signo lingüístico, es decir el esquema hjelmsleviano o la lengua saussureana, el código de la literatura remite a una estructura que ya no pertenece a la lengua (aunque ésta le sirva como soporte) sino al propio arte del relato, lo que nos lleva a la investigación estructural del relato. Así Barthes propone los tres niveles principales en la estructura de todo relato que ya mencionamos más arriba.

En el ámbito de las funciones encontramos las funciones cardinales, nodos en los que se abre o cierra una posibilidad o elección que promueve la supervivencia del relato, y las funciones catalíticas que tienen el cometido de “relleno”, sea para alargar la acción o agilizarla, para intensificar el *suspense*, pueden ser indicios del carácter del personaje, su estatus psíquico, o elementos que conecten con el código simbólico (connotado) del relato u otros códigos como el cultural, histórico, etc. Las funciones cardinales se enlazan entre sí para formar secuencias que no precisamente se encuentran bien diferenciadas y más bien están imbricadas entre sí.

El nivel accional es el nivel de los personajes, pero definido desde el punto de vista de Greimas: los personajes se definen por su participación en las esferas de acción, lo que lo acerca a la perspectiva de Propp. De tal forma que encontramos el donante, adversario o ayuda.

En el nivel de la narración encontramos las marcas que distinguen al narrador y al lector, además de los modos de la narración personal o apersonal, en los que se encubre el narrador, que no escritor.

Lo anteriormente dicho, es aplicable al lenguaje filmico, puesto que éste también cuenta, narra, relata, y así como de un cuento o una novela es posible dar un resumen, y analizar los niveles del relato anteriormente expuestos, también es posible hacerlo con el cine. Sin embargo, por la naturaleza doble del relato cinematográfico (palabras e imágenes) será necesario remitirnos a las teorías propuestas de Barthes acerca de la imagen, en donde las palabras sirven como anclaje de las imágenes; así la multiplicidad de enunciados que un espectador puede emitir de cierto plano, escena o secuencia queda reducida, su significado es aclarado, fijado.

Barthes será, pues, el principal autor para el análisis de las obras literaria y filmica en cuestión; sin embargo hay que aclarar que el análisis será enriquecido con los puntos de vista de otros autores como Christian Metz, Bazin, Greimas, Todorov, Gaudreault, entre otros que aportan grandes conocimientos tanto al análisis de relato cinematográfico como literario.

La tesis estará dividida en tres capítulos. El primero lo hemos dividido en dos secciones, en la primera revisamos los aportes de Barthes al campo de la teoría literaria, sus estudios acerca de la escritura y la lectura, así como sus investigaciones semióticas. En la segunda sección revisamos su *Análisis estructural de los relatos* que nos sirve de base para el análisis de las obras. En esta sección fue necesario revisar ciertas obras de Greimas y de Todorov, así como la de Bremond, Genette y Propp en lo referente a el análisis de las relaciones entre los personajes, puesto que Barthes no deja muy en claro el método para analizar este nivel. Estos autores no sólo se revisan para el análisis de las relaciones, sino para enriquecer el estudio que realizamos.

El segundo capítulo está dividido en dos apartados. En el primer apartado revisamos las aportaciones de Barthes al estudio de la imagen, que complementamos con

aportaciones de Martin Joly, Zunzunegui y Eco, entre otros. En este apartado revisaremos el tratamiento que se le da a la imagen de signo, veremos las particularidades que adquiere con el movimiento, así como su imposibilidad de tomarla como palabra. También tocaremos el tema de la fotografía, puesto que el fotograma es, eso una foto, una “huella luminosa” o bien un registro de espectro luminoso reflejado por la materia. En la segunda sección estudiamos lo referente al cine, su temporalidad, el movimiento, la construcción narrativa particular de esta forma de relato, ya que, ya lo dijimos, está formado por una doble narración, esto es la imagen y el sonido. Algunos de los autores que utilizaremos en esta sección son Aumont, Metz y Gaudreault.

El tercer capítulo es propiamente el análisis de las obras propuestas para esta tesis, que analizaremos según el método propuesto por Barthes pero enriquecido por los autores que mencionamos.

En esta tesis intentamos, pues, analizar la obra literaria *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, y su adaptación a la obra filmica *Marina Mariana*, de Alberto Isaac, mediante las aportaciones teóricas de Roland Barthes. Así como analizar las estructuras tanto de la obra filmica como de la escrita; comparar los códigos de las obras de literatura y de cine; indagar sobre los procesos de transposición de elementos de diferentes códigos; y estudiar los elementos filmicos que permiten la traducción de una obra literaria a una película.

I. Barthes

I.1. Literatura-escritura-lectura

Nadie puede elegir su lengua, ésta es dada, aprendida o impuesta, no es una elección, como tampoco lo es el estilo, creado a partir de la experiencia de la persona, de su ser biológico, de su existir carnal y emocional. Para Barthes, si bien lengua y estilo no se eligen, la escritura, por otra parte, sí es una elección, es la afirmación de “la identidad formal del escritor [que] sólo se establece realmente fuera de la instalación de las normas de la gramática y de las constantes del estilo” (Barthes, 1989: 21-22). Pero la escritura no es una libertad total, pues se halla atada a la Historia de la escritura, a la de los movimientos literarios y a las grandes crisis de la humanidad.

La lengua es como una Naturaleza—dice Barthes al comienzo de *El grado cero de la escritura*— pero Naturaleza en tanto el escritor no tiene poder para modificarla, le es familiar, histórica, la habla y la escribe pero no es objeto que pueda modificar, puesto que es “un objeto social por definición, no por elección” (Barthes, 1989: 18). Barthes afirma que “la lengua es para él [el escritor] más bien como una línea cuya transgresión quizá designe una sobrenaturaleza del lenguaje...” (Barthes, 1989: 17), además dice que “la lengua es sólo un horizonte humano que instala a lo lejos cierta familiaridad... la lengua del escritor es menos un fondo que un límite extremo...” (Barthes, 1989: 18). Si bien la lengua es como una Naturaleza, no es Naturaleza, para Barthes la lengua es una construcción social, histórica, un uso de la época que aparece naturalizado como si proviniera de una cultura universal: “No hay, entonces, para Barthes, signos naturales: todos son culturales, aunque el *establishment* y sus instituciones pretendan naturalizar los signos a través del lenguaje” (Zecchetto, 2005: 89). Existe, pues, una naturalidad o familiaridad contra la que lucha el escritor y también Barthes, naturalidad impuesta en la que se esconde la cultura, pero más aún la ideología de los grupos de elección; de tal forma que la naturalidad con que se presenta la lengua sirve para transportar el “mito”²

² La palabra “mito” es utilizada aquí y en adelante como un significado segundo que se agrega a un signo, similar a la connotación, pero que termina por eclipsar el significado propio del signo y su relación con la historia para instituir una nueva significación. Por ejemplo, en una fotografía de un narcotraficante usada como portada de un disco de narcocorridos, sirve como símbolo de estatus, de poder, gloria, se hace un héroe, y pierde su relación histórica y personal, esto es, los asesinatos que cometió, su vida al margen de

del cual habla Barthes en *Mitologías*, sin embargo la naturalidad impuesta sobre la lengua no se queda sólo en el habla corriente, llega incluso a la literatura: “La era burguesa intentó *naturalizar* la bondad literaria, al dictaminar o certificar que la mejor obra es aquella que *habla con naturalidad* y, por tanto, representa ‘lo natural’” (Zecchetto, 2005: 89). Lo natural burgués, su estilo y su estética, la forma del “nouveau roman”. Sin embargo la escritura es elección y posibilidad de desnaturalización, es decir, la desfamiliarización de los formalistas rusos: la lengua que enajena a la lengua, el arte que socaba los sistemas de signos para atraer sobre sí la atención del lector, con lo cual se renuevan las percepciones y al no dar por sentado el lenguaje la conciencia se transforma. Al respecto Terry Eagleton dice “Según Jan Mukarowsky, la obra de arte se percibe como tal sólo colocada frente a un fondo general de significaciones, sólo como una ‘desviación’ sistemática de una forma lingüística” (Eagleton, 2007: 124).

En un primer momento, para Barthes, la literatura es escritura; la búsqueda del lector, el lector-escritor, lector productor y el texto plural y erótico vendrán después. Mientras tanto, en la teoría barthesiana que va de *El grado cero de la escritura* hasta antes de *S/Z*, es el escritor quien produce la obra literaria a través de la elección de la escritura. Pero ésta elección es reciente, pues es a finales del siglo XVII cuando la proliferación de escrituras permite al escritor el decantarse por una. Proliferación que viene de la ruptura con los cánones clásicos de escritura sostenidos aún por la cultura burguesa: “Escritura instrumental, que la forma se suponía al servicio del fondo como una ecuación algebraica está al servicio de un acto operatorio; ornamental”.

Barthes enfatiza constantemente que las transformaciones de la escritura surgen de grandes crisis históricas, y marca tres que propiciaron el cambio de la escritura burguesa a finales del siglo XVII: el crecimiento demográfico europeo, el nacimiento del capitalismo moderno, y la división de la sociedad francesa en tres clases enemigas. Aparece una nueva situación histórica,

Hasta entonces la ideología burguesa daba la medida de lo universal, lo llenaba sin discusión... En adelante esa misma ideología sólo aparece como una ideología entre otras posibles; lo universal se le escapa, sólo puede superarse condenándose; el escritor se vuelve prisionero de una ambigüedad en la que su conciencia ya no recubre exactamente su condición. (Barthes, 1989: 64)

la ley, las torturas y secuestros en los que participó. Es decir, tan solo vemos el “mito” del narcotraficante “héroe”, perdemos de vista todo lo demás.

Hasta ese momento se podría decir que la escritura era la misma, puede variar el tema, el estilo, pero la escritura estaba regida por las mismas convenciones que encontraban su razón en una ideología y cultura en apariencia universales, al perder su centro las escrituras proliferan, aparece el clasicismo, después vendrán el romanticismo, el naturalismo, el realismo hasta la pluralidad de hoy en día.

Sin embargo la literatura, la escritura, no deja de ser una convención que responde a la cultura de su época, a su ideología e Historia³. Las escrituras anteriores permanecen en las que se están desarrollando, no es posible hacer una ruptura tajante, y es más bien un proceso lento el que termina por diferenciar a dos o más escrituras. Tal convención, naturalidad o familiaridad, puede verse en las marcas literarias que guarda la escritura y con lo cual el lector sabe que lo que está leyendo es literatura. *Larvartus prodeo*, dice Barthes, haciendo referencia al proceso occidental en que el arte se muestra, enseña su máscara, donde no hay confusión entre lo real y lo artístico, lo literario queda así marcado con una serie de recursos y elementos, convenciones, que permiten situar a la literatura en su lugar, en la ficción y no en lo real: “el arte no es más que la perfección en la imitación de lo real; allí, nada, absolutamente ningún signo, debe permitir la distinción entre el objeto natural y el objeto artificial... eso es lo que hace la escritura novelística. Tiene por misión colocar la máscara y al mismo tiempo, designarla” (Barthes, 1989: 40).

Pretérito indefinido y narrador en tercera persona son los signos de la novela burguesa que advierte a su sociedad del sentido que consume, pero cuando esto es rechazado en provecho de “otros géneros literarios, o bien cuando en el interior de la narración el pretérito indefinido es reemplazado por formas más frescas, más densas y más próximas al habla..., la Literatura se vuelve depositaria del espesor y de la existencia y no de su significación” (Barthes, 1989: 38). Sin embargo la escritura novedosa, libre, es sólo un momento, un paraíso fugaz, puesto que en cuanto una nueva escritura aparece la sociedad la absorbe, entra a la Historia de la escritura y hace su Historia, se la norma y convencionaliza, más aún el escritor mismo cae rehén de su propia escritura. La escritura neutra, inocente, grado cero de la escritura, que pretende ser libre de toda convención y estilo, “Se trata aquí de superar la Literatura

³ “Historia” la escribimos con mayúscula para diferenciarla de “historia”, la primera se refiere a la Historia como sucesos vividos por una cultura y sociedad en el tiempo, la segunda se refiere a los sucesos que acontecen en un relato de ficción o bien ficcionalizado.

entregándose a una especie de lengua básica, igualmente alejada de las lenguas vivas y del lenguaje literario propiamente dicho” (Barthes, 1989: 79), es el retorno a la instrumentalidad de la literatura clásica; pero cae también en la convención:

Por desgracia, nada es más infiel que una escritura blanca; los automatismos se elaboran en el mismo lugar donde se encontraba anteriormente una libertad, una red de formas endurecidas limita cada vez más el frescor primitivo del discurso, una escritura renace en lugar de un lenguaje indefinido. El escritor, al acceder a lo clásico, se vuelve epígono de su creación primitiva, la sociedad hace de su escritura un modo y lo devuelve prisionero de sus propios mitos (Barthes, 1989: 80).

Si bien el escritor elige su escritura y esta elección no es del todo libre pues responde a una Historia, cultura e ideología determinadas, la elección no lo hace escritor. Barthes distingue entre *escritor* y *escribiente* “situado a mitad de camino entre el militante y el escritor, extrayendo del primero una imagen ideal del hombre comprometido, y del segundo la idea de que la obra escrita es un acto” (Barthes, 1989: 33). El lenguaje para el escribiente deja de ocupar un lugar privilegiado, ya no innova, no transgrede la norma en busca del lenguaje utópico fuera de la literatura, escribe no como acto de creación sino como continuidad no de sí, sino de la ideología a la que sirve: asume una escritura. Es el militante-intelectual que deja ver su historia personal, sus simpatías, sus elecciones, que se funde en la colectividad; escritura anexa a un manifiesto. El escritor, por el contrario, se mantiene en el juego, no se deja ver en su escritura, o se ve a medias, no señala a su persona ni muestra su historia ni su libertad y elección.

Si la escritura está determinada, si es una convención, *Larvatus prodeo*, la libertad de la escritura no está en la escritura, sino en el acto mismo de escribir, es ahí donde el escritor asume su responsabilidad, su ser formal: “la moral social exige de él una fidelidad a los contenidos, mientras que él [el escritor] sólo conoce una fidelidad a las formas: lo que le sostiene (a sus propios ojos) no es lo que ha escrito, sino la decisión, obstinada, de escribirlo” (Barthes, 2003: 10). El escritor produce formas, el lector las llena. Entre el sentido que pretende el escritor y el lector existe una infidelidad de contenido, de sentido, los textos y contextos son diferentes, la cultura, la ideología, la Historia. Más adelante, Barthes, tratará a fondo este problema, la pluralidad del texto. Por ahora y distinguiendo el camino de su última etapa, el texto se es infiel a sí mismo y el escritor es aquel que varía esa infidelidad. “El escritor es un experimentador público:

varía lo que recomienza; obstinado e infiel, sólo conoce un arte: el tema y las variaciones” (Barthes, 2003: 10). Las variaciones se aplican al contenido, “los combates, los valores, las ideologías, el tiempo, la avidez de vivir” (Barthes, 2003: 10), el tema a “la obstinación de las formas, la gran función significante de lo imaginario, es decir, la comprensión misma del mundo” (Barthes, 2003: 11).

En 1949 Barthes, profesor en la Universidad de Alejandría de Egipto, conoce a Algirdas Julien Greimas quien le recomienda la lectura de Saussure y entre 1957 y 1958 conoce a Lévi-Strauss, quien le recomendó la lectura del ruso Vladimir Propp (Zecchetto, 2005: 82, 84). Con la lectura de Saussure y de Propp, Barthes entra al estructuralismo, escribe sus *Elementos de semiótica* y también *Análisis estructural de los relatos*. La literatura sigue siendo eminentemente cultural, histórica, social e ideológica, pero en su forma, en su estructura se encuentra la clave para la comprensión misma del mundo.

La lengua está constituida por signos lingüísticos solidarios entre sí, pero es en la diferencia donde sustenta su funcionamiento, es la noción de valor el concepto más importante para Saussure: “la lengua está constituida por cierto número de elementos, cada uno de los cuales es un *vale-por* y el término de una función más amplia, en la que ocupan un lugar, diferencialmente, otros valores relativos” (Barthes, 1990: 22). La lengua es, además, institución, convención *a priori* e inmotivada, está completa sólo en la masa hablante. El relato también cuenta con esas características: cuenta con una estructura que sólo estaría completa en la masa de todos los hablantes, además, cada elemento de la estructura está dispuesto de manera tal que sólo *vale* en su relación con los otros elementos, es una convención. El habla, combinatoria, realización individual de la lengua, es en el relato la realización de la estructura de éste, es decir, el elemento variable, cultural e ideológico. Frente a la inmensa variedad de mitos, con las herramientas de análisis del estructuralismo, es posible encontrar ciertas estructuras universales, “Las reglas que rigen dichas combinaciones [del mito, y en este caso del relato] podrían entonces considerarse como una especie de gramática, como un conjunto de relaciones subyacentes en la superficie de la narración que constituyen [su] verdadero significado” (Eagleton, 2007: 128). Como ve, Barthes coloca en relación homóloga la oración y el discurso, “el discurso sería una gran «oración» (cuyas unidades no serían necesariamente oraciones), de la misma manera en que la oración, mediante ciertas especificaciones, es un pequeño discurso” (Barthes, 1990: 167).

Barthes prefiere usar el concepto de “código” en lugar del de “lengua”, puesto que “las convenciones del código son más explícitas y las de la lengua son implícitas” (Barthes, 1990: 25). De esta forma es posible hablar tanto del código de la lengua, como del código del sistema de la moda, además del código del relato y no sólo eso, también esta noción se extiende a la cultura e ideología, así, es posible encontrar en los relatos índices que remiten a códigos tanto culturales como ideológicos.

Al igual que la oración, en la que es posible encontrar diversos niveles de análisis (fonológico, semántico, morfológico, sintáctico), el relato también cuenta con niveles de análisis: niveles superiores (narración y acciones) que se articulan con los niveles inferiores (funciones catalíticas y cardinales). Así “Comprender un relato no es solamente seguir el desarrollo de la historia, es también reconocer los «niveles», proyectar los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato no es solamente pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro” (Barthes, 1990: 170).

El último nivel dentro del relato es el narrativo, después de éste se llega a otros sistemas, códigos como los sociales, económicos, culturales. “La narración no puede recibir su sentido sino del mundo que la usa” (Barthes, 1990: 194). El relato es entonces un sistema connotado, sistema segundo en tanto que “es un sistema cuyo plano de la expresión está constituido por un sistema de significación (Barthes, 1990: 76).

Al llegar en la lectura a los últimos niveles mencionados arriba, ¿qué impide al lector interpretarla según su bagaje cultural, su propia ideología e Historia?, es decir, ¿por qué el texto tiene que tener un único y último sentido? Tradicionalmente, la crítica busca afanosamente el sentido que el autor quiso darle a su texto, el autor es, entonces, productor y el lector simple consumidor: “lo que se trata de establecer es siempre *lo que el autor ha querido decir, y en ningún caso lo que el lector entiende*” (Barthes, 1994: 36). El autor es considerado dueño de la obra, su sentido impera, se busca, el lector es abandonado a la suerte que le impone el “recto sentido” que se le obliga a seguir. Pero la escritura sigue una lógica diferente a la de la lectura. La primera es una lógica de la razón, retórica, deductiva, heredera del silogismo que dirige y fuerza al lector a un sentido o conclusión; la segunda es una lógica del símbolo, asociativa; “el texto sólo es algo que no existe: en esa novela, en ese relato, en ese poema que estoy leyendo hay, de manera inmediata, un suplemento de sentido del que ni el diccionario ni la gramática

pueden dar cuenta” (Barthes, 1994: 37). Al sentido que el escritor quiso dar a su obra, existe otro sentido, otras imágenes y significaciones que el lector aporta; el texto no es unívoco, es plural, intertextual, el texto es atravesado por otros textos, como su definición etimológica, es un tejido. Con ello, Barthes no quiere decir que el texto signifique cualquier cosa:

toda lectura deriva de formas transindividuales: las asociaciones engendradas por la literalidad del texto... nunca son, por más que uno se empeñe anárquicas; siempre proceden (entresacadas y luego insertadas) de determinados estereotipos. La más subjetiva de las lecturas que podamos imaginar nunca es otra cosa sino un juego realizado a partir de ciertas reglas (Barthes, 1994: 37).

Las reglas de las que habla Barthes proceden de la interiorización que hace el hombre, a través de milenios, de la lógica de la narración y de la cultura en la cual vivimos y de la cual formamos parte. El lector no está restringido a un sentido del texto, existe una pluralidad que atraviesan tanto al lector como al texto, sin embargo, los códigos culturales e ideológicos impiden al lector hacer una lectura totalmente libre, subjetiva o anárquica, está irremediamente atado a ello, pero no por eso el lector es incapaz de “jugar” con el texto, de una lectura lúdica, “al leer imprimimos una determinada postura al texto, y es por eso por lo que está vivo; pero esta postura, que es invención nuestra sólo es posible porque en los elementos del texto hay una relación sujeta a reglas, es decir una proposición” (Barthes, 1994: 38). El texto legible es la proposición, sujeto a un sentido *a priori*, pero sobre el cual podemos extender los diferentes sentidos que surgen de nuestros textos y contextos.

Evidentemente, de todo esto se desprende un problema: habrá que diferenciar entre obra, texto y discurso. Más arriba he usado la palabra obra y texto, probablemente en otro estudio no resultarían ambiguos los términos y habría la posibilidad de usarlos hasta como sinónimos, pero en la obra de Barthes es muy importante tenerlos en cuenta, pues se refieren a conceptos muy distintos, que es necesario tenerlos en cuenta para el entendimiento de conceptos como texto legible, escribible, la muerte del autor y el placer del texto, conceptos a los cuales ya nos hemos venido aproximando.

En el artículo de Barthes, “De la obra al texto”, recogido en el libro *El susurro del lenguaje* (Barthes, 1994), expone siete proposiciones⁴ para diferenciar entre el concepto de obra y texto. Estas proposiciones, de manera muy sucinta, son:

1. El texto no es computable. La obra es “un fragmento de sustancia”, se la puede palpar, se la encuentra en estanterías, en la librería, en la biblioteca. Por el contrario, “el texto se sostiene en el lenguaje: sólo existe extraído del discurso...*el Texto no se experimenta más que en un trabajo, en una producción*” (Barthes, 1994: 75).
2. El Texto no se puede clasificar en una división de géneros, puesto que implica una experiencia de los límites: “el Texto es lo que llega hasta los límites de las reglas de la enunciación (la racionalidad, la legibilidad, etc.)... el Texto intenta situarse exactamente *detrás* de los límites de la *doxa*... el Texto es siempre paradógico” (Barthes, 1994: 75-76).
3. Mientras que la obra se “cierra en un significado”, al Texto uno debe acercarse en relación al signo. Así, el Texto es metonimia; “el trabajo de las asociaciones, de contigüidades, de traslados, coincide con una liberación de la energía simbólica” (Barthes, 1994: 76).
4. El texto es plural y siempre diferente. Se forma de códigos conocidos, en el que su combinatoria cambia en cada ocasión, no es la coexistencia de sentidos, sino la irreductible pluralidad del sentido, “está enteramente entretejido de citas, referencias, ecos: lenguajes culturales [...] antecedentes o contemporáneos, que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía” (77-78). La intertextualidad es característica de él, pues el texto es, a su vez, el entretexto de otro texto.
5. La obra suele estar filiada a una determinación del mundo y, también, se la considera hija del autor; el autor tiene una paternidad sobre ésta, el Texto por el contrario “se lee sin la inscripción del Padre” (78). En el texto el autor pasa a formar parte de los personajes, la biografía del autor es un texto más del tejido de textos.
6. “la obra es el objeto de consumo” (79), el lector es sólo el receptor de ésta; por su parte el texto elimina la distancia entre la escritura y la lectura, es

⁴ “...la palabra «proposición» debe entenderse en este caso en un sentido más gramatical que lógico: son enunciaciones, «toques», si se quiere, acercamientos que aceptan seguir siendo metafóricos” (Barthes, 1994: 74).

decir, existe una colaboración práctica entre el lector y la escritura, es el juego con el texto, *juoer*, en francés, con sus dos acepciones, tanto tocarlo como instrumento musical, como jugar con él, es la práctica del significante.

7. El placer del texto. Existe un placer consumista, es el placer que genera en uno la lectura de alguna obra, pero que se sabe no es posible volver a reescribirla, puesto que ya no es posible escribir de esa manera. En cambio, el placer del Texto, “está asociado al disfrute, es decir, al placer sin separación” (81). Existe una transparencia en las relaciones de lenguaje: “es el espacio en el que ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio en el que los lenguajes circulan” (81). Los textos legibles interrumpen el placer, puesto que sólo se pueden leer, los textos escribibles lo fomentan, pues es posible jugar con ellos, romperlos, recomenzarlos, continuarlos, escribirlos y reescribirlos, no hay ruptura entre el lenguaje que se lee y el que se escribe.

Con las proposiciones anteriores es posible observar la dirección en el estudio de Barthes. Observamos que se desplaza de la búsqueda de la estructura fundamental de los sistemas de signos a un proceso de estructuración de los mismos, que parte no del escritor, sino del lector, y es éste quien se transforma en el centro de las investigaciones barthesianas de su periodo postestructuralista: el autor muere para hacer vivir al lector, la obra se eclipsa en pro del brillo plural y placentero del Texto.

Este resumen de la teoría barthesiana tiene el propósito de centrar y delimitar el estudio del código de la literatura y del cine en una etapa teórica de Barthes y descartar las otras. Puesto que el objetivo de la tesis es analizar la obra literaria *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco y su correspondiente adaptación al cine, *Mariana Mariana* de Alberto Isaac, para con ello observar los elementos estructurales que es posible trasladar del código literario al cinematográfico, dentro de las obras mencionadas, es necesario situarse en la etapa estructural de Barthes. No es posible, al menos en el estudio que se pretende, situarse en la etapa postestructuralista, pues como se ha podido observar, el enfoque de esta etapa gira en torno del lector y su proceso estructurador del texto, tomado éste como plural y juego erótico, y no en torno a la estructura subyacente al discurso que permite el análisis de la forma que sustenta el sentido. Tampoco es posible situarse muy al principio de los estudios de Barthes, *El grado cero de la escritura*; ya que no se pretende estudiar la escritura en sus relaciones con la Historia, cultura o ideología, ni con las crisis que dieron lugar a la producción de

ciertas formas de escritura. Así, la etapa que más conviene, según lo que se ha tratado en este apartado, es la etapa estructuralista, pues aporta los instrumentos de análisis necesarios para este estudio, a saber, los sistemas de signos tomados como código de reglas que permiten la articulación de sus elementos para dar sentido al discurso.

I.2. Barthes y el relato

No hay pueblos sin relatos; en éstos descansan valores, saberes, la visión del mundo, el mensaje de los dioses y la capacidad creadora del hombre. Sin embargo esto no es más que la superficie, un agregado cultural, social o ideológico, y entre estos relatos y el relato de una anécdota de un hombre cualquiera no hay gran diferencia; bajo la mascarada de la realización, de la novedad o lo distinto es posible encontrar una estructura que sustenta la enunciación del relato. Así, a la manera de lengua y habla, en el relato es posible encontrar un sistema y su realización. Existe dentro de éste una estructura con elementos que guardan una relación de solidaridad, pero también de oposición, cada elemento, como en la lengua, vale por sus relaciones con los demás, relaciones virtuales de orden paradigmático, puesto que es en el habla, es decir, en la realización del relato, la narración, la expresión, el texto, donde los elementos estructurales se actualizan, es, pues, la combinatoria propia del habla, organización sintáctica, encadenamiento de elementos actualizados que transporta un sentido determinado.

Siendo el relato un “sistema implícito de unidades y reglas” (Barthes, 1990: 164), una estructura o sistema, necesita de una materia de orden signifiante que pueda transportarlo. ¿Cuál es esta materia? Así como es posible escuchar a una persona relatar *Las batallas en el desierto*, también es posible leer el libro, ver la adaptación al cine e incluso escuchar la adaptación musical de ésta hecha por Café Tacuba (1992). El relato no se restringe a una materia específica, tiene la capacidad de ser expresado por multitud de éstas, ciñéndose a las limitaciones que ésta presente. Así, el relato oral tendrá que eludir largas descripciones que podrían cansar al receptor, en el cine la descripción se intercambia por presentación y en la música descripción y presentación son eliminados en pro de la economía restringida a un tiempo muy breve de unos cuantos minutos, admitiendo sólo la presencia de elementos esenciales, principales

funciones cardinales y actantes, que permiten el reconocimiento de la historia de Carlos y Mariana, y son estos mismos niveles los que nos permiten reconocer la historia en todas sus expresiones.

Así como existe una gran variedad de hablas de una sola lengua, así hay una multitud de expresiones del relato y si, como vimos más arriba, el relato es estructura, es posible homologar el relato, discurso, con la oración, como lo hace Barthes en su *Introducción al análisis estructural de los relatos*. De acuerdo con Barthes (1990) la lingüística se detiene en la oración, pero ésta es orden y no sucesión, no es la suma de palabras, de ahí que la oración sea una unidad integral. El discurso o enunciado no es otra cosa que una sucesión de oraciones, sin embargo, así como la oración no se reduce a palabras, el discurso no se reduce a oraciones, de tal suerte que es razonable “postular una relación homóloga entre oración y discurso en la medida en que una misma organización formal regula verosímelmente todos los sistemas semióticos, cualesquiera que sean las sustancias y las dimensiones” (Barthes, 1990: 167). De tal manera que, continúa Barthes, en el relato se encuentran las principales categorías del verbo: tiempos, aspectos, modos, personas, que concuerdan con el tiempo de la narración, el modo personal o impersonal y los personajes y actantes.

También podemos ver la homologación entre oración y discurso cuando dirigimos nuestra atención hacia la descripción de su organización. La oración se la puede describir ya en un nivel fonológico, morfológico, sintáctico o semántico, de una manera similar, el relato contiene niveles de descripción, Barthes propone tres: el de las funciones, el de los actantes y el de la narración, y, al igual que la oración, guardan entre sí una relación jerárquica, puesto que ninguno puede por sí solo producir sentido. Por tanto

“Comprender un relato no es solamente seguir el desarrollo de la historia, es también reconocer los “niveles”, proyectar los encadenamientos horizontales del “hilo” narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar⁵) un relato no es solamente pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro”. (Barthes, 1990: 170)

⁵ Y, siguiendo la línea de esta tesis, podríamos agregar “ver”.

I.2.1. Funciones

Como se dijo arriba, la comprensión de un relato implica que el receptor integre los diferentes niveles del relato para producir sentido. Si un nivel falta el relato no se produce, pero es necesario señalar que los niveles más externos como el de narración pueden variar en su materia y forma, pero no dejar de existir. De tal manera que si el cine y la literatura se diferencian uno del otro, además de su materia, es en la forma en que narran, pero éste nivel en ninguno de los dos desaparece. Y si reconocemos la historia⁶ como la misma en dos presentaciones diferentes (cine y literatura por ejemplo) es porque en ella encontramos los elementos más profundos del relato: funciones y actantes.

Si bien los niveles necesitan integrarse unos con otros para producir sentido, también es necesario que tengan una cohesión intrínseca en el interior de cada nivel. De ello obtenemos que cada elemento de determinado nivel que participa en la economía de éste, por lo que ningún elemento “sobra”, todos son elementos pertinentes y significativos. Si un elemento aparece es preciso que tenga una repercusión en la obra: “El alma de toda función es, si se puede decir así, su germen, lo que le permite sembrar en el relato un elemento que madurará posteriormente, en el mismo nivel o en otra parte, en un nivel diferente” (Barthes, 1990, 171). Esto nos conduce al concepto de “función”, donde función es una correlación de unidades del relato, la unidad mínima del relato es, por tanto, uno de los términos de una función, pero “lo que [la] constituye en unidad funcional en un enunciado es ‘lo que quiere decir’, no la manera en que se dice” (Barthes, 1990: 172).

En *Las batallas en el desierto*⁷, de José Emilio Pacheco, aparece mencionado el bolero *Obsesión*, esta unidad tiene su correlación no en el nivel de las funciones sino en el nivel del personaje, pues sirve como indicio del carácter de Carlos. Las unidades pueden tener su correlato tanto en el mismo nivel como en otro. Sin embargo, las unidades del relato no precisan concordar con las partes del discurso o con las unidades lingüísticas, si bien el lenguaje articulado sustenta el relato, éste es una lengua diferente

⁶ Historia o argumento, como comenta Barthes (1990: 169) siguiendo a Todorov, “comprende una lógica de las acciones y una «sintaxis» de los personajes”. Este nivel en narratología se corresponde al nivel de la *fábula* que “es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan” (Bal, 1990: 13).

⁷ A partir de aquí, todos los ejemplos que se den provendrán del relato analizado en esta tesis: *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco.

a aquella. Por tanto las unidades, pueden ir desde una palabra hasta largas extensiones de texto.

Para clasificar las unidades, Barthes propone dos tipos: las que saturan su sentido en un nivel distinto y las que lo hacen en el mismo nivel. Las primeras corresponden a las funciones integrativas y las segundas a las distributivas, o funciones propiamente dichas, correspondientes a las funciones de Propp y recogidas por Bremond, al respecto éste dice: “Lo *relatado* tiene sus significantes propios, sus *relatantes*: éstos no son palabras, imágenes o gestos sino los acontecimientos, situaciones y conductas significadas por esas palabras, esas imágenes, esos gestos”, (Verón, 1974: 72). Con esta cita se reafirma lo anterior: la lengua del relato es distinta a la lengua articulada aunque ésta la sustente, en el caso del relato escrito, pero lo mismo se puede decir del relato cinematográfico, donde tampoco es necesario que las unidades funcionales concuerden con las unidades filmicas como por ejemplo el plano o la toma.

Las funciones distribucionales se dividen en funciones cardinales y catalíticas. Las primeras funciones Barthes las llama funciones bisagra, puesto que abren, cierran o mantienen una alternativa, son los momentos de riesgo, núcleos de la narración que inauguran o resuelven una alternativa. Estas funciones mantienen entre sí un vínculo doble, tanto cronológico como lógico, por tanto son funciones consecutivas, pero también consecuentes (Barthes, 1990: 175, 176). Estando la clase de Carlos conjugando el verbo amar, éste siente la necesidad de declarar su amor a Mariana, aquí una función cardinal, la cual abre una alternativa: Carlos puede ir con Mariana, o soportar sus deseos y permanecer en clase. Su correlato está en el momento que Carlos va a la casa de Mariana y declara su amor. Los acontecimientos se suceden uno después del otro, pero también de manera consecuente: Carlos necesita declarar su amor → Carlos declara su amor. Ya que las funciones se suceden una tras de otra, nos encontramos frente a una función sintagmática que implica un *relata*⁸ o plano metonímico. En este sentido existen textos más metonímicos que otros, por ejemplo los cuentos maravillosos por oposición a las novelas policiales que son más indiciales.

Las funciones cardinales mantienen una relación de solidaridad o doble implicación, tanto cronológica como lógica, pero por esto mismo “permite pensar, en

⁸ Barthes utiliza la palabra “relata”, que toma del latín y que significa plano, o camino, para referirse a los planos que conforman una estructura, en este caso metonímica.

efecto, que el resorte de la actividad narrativa está en la confusión misma de la consecución y de la consecuencia; lo que viene después es leído en el relato como *causado por*; el relato sería en este caso una aplicación sistemática del error lógico denunciado por la escolástica mediante la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*” (Barthes, 1990: 176). Si bien incurrimos en error al pensar que una acción debe tener su antecedente en la anterior, acción-reacción, es necesario este error para la continuidad del relato. Que Carlos declare su amor a Mariana y esta lo rechace no tiene por necesidad que éste no regrese a la escuela. De tal forma que las relaciones establecidas entre las funciones cardinales son necesarias en el interior del relato para la continuación de éste, es como si desarrollaran su propia lógica. “El único material que tenemos para investigar es el texto ante nuestros ojos” (Bal, 1990: 13); si bien existen otras posibilidades, existen sólo virtualmente, “ninguna de estas funciones necesita de la que le sigue en la secuencia. Por el contrario, cuando la función que abre la secuencia es introducida, el narrador conserva siempre la libertad de hacerla pasar al acto o de mantenerla en estado de virtualidad” (Verón, 1972: 88).

El núcleo de todo relato es, pues, la función aplicada como en Propp a las acciones y acontecimientos agrupados en secuencias para engendrar el relato o la narración (Verón, 1972: 88). Para Bal (1990: 21) los acontecimientos son la transición de un estado a otro causado o experimentado por los actores.

Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión, no hay relato sino, por ejemplo, descripción [...], deducción [...], efusión lírica [...]. Donde, por último, no hay integración en la unidad de una acción, tampoco hay relato, sino sólo *cronología*, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados. Donde, por último, no hay implicación de interés humano (donde los acontecimientos narrados no son ni producidos por agentes ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos), no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada (Verón, 1972: 90).

Al ser las funciones cardinales puntos de riesgo, funciones-bisagra, núcleos en los que el personaje toma una decisión o que abren o cierran una posibilidad, y al estar doblemente implicadas, mantienen una jerarquía de necesidad mutua, de tal forma que al eliminar una, la estructura del relato se desestabiliza y dejaría de ser el mismo relato, o al menos, parecería incompleto. Estas funciones nos permiten reconocer un relato como el mismo aunque presentado en diferentes materias de expresión. Así

reconocemos el relato de *Las batallas en el desierto* tanto en su expresión escrita o fílmica, ejemplos de este tipo es fácil de encontrar en estos tiempos, en los que los relatos que una vez fascinaron a las personas, lo vuelven hacer gracias a las tecnologías audiovisuales, tanto análogas como digitales, con las que ahora contamos, pero que no nos impiden reconocer como los mismos relatos. También estas funciones permiten hacer un resumen y, por tanto, poder comunicar “lo más importante” de un relato largo, por ejemplo *El señor de los anillos* o *Crimen y Castigo*, con lo cual es posible reconstruir su esquema básico en su trasposición al cine, al *comic* e incluso video juegos.

La catálisis pertenece a la función distributiva del relato. Por tanto se une a una función cardinal en un orden jerárquico de implicación simple, donde la catálisis depende de la función cardinal, pero no a la inversa. Las catálisis se encuentran entre dos nudos, rellenan el espacio entre éstos, se aglomeran en torno a uno y otro nudo sin modificar la naturaleza de alternativa o riesgo de las funciones cardinales. Siguen siendo funciones en la medida en que son la correlación de dos términos, es decir, en la medida que se relacionan con su núcleo; sin embargo, éstas no pertenecen a un orden lógico, sino cronológico, así, pues, no tienen una consecuencia, en cambio, son descripciones de lo que acontece entre una y otra acción o alternativa. Si bien son susceptibles de ser eliminadas sin alterar el relato, no por ello son menos importantes o carecen de una funcionalidad discursiva: acelera, retarda, pone en acción nuevamente el discurso, resume, anticipa, a veces hasta despista (Barthes, 1990: 175-177).

La catálisis, pues, retarda la narración, aumenta “la tensión semántica del discurso, dice incesantemente: hubo sentido y volverá a haberlo; la función constante de la catálisis es, por tanto, en cualquier circunstancia, una función fáctica: mantiene el contacto entre el narrador y el narratario” (Barthes, 1990: 177). Al respecto Pierre Guiraud (2011: 14, 15) dice que esta función tiene por objeto afirmar, mantener o detener la comunicación, y siguiendo a Jakobson afirma que también atrae la atención del interlocutor o impide que decaiga, de tal modo que esta función encuentra su referente en la propia comunicación. De esto se desprende que la catálisis no sea una función discursiva nula, sin utilidad manifiesta, sino por el contrario, si bien está por debajo de la función cardinal en el orden jerárquico de las funciones distribucionales, no pierde importancia.

Las funciones integrativas, a diferencia de las funciones distributivas no se saturan en el mismo nivel sino en otro, su sentido no se lo puede completar hasta reunirlo con su correlato perteneciente a otro nivel, el de la narración o de los personajes, por ejemplo. Las funciones integrativas son de naturaleza paradigmática y semántica puesto que remiten a un significado y no a una “operación”: “la sanción de los indicios se da ‘más arriba’, a veces es incluso virtual, fuera del sistema explícito” (Barthes, 1990: 175). Entonces, las integrativas corresponden a una funcionalidad del ser y paramétrica, esto puede considerarse como un motivo⁹ o *leitmotiv* wagneriano. El término fue acuñado por el historiador musical A. W. Ambros para describir en una pieza musical un motivo o tema recurrente que representa a un personaje, emoción o determinada idea (Diccionario Oxford de la música, 2008: 860). En literatura el *leitmotiv* se traslada también como un motivo que se repite, definido por Helena Beristáin (1995: 352-355) como “‘cierta construcción’ cuyos elementos ‘se hayan unidos por una idea o tema en común’”. Esto concuerda con el concepto de “parámetro” manejado por Barthes y tomado también de la música, siguiendo a N. Ruwet: “elemento que es constante durante toda una pieza de música” (Barthes, 1990: 177). Hay que agregar que el parámetro también se refiere a cualquier variable compositiva: timbre, valores de nota, instrumentación, intensidad, etc. (Diccionario Oxford de la música, 2008: 1155).

Como *leitmotiv*, las funciones integrativas se repiten en diferentes lugares del texto, como parámetro, admiten variaciones; por ejemplo, esto lo encontramos en la mención del bolero *Obsesión*, en el relato que se estudia en esta tesis. El título del bolero se menciona algunas veces en el relato, pero otras veces sólo aparece referido como “bolero” o con algún fragmento de la letra de éste. Sin embargo, su correlato o segundo término “implícito, es continuo, se extiende a un episodio, a un personaje o a una obra íntegra” (Barthes, 1990: 177). Así, la mención al bolero *Obsesión* es uno de los términos de la función, mientras que su segundo término es lo que evoca: el deseo de Carlos por obtener el amor de Mariana a pesar de las dificultades que se presentan (diferencia de edades, tabú cultural del amor entre niño y adulto).

⁹ Aquí tomamos el término “motivo” en el sentido del estudio del folklore, que designa una unidad temática mínima. “Casi siempre el motivo coincide con una palabra presente en el texto; pero a veces puede corresponder con una parte (del sentido) de una palabra, es decir, a un *sema*, y otras veces a un sintagma o a una frase donde no figura la palabra mediante la cual designamos el motivo [...]. Cuando el motivo se reitera a lo largo de una obra y asume en ella un papel preciso se hablará, por analogía con la música de *leitmotiv*” (Todorov y Ducrot, 1995: 257).

Como ya se ha mencionado, esta función es esencialmente semántica, de ahí que su ámbito sea la connotación, y por tanto perteneciente a un sistema segundo o connotado, es decir, un sistema cuyo plano de la expresión está constituido por un sistema de significación. De ahí que el primer término de la función sería un connotador, esto es, significante de connotación “constituidos por signos (significantes y significados reunidos) del sistema denotado¹⁰; naturalmente varios signos denotados pueden reunirse para formar un solo connotador, si está provisto de un solo significado de connotación” (Barthes, 1990: 77). Así varias funciones integrativas, sobre todo los indicios, pueden formar un solo connotador, siguiendo con el ejemplo anterior, las diferentes menciones al bolero forman uno solo connotador, por tanto largos fragmentos del relato pueden constituir una sola unidad del sistema connotado, *ergo* una misma función. Sin embargo, “los connotadores son siempre, en última instancia, signos discontinuos, ‘erráticos’, naturalizados por el mensaje denotado que los vehicula” (Barthes, 1990: 77). Las funciones distributivas son funciones continuas, recordemos que guardan una implicación doble o simple, además de un orden consecutivo, en las cardinales, además, un orden consecuente; mientras que las integrativas no guardan ninguna implicación entre ellas, tampoco precisan de un orden cronológico o lógico¹¹. Lo que permite su comprensión es la estructura del sistema denotado, pero, además, su integración a otro nivel, es decir, su sentido de connotación que “tiene un carácter a la vez general, global y difuso: es, si se quiere, un fragmento de ideología” (Barthes, 1990: 77).

Las funciones integrativas pueden dividirse en indicios e informantes. Los indicios remiten a un carácter, un sentimiento, una atmósfera o una filosofía. Pero lo que los caracteriza es que son significados implícitos. Es necesario un trabajo de desciframiento por parte del lector para poder conocer su significado. En el relato, Carlos dice que la familia de su madre participó en la guerra cristera, lo cual nos remite al código axiológico de su madre, pero también a sus creencias religiosas. El indicio

¹⁰ Es importante señalar que el sistema denotado no es el sistema lingüístico, sino el sistema del relato, pues, como ya se revisó más arriba, el código del relato es diferente del de la lengua y, por tanto no es preciso que haya coincidencia entre éstos, aunque puedan existir cuando una función concuerda con una palabra u oración.

¹¹ A estas funciones Tomashevski los llama “motivos libres” (para Barthes son los indicios y los informantes), ya que “pueden dejarse de lado sin perturbar la sucesión cronológica y causal de los acontecimientos” (Todorov y Ducrot, 1995: 256).

remite, pues, a un significado que se satura en un nivel distinto al de las funciones, el de los personajes.

La segunda división, la de los informantes, no menos importantes que las demás funciones, sirve para identificar un personaje, objeto, lugar o tiempo, pero también para situar en el tiempo y en el espacio. Estas funciones no tienen un significado implícito, no se le pide al lector un esfuerzo descifrador ni interpretativo, su significado es explícito. La importancia del informante radica en su utilidad para “autenticar la realidad del referente, para enraizar la función en lo real; es un operador realista, y con este título parece una funcionalidad incuestionable, no en el nivel de la historia sino en el del discurso” (Barthes, 1990: 177). Barthes sitúa el correlato de la función indicial de información a nivel del discurso porque en este nivel encontramos los procedimientos de discursivización que pueden ser definidos como la aplicación de las operaciones de embrague y desembrague y “en consecuencia, el depender de la instancia de la enunciación. Hay que dividirlos al menos en tres subcomponentes: la actorialización, la temporalización y la espacialización, que tienen como resultado producir un dispositivo de actores y un ámbito temporal y, a la vez, espacial, donde vendrán a inscribirse los programas narrativos provenientes de las estructuras semióticas (o narrativas)” (Greimas, 1990: 125-126). Esto es, se efectúa la puesta en escena de las estructuras profundas (gramática fundamental), es decir el nivel de las funciones y de las acciones de un estado abstracto se lleva a uno plenamente humano.

Hasta ahora hemos revisado las funciones distribucionales e integrativas. Sin embargo, las funciones no forman conjuntos bien definidos y diferenciados, puros, que podamos señalar sin riesgo de confundir, con esto decimos que las funciones pueden ser mixtas, una función informante también puede formar parte de una función catalítica, o ser a la vez informante y catalítica, así las funciones pueden desempeñar un doble oficio. Pero como se ha podido ver en esta explicación de las funciones, la catálisis, los informantes y los indicios son expansiones de las funciones cardinales, pues éstas son un conjunto finito y ordenado, es decir, son necesarias y auto suficientes; ya hemos dicho que si eliminamos un núcleo el relato cambia, a diferencia de la eliminación de una de las otras funciones, de tal manera que éstas últimas pueden proliferar en principio de manera infinita; pero si el relato es infinitamente catalizable, es necesario que se detenga en un momento:

...la función estética detiene lo que podríamos llamar el vértigo de la notación, puesto que en la medida que el texto no fuera guiado y limitado por imperativos estructurales de la anécdota (funciones e índices), ya nada podría indicar por qué suspender los detalles de la descripción aquí y no allá: si no estuviera sometida a una elección estética o retórica, ninguna “vista” podría ser agotada por el relato (Verón, 1972: 98).

Lo anterior lo dice Barthes en relación a la descripción de la literatura del Realismo, en su artículo “El efecto de realidad”, sin embargo, es válido también para los informantes y catalisis, pues son más descriptivos que significativos, aunque también los indicios llegan a describir en un menor grado y de un modo más significativo, y sin duda podrían proliferar infinitamente si no estuvieran sujetas a una estética o retórica, como dice Barthes.

Las funciones cardinales y catalíticas se encadenan según una lógica de implicación doble o sencilla; los núcleos o funciones cardinales se unen en implicación doble o solidaridad, en tanto uno supone al otro, mientras que las funciones catalíticas se relacionan con sus núcleos según una implicación sencilla, un término no supone al otro. Los indicios e informantes se pueden combinar sin mayor problema, en un retrato, de un personaje podemos encontrar tanto datos de su estado civil, de su nacimiento, como también de su carácter u otros datos que sea necesario interpretar para encontrar su sentido.

Como ya se ha dicho, las funciones cardinales y catalíticas se unen en implicación simple, de tal forma que podemos eliminar la catálisis sin afectar al núcleo, pero no a la inversa; también hemos dicho que podemos eliminar las catálisis del relato sin afectarlo, pero no es posible eliminar las catálisis sin alterarlo. De esta manera, vemos que son las catálisis las que aportan la estructura principal del relato, de ahí su importancia y estudio, y del estudio mismo de los núcleos surgen dos problemas: el tiempo y el encadenamiento entre estas funciones.

En relación al tiempo Barthes propone, siguiendo a Aristóteles y a Lévi-Strauss, que éste es absorbido por la lógica del discurso; sucede lo mismo que en la lengua, donde el tiempo existe bajo la forma del sistema mismo y no como elemento independiente, así, el tiempo en el relato es una clase estructural: “el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua no conocen más que un tiempo semiológico; el tiempo «verdadero» es una ilusión referencial, «realista»” (Barthes, 1990: 180). La estructura del relato da, entonces, la

ilusión temporal; pues, como ya hemos visto, el relato cae en el error lógico (*post ergo propter hoc*), creemos que una acción debe continuar a la que sigue, dando la ilusión temporal, cronológica; no es el tiempo, la cronología no es lo que permite a los núcleos su encadenamiento, sino su lógica, de ahí que Barthes busque la descripción de la ilusión cronológica, es decir, la lógica narrativa que dé cuenta el tiempo narrativo.

Si no es el tiempo, sino la lógica de las funciones cardinales la que permite su relación y encadenamiento, ¿cómo podemos describir y dar cuenta de los encadenamientos de las funciones dentro del relato? Barthes, retomando a Bremond, Lévi-Strauss, Greimas y Todorov, propone que, por un lado, las funciones cardinales “no pueden ser determinadas por su ‘importancia’, sino por la naturaleza (doblemente implicativa) de sus relaciones” (Barthes, 1990: 181) y por otro “tomado en bloque [las funciones cardinales], es necesario relacionar, por lo menos paso a paso, con las grandes articulaciones de la anécdota” (181). De tal manera que los núcleos, por su naturaleza y articulación, se unen en estemas o bloques, llamados secuencias. “Una secuencia es una sucesión lógica de nudos, unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se abre cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario, y se cierra cuando otro de sus términos no tiene ya consecuente” (Barthes, 1990: 182).

Las secuencias son susceptibles de ser nombradas. “Al determinar las grandes funciones del cuento, Propp, y luego Bremond, se vieron ya inducidos a nombrarlas (*fraude, traición, lucha, contrato, seducción, etcétera*)” (Barthes, 1990: 182); también es posible nombrar las secuencias triviales o microsecuencias.

Las secuencias están inmersas en una red de subrogaciones que van desde las más simples hasta las más complejas que terminan por formar toda la red del relato. No obstante “los términos de muchas secuencias pueden imbricarse unos en otros” (Barthes, 1990: 184), por tanto, la linealidad secuencial que el lector nota es pura apariencia. Ya que las secuencias se imbrican, por consiguiente no comienzan donde termina una, puede que sea así, pero no es necesario. Ahora bien, “la imbricación de las secuencias sólo pueden permitirse cesar, en el interior de una misma obra, por un fenómeno de ruptura radical, si los bloques (o *estemmas*) estancos que entonces la componen son recuperadas en alguna medida en el nivel superior de las acciones (de los personajes)” (Barthes, 1990: 184). Esto quiere decir que si bien los *estemmas* pueden interrumpirse, ello no implica que las relaciones entre los personajes también lo hagan;

por el contrario, si la estructura de las relaciones entre personajes subsiste es porque “en alguna medida” el nivel de las funciones, el de las cardinales, es recuperado en el nivel de las acciones (de los personajes).

I.2.2. Las acciones

En el apartado anterior revisamos el nivel de las funciones, y vimos que las funciones propiamente dichas son las cardinales, núcleos que Barthes, como Bremond, considera puntos de elección, de riesgo, que permiten el desarrollo del relato y que para establecerlas se basa en las funciones propuestas por Propp, aunque la diferencia es clara; si bien para Propp existe un número definido de funciones o unidades sintagmáticas que permanecen constantes a pesar de la diversidad de los relatos y cuya sucesión constituye un cuento o relato y que con ello es posible establecer una tipología de relatos (Propp, 1987: 31-36), para Barthes no es preciso que exista un número definido de funciones, aunque Propp ya hace notar esto: “Debemos observar que las leyes citadas¹² conciernen sólo al folklore. No constituyen una particularidad del cuento en cuanto tal. Los cuentos creados artificialmente no están sometidos a ellas” (Propp, 1987: 34); sin embargo, concuerda en el hecho de aceptar, como Propp, la existencia de una organización subyacente al relato, la existencia de una sucesión lógica de acciones, pero que agrupadas en secuencias, como considera Bremond, engendran el relato.

Estas secuencias, estas “grandes articulaciones de la praxis” son las esferas de acción. Recordemos que Propp, después de desarrollar el esquema de las treinta y un funciones, examina cómo éstas se distribuyen según los personajes. Él nota que algunas funciones pueden ser reunidas en determinadas *esferas*, que corresponden al conjunto de la ejecución y representan por lo tanto *esferas de acción*. Propp individualiza siete: 1) Agresor o Malvado, 2) Donante o Proveedor, 3) Auxiliar, 4) Princesa (o el personaje buscado) y de su Padre, 5) Mandatario, 6) Héroe, 7) Falso-Héroe (Propp, 1987: 91). Estas esferas ponen de relieve las relaciones que los personajes establecen entre sí: son

¹² Se refiere a sus tesis fundamentales: 1) los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, 2) El número de funciones que incluye el cuento maravilloso no es ilimitado, 3) La sucesión de las funciones es siempre idéntica, 4) Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo que concierne a su estructura (Propp, 1987).

sujetos u objetos, destinadores o destinatarios, ayudantes u oponentes. Estas mismas relaciones y su participación en las esferas de acción es lo que define a los personajes y es esta conceptualización lo que Barthes descubre en todas las teorías que revisa¹³ para definir al personaje, como ya se dijo “por su participación en una esfera de acción”, por esta razón define a este nivel el de las acciones, aunque en sí sea el nivel de los personajes.

En *Análisis estructural del relato*, Barthes no ahonda mucho en la definición de los personajes y las acciones, o esferas de acción, sin embargo hace una revisión de las teorías de Bremond, Greimas y Todorov, y son éstos dos últimos quienes tienen más peso en el análisis barthesiano, por tanto, procederemos a una brevísima revisión de estos autores en lo referente a los conceptos ya mencionados y, posteriormente, procederemos a examinar los aspectos en los que estas teorías se aproximan.

1.2.2.1. Greimas: modelo actancial

La semiótica de Greimas es generativa en tanto parte de articulaciones fundamentales significativas que mediante operaciones de transformación generan o engendran niveles más superficiales hasta llegar al nivel del discurso. Por tanto, para el análisis de los relatos Greimas establece un recorrido generativo, es decir, “la disposición, unos en relación con otros, de sus componentes¹⁴, y ello desde la perspectiva de la generación¹⁵, lo que equivale a postular que, al ser posible definir cualquier objeto semiótico, según el modo de su producción¹⁶, los componentes que intervienen en ese proceso se articulan entre sí según un ‘recorrido’ que va de lo más simple a los más complejo, de lo más abstracto a lo más concreto” (Greimas, 1990: 194). Greimas establece para el recorrido generativo dos niveles, el de las estructuras semio-narrativas y el de las estructuras discursivas. El primer nivel se divide por una parte en un nivel profundo (la gramática y

¹³ Las teorías en que se basa Barthes son: el método triádico de Bremond, los predicados de base de Todorov y el modelo actancial de Greimas.

¹⁴ Por componente se entiende aquí a los elementos autónomos que componen una teoría (Greimas, 1990: 71).

¹⁵ No hay que confundir los términos generativo y genético; el primero fue introducido por Chomsky en la lingüística, hace referencia al acto de engendrar o producir en sentido tanto biológico como epistemológico; la segunda se refiere a una génesis de un objeto situado en una línea temporal, por tanto en sucesión, y condicionado por circunstancias exteriores (Greimas, 1990: 190).

¹⁶ La producción se sitúa en la enunciación, y termina con la frase o el discurso (Greimas, 1990: 318).

semántica fundamental) y un nivel de superficie (sintaxis narrativa y semántica de superficie). Es en este último nivel donde encontramos el modelo actancial de Greimas.

En el nivel profundo de la estructura semio-narrativa se coloca la estructura elemental de la significación (semántica fundamental) en la forma del cuadrado semiótico. El cuadro semiótico es un instrumento descriptivo con el cual se prueba la articulación de un universo semántico, revelando una serie de relaciones diferenciales. El cuadrado semiótico es concebido como el desarrollo lógico de una categoría sémica binaria. “Recordemos que la sustancia semántica cobra su estatuto propio al ser formada por una articulación elemental¹⁷” (Greimas, 1973: 188). La articulación elemental es la categoría semántica de base, de la cual, como ya dijimos, el cuadrado semiótico da cuenta. Se trata, pues, de una representación de la forma semiótica más profunda que puede ser aplicada a un texto entero o a diversas porciones de texto, e incluso a la organización social o cultural, si tomamos la sociedad y la cultura como textos. Y ya que describe un sistema de valores¹⁸ (morales, lógicos, estéticos), el cuadro semiótico puede ser considerado como una axiología (Greimas: 1973: 188-192).

El modelo representado por el cuadrado semiótico es semántico (semántica fundamental), en cuanto estructura, una categoría semántica, y da cuenta de las articulaciones del sentido al interior de un micro-universo de significado¹⁹; pero es también un modelo sintáctico (sintaxis fundamental) en cuanto consiente operaciones: la sintaxis opera las transformaciones con base a las cuales un contenido es afirmado y otro negado. En otras palabras, “La sintaxis narrativa consiste en operaciones efectuadas sobre los términos susceptibles de ser investidos de valores de contenido; por eso, la sintaxis transforma y manipula estos contenidos negándolos y afirmándolos, o, lo que es igual, *desvinculándolos y vinculándolos*²⁰” (Greimas, 1973:196).

¹⁷ Recordemos que la categoría sémica, o articulación elemental, proviene de la homologación que Greimas hace entre el sistema fonológico y el semántico, dando como resultado unidades axiomáticas, los semas, en comparación con los femas, ambos sólo definibles por sus relaciones con otras unidades. De pasada recordemos que estas unidades conforman los lexemas, unidades virtuales, que se actualizan y, por tanto, toman sentido en el texto, con lo cual devienen sememas, conformados por clasemas (semas de contexto) y semas. Ver *Semántica estructural* de Greimas.

¹⁸ Constituye un sistema de valores en tanto las unidades sémicas son obtenidas de un micro-universo. Ver *Semántica estructural* y *En torno al sentido*, ambas obras de Greimas.

¹⁹ Desde este punto de vista es una descripción taxonómica, nivel morfológico, según Greimas, puesto que los términos que la componen se interdefinen (Greimas, 1973: 193).

²⁰ Esta vinculación y desvinculación puede tomarse como la conjunción o disyunción de objetos de valor y sujetos o actantes.

El primer mecanismo de conversión, aquel que da cuenta del paso del nivel profundo al nivel de superficie de la estructura semio-narrativa, consiste en el paso de la abstracción del cuadrado semiótico a una narratividad que asume la forma y la modalidad humanas. “Así, pues, si uno de los conceptos básicos de la gramática *fundamental* es el de *operación* sintáctica, su correspondiente, en el plano aparente o de *superficie* es el del quehacer sintáctico” (Greimas, 1973: 198). Sin embargo, es importante tomar en cuenta que este quehacer antropomórfico no se refiere al quehacer “real” “en el ámbito generalísimo de la semiótica natural”²¹, sino al quehacer lingüístico. “Este quehacer transcodifica otros quehaceres, convirtiéndolos así en mensajes” (Greimas, 1973: 198). Por tanto las relaciones lógico-semánticas del cuadrado y las posibles operaciones sintácticas de afirmación/negación de valores se traducen ahora en acciones y deseos de sujetos. Los valores virtuales del cuadrado semiótico devienen objetos (de valor) que pueden encontrarse en conjunción o disyunción con los sujetos. Esta idea nos lleva a pensar la narratividad como una secuencia ordenada de situaciones (estados) y de acciones, es decir, es la versión antropomorfizada de las operaciones fundamentales hipotéticas en el nivel abstracto del cuadrado semiótico. Así, las articulaciones sémicas devienen valores intervenidos por sujetos que *quieren hacer* para transformar su estado.

Como vemos, de las operaciones lógicas del cuadrado semiótico se pasa a una confrontación/oposición entre sujetos y objetos con un progresivo incremento de sentido. Por esta razón, Greimas elabora una gramática narrativa, y para hacer esto se inspira en Vladimir Propp. Éste encuentra que la unidad constitutiva del relato son las funciones de los personajes, es decir, sus acciones, puesto que en el relato cambian los nombres de los personajes, las características exteriores, pero las acciones siguen siendo las mismas, es decir, las funciones permanecen inalteradas. “*Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento*”²² (Propp, 1987: 33). Pero, también, Propp, nota que algunas funciones pueden ser reunidas en esferas de acción, como ya vimos, que corresponden al conjunto de las ejecuciones y representan, por lo tanto,

²¹ Para revisar esta afirmación de Greimas remitimos a su ensayo *Consideraciones de una semiótica del mundo natural* presente en su libro *Entorno al sentido* (1973). Sin embargo, de forma práctica no consideramos el quehacer como el hacer de un humano cualquiera en el mundo cotidiano.

²² El subrayado es de Propp

esferas de acción (91-95). Greimas, partiendo de estas concepciones proppianas, pensó en la elaboración de un modelo que pudiera servir como punto de partida para la comprensión de los principios de organización de todos los discursos narrativos. Así, pues, los instrumentos de análisis narratológico de la teoría proppiana devienen la base para la construcción del nivel semio-narrativo del Recorrido Generativo, y, en específico, las esferas de acción de los personajes dan vida al *modelo actancial*, mientras que las funciones narrativas son utilizadas en la *teoría de los enunciados narrativos*. Sin embargo, no podemos olvidar que Greimas, para la obtención de su modelo actancial no sólo se basa en Propp, sino que además recurre al catálogo de las funciones dramáticas²³ presentado por Souriau en su obra *Les 200.000 Situations dramatiques*²⁴.

Así, a través de una comparación y reducción de ambos modelos, aunque tiene más peso el de Propp, Greimas delinea los actantes narrativos que constituyen la base de la gramática de superficie (nivel superficial). Los actantes son roles de la narratividad de carácter formal y, por lo tanto, abstractos y privados de investimentos semánticos. El concepto de actante comprende no solamente los seres humanos, sino también los animales, objetos y conceptos (Greimas, 1990: 23-25). En la teoría de Greimas, los actantes son seis, organizados en tres categorías:

- 1) Sujeto/Objeto. Constituye el núcleo del modelo actancial. Entre estos dos actantes existe una relación basada en el “deseo”, esta relación hace capaz a esta categoría de “producir relatos ocurrencias en que el deseo será manifestado en su forma a la vez práctica y mítica de ‘búsqueda’” (Greimas, 1987: 271). El objeto no es considerado desde el punto de vista de su esencia, sino por su investimento de valor. Esto lo explica Greimas con un ejemplo muy práctico: “Cuando alguien, por ejemplo, adquiere, en nuestra sociedad de hoy en día, un automóvil, éste no es solamente un auto en tanto objeto que se desea adquirir, sino el acceso a un medio de desplazamiento rápido, substituto moderno de una alfombra

²³ Las funciones dramáticas de Souriau son: León (la fuerza temática orientada), Sol (la Representante del Bien deseado. Del valor orientante, Tierra (el Obtenedor virtual de ese bien, aquel para el cual trabaja el León), Marte (Oponente), Balanza (Árbitro, atribuidor de bien), Luna (Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas precedentes) (Greimas, 1987: 269). Estas funciones Greimas las compara con las esferas de acción de Propp, las cuales, como se ve, difieren en número de una, pero que le sirven para confirmar que un número restringido de términos actanciales bastan para dar cuenta de la organización formal de un microuniverso.

²⁴ Esta obra es citada por Greimas en su *Semántica estructural* (1987: 268).

voladora; esto que a menudo se compra, es también un poco de prestigio social o un sentimiento de poder más íntimo²⁵” (Greimas, 1983: 21). El objeto deviene, entonces, un pretexto, un lugar en el cual se reúnen y fijan determinados valores. Así, pues, la narratividad se basa en la relación entre dos actantes, Sujeto/Objeto. El Sujeto halla el valor en la búsqueda del Objeto y su misma existencia depende de su relación con el valor. El esquema sintáctico elemental guía al Sujeto a la búsqueda de los valores investidos en un Objeto, por lo tanto, Sujeto y Objeto se interdefinen mutuamente y adquieren existencia semiótica sólo en función de esta relación (Greimas, 1983: 23-24). Como Sujeto y Objeto están en una relación de deseo, a esta relación se la llama “eje del deseo”.

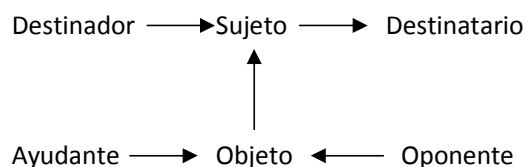
- 2) Destinator/Destinatario. Greimas en su *Semántica estructural* (1987: 272-273), considera dos modos de entender esta categoría actancial. El primero consiste en un Destinator que transfiere un Objeto a un Destinatario y un sujeto se encarga de realizar esta transferencia. Greimas lo ejemplifica con la *Quête du Saint-Graal*, donde el Destinator es Dios, el Destinatario es la Humanidad, y el Sujeto encargado de transportar el Objeto (Grial) al Destinatario es el Héroe. La segunda forma de considerar esta categoría es tomada según el análisis de Propp, donde un Destinator manda o pide a un Destinatario, que generalmente coincide con el Sujeto-Héroe, que repare el daño causado al inicio del relato. Los dos actantes, Destinatario y Sujeto-Héroe, se encuentran en sincretismo, esto es, están investidos en un único actor²⁶. También hay que tomar en cuenta que, al inicio de un cuento, el Destinator estipula un contrato con el Destinatario-Sujeto, en el cual se le pide a éste último que realice cierta acción; de tal forma que, en esta concepción, es el Destinator quien desea el desarrollo de la acción, y es éste también el que juzga si la acción se llevó o no a cabo de forma exitosa o si fue un fracaso, esto es, la sanción. Ya que el Destinator establece un contrato con un Destinatario- Sujeto o transmite un objeto a un Destinatario, la relación entre estos actantes es llamada eje de la comunicación.
- 3) Ayudante/Oponente. Por sí sólo el Sujeto es incapaz de llevar a cabo la empresa encargada por el Destinator, por lo que recibe ayuda, pero también existen fuerzas que se oponen a éste, es decir, la empresa está conformada de

²⁵ La traducción es nuestra.

²⁶ Greimas advierte que la relación entre actante y actor no es una simple relación de inclusión, de tal manera que un actante puede ser manifestado por varios actores en el discurso y a la inversa (Greimas, 1983: 49).

circunstancias favorables y desfavorables; en términos actanciales esto queda traducido en los *Ayudantes* (animado o inanimado), “que consisten en aportar la ayuda operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación” (Greimas, 1987a: 273) y los *Oponentes* (animados o inanimados) “que, por el contrario, consisten en crear obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto” (273). Sobre estos actantes se puede proyectar una axiología, de tal forma que pueden ser considerados como fuerzas del mal o del bien. El carácter secundario de esta clase actancial permite concebirlos como participantes circunstanciales (274). Debido a que estos actantes se oponen o ayudan al Sujeto en su búsqueda, esta relación es llamada eje del poder.

Gráficamente lo anterior se representa así:



Para completar lo anterior, Greimas presupone la existencia de una red relacional de tipo paradigmático subyacente a los actantes, esto es, proyectado el actante Sujeto en el cuadrado semiótico, y tomando en cuenta el sincretismo entre actantes (Destinatario-Sujeto, Sujeto-Objeto), Greimas obtiene a través de las operaciones de negación la *deixis* positiva y negativa de los actantes, los anti-actantes: Anti-Sujeto, Anti-Destinator, Anti-Destinatario y Anti-Objeto (Greimas, 1983: 51). Así, junto al sujeto siempre hay un Anti-Sujeto que hace referencia a un Anti-Destinatario y que desarrolla un recorrido opuesto al del Sujeto en dirección al mismo Objeto de Valor. Se desarrolla de esta manera un esquema narrativo elemental fundado en una *estructura polémica*, esto es, “un verdadero principio polémico sobre el cual descansa la organización narrativa: la actividad humana, concebida en forma de confrontaciones, caracteriza, en gran medida, lo imaginario humano. Aún en los casos en que la narratividad no esté organizada como un enfrentamiento de dos programas narrativos contrarios (o contradictorios) que pongan en presencia un sujeto y un anti-sujeto, la figura del oponente (animado o inanimado) aparece siempre como una manifestación

metonímica del sujeto” (Greimas, 1990: 310). Esta estructura polémica es complementaria a aquella estructura contractual que aviva casi cualquier narración: el contrato y el conflicto son en el fondo las dos dimensiones internas sobre las cuales se mueven las formas de comunicación humanas²⁷ y el discurso narrativo pone en escena esta forma, hace las veces de tensión y retorno al equilibrio.

Ya hemos visto el modelo actancial de Greimas, sin embargo, es necesario tratar muy brevemente algunos conceptos que se relacionan con los actantes: los enunciados narrativos; la sintaxis modal y el esquema narrativo canónico; y, por último, el programa narrativo.

- a) Enunciados narrativos. Greimas considera al relato como un enunciado global, producido y comunicado por un sujeto narrador, que puede ser descompuesto en una serie de enunciados narrativos concatenados, estos enunciados son las funciones de Propp. Estas funciones (F) o enunciados narrativos (EN), en sentido de relación lógica formal, Greimas los define como una relación entre los actantes (A) que los constituyen (Greimas, 1987: 50): $EN=F(A_1, A_2)$. Se sigue, que Greimas considera la sintaxis del texto como una sucesión de *enunciados elementales*, esto es, un enunciado de “forma canónica, apta para rendir cuentas de la organización de los discursos narrativos” (Greimas, 1990: 147). Estos enunciados se pueden dividir en dos tipos: los binarios ($EN=F(A_1, A_2)$), en estos enunciados la función desarrollada por el predicado es la de crear una relación entre un actante que ejecuta la acción (Sujeto) y un actante que la soporta (Objeto): $EN=F(S;O)$; mientras que en los ternarios ($EN=F(A_1, A_2, A_3)$) el predicado desarrolla la función de transferencia o de comunicación: un primer actante (Destinador (D_1)) transfiere o comunica un segundo actante (Objeto (O)) a un tercer actante (Destinatario (D_2)). Es, como se ve, una función de transferencia/comunicación: $EN=F(D_1, O, D_2)$. De esto se ve que la narración es considerada por Greimas como la transformación de un estado a otro, por ello postula la existencia de dos tipos más de enunciados, derivados de los binarios, uno de ellos es el enunciado de estado representado como “F unción (S;O)”,

²⁷Greimas también habla de polémica en referencia a la comunicación intersubjetiva “que se basa en un contrato implícito entre los participantes, revela la existencia de una tipología virtual de ‘actitudes’, es decir, de las competencias modales enunciativas, que va de las estructuras contractuales ‘benévolas’ (tales como el acuerdo mutuo, la obediencia, etc.) a las estructuras polémicas ‘apremiantes’ (en caso de provocación o de chantaje, por ejemplo)” (Greimas, 1990: 310)

que hace posible dos estados Sujeto conjunto con el Objeto ($S \cap O$), y Sujeto disjunto de su Objeto ($S \cup O$); el otro es el enunciado del hacer que es representado como “F transformación (S;O)”, que explica el paso de un estado a otro (Greimas, 1990: 147), sin embargo con esto aparece el concepto de Sujeto-Operador o Sujeto del hacer, pues “la lógica narrativa nos dice que la transformación o el paso de un Estado 1 a un Estado 2 es *producida* por *alguien*, es decir que hay un actante agente de ese cambio, este actante se sitúa por fuera de la notación” (García, 2011: 61). Lo que da dos posibilidades: $S_1 \rightarrow (S_2 \cap O)$ y $S_1 \rightarrow (S_2 \cup O)$, donde S_1 es el sujeto del hacer y S_2 es el sujeto de estado. La transformación conjuntiva puede manifestarse en la *apropiación* (sujeto de hacer y sujeto de estado es el mismo) y en la *atribución* (sujeto de hacer y de estado diferentes), son adquisiciones de objetos por parte del sujeto. La transformación disyuntiva en la *renuncia* (sujeto de hacer y sujeto de estado es el mismo) y en la *desposesión* (sujeto de hacer y de estado diferentes), son privaciones del objeto por parte del sujeto (García, 2011: 61). Por último los enunciados ternarios expresan una transformación y toman la forma de un enunciado traslativo: $EN = (D_1 \rightarrow O \rightarrow D_2)$, lo “que permite dar cuenta de la circulación de objetos según su naturaleza o tipo dentro del relato o discurso” (García, 2011: 64). En este tipo de estructura existen dos tipos de Objetos, los *pragmáticos* (cercanos a las cosas concretas en los relatos: riquezas, propiedades, bienes muebles e inmuebles) y los *cognoscitivos* (un saber, una información, un dato), que permiten tres configuraciones sintácticas: 1) simple: dos sujetos orientados hacia un mismo objeto: $[(S_1 \cup O); (S_2 \cap O)]$; 2) de comunicación: un S_1 es tomado como emisor y un S_2 como receptor y el objeto es un mensaje o información, se trata de un hacer saber, es decir, un hacer que produce el pasaje de un objeto de saber; 3) de intercambio: se conjugan dos sujetos y dos objetos, es decir, dos sujetos entregan algo a cambio de algo. Como se sigue, los enunciados ternarios se asemejan a un acto de comunicación. Al igual que en los enunciados de estado y de hacer, los enunciados ternarios requieren un Sujeto-Operador o del hacer, al cual le corresponde el hacer principal, esto es, un S_3 será el encargado del hacer transformativo, sin embargo a diferencia del S_2 operativo, en el S_3 al estar dos sujetos involucrados necesita de la participación de ambos, “el sujeto operador a primera vista podría ser el Emisor, no obstante, en toda comunicación se espera siempre que el Receptor *haga* algo que permita que el proceso comunicativo se

complete” (García, 2011: 66). Así pues tenemos un sujeto complejo que supone la acción de los otros dos $S_3=S_1+S_2$ (66).

- b) La sintaxis modal y el esquema narrativo canónico. Greimas, en la introducción a su libro *Dusens II*, se pregunta: “¿qué impulsa a los sujetos para ir en busca de los objetos? El hecho de que los valores investidos en los objetos son ‘deseables’²⁸, ¿qué hace que ciertos sujetos sean más deseosos, más capaces de obtener los objetos de valor que otros? El hecho de que unos sean más ‘competentes’ que otros” (Greimas, 1987: 10). Con estas preguntas, y sus respectivas respuestas, Greimas encuentra que “existe una capa de modelizaciones que sobredeterminan tanto a los sujetos como a los objetos, señalando un fenómeno semiótico: la carga modal que, en principio, es proyectada, en el modulante, sobre el predicado, que es susceptible de ser distribuido al interior del enunciado que afecta, dirigiéndose luego sobre el sujeto de hacer —constituyendo entonces su *competencia modal*—, después sobre el objeto y rinde cuenta, debido a que el objeto define el sujeto de estado, de la *existencia modal* del sujeto” (10). Siguiendo a Propp, Greimas se da cuenta que el sistema canónico de los enunciados narrativos puede ser aplicado a textos que se basan sobre acciones bien definidas, donde aparecen estados de conjugación y de disyunción, pero la situación se complica cuando el sistema canónico intenta ser aplicado a textos donde el centro de la atención no son las acciones de los personajes, esto es, conflictos interiores, reflexiones, estados cognitivos, y es precisamente esto último lo que transforma los estados en estos tipos de textos, es decir la *dimensión cognitiva*. Esta dimensión puede ser descrita a través de la noción de modalidad, que es “entendida como ‘lo que modifica el predicado de un enunciado’” (Greimas, 1990: 262). Desde el punto de vista sintáctico, un predicado se define modal cuando modifica a un segundo predicado precediéndolo posicionalmente en la cadena sintagmática de la frase, por ejemplo: Juan quiere que Pedro se vaya, donde “querer” funciona como verbo modal (quehacer antropomórfico), que modifica al predicado “vaya”, transcrito como enunciado semántico queda: F: querer/S: Juan; O (F: partida; A: Pedro). Greimas, a partir de esto, especifica formalmente los enunciados

²⁸ Recordemos que más arriba comentamos el ejemplo propuesto por Greimas en que el sujeto que adquiere un automóvil, lo adquiere no por el hecho de ser un objeto, sino por los valores que residen en el objeto: prestigio, estatus, etc. Ver Sujeto/Objeto.

modales como: EM=F querer /S; O/ (Greimas, 1973: 200). “Cuando un enunciado (de hacer o de estado) rige a otro enunciado (de hacer o de estado), el primero se denomina enunciado modal y el segundo enunciado descriptivo” (Greimas, 1990: 147). “El enunciado descriptivo sirve de *actante-objeto* al modal, con el cual le liga, además una relación hipotáxica²⁹. [...] podemos interpretar el enunciado modal como ‘el deseo de realización’ de un programa que está presente bajo la forma de enunciado descriptivo y participa, al mismo tiempo, como objeto, en el enunciado modal” (Greimas, 1973: 200). El enunciado del hacer presupone un sujeto-operador o de hacer que actúa sobre un sujeto de estado y sobre el objeto de valor, permitiendo la junción entre estos dos, con lo cual transforma el estado del sujeto. Esta transformación es la *performance* que “se identifica, en un primer acercamiento, al acto humano (en mal español) como un ‘hacer-ser’ y al que le damos la formulación canónica de una estructura modal, constituida por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado. La *performance* aparece entonces [...] como una transformación que produce un nuevo ‘estado de cosas’” (Greimas, 1990: 301). Si la *performance* es un hacer-ser/estar, y en vista que proviene del modelo generativo lingüístico en el que la *performance* implica un saber-hacer por parte del hablante, esto es una *competencia* que lo que hace ser/estar, la *performance* semiótica implica también una competencia, un saber-hacer o poder-hacer, regidos por un querer-hacer o un deber-hacer, designado esto por Greimas (1990: 69) (1987: 53) como una competencia modal, que constituye la competencia del sujeto; por ejemplo: Fer *quiere* comer una manzana: EM=F: querer/S: Fer; O (F: comer; A: Fer; O: manzana), en este caso se trata de un enunciado descriptivo simple regido por un enunciado modal del querer-hacer, sin embargo el enunciado descriptivo puede ser reemplazado por un enunciado modal: EM=F: querer/S: Fer ; O (F: saber o poder; A: Fer; O (F: comer; A: Fer; O: manzana)). Si la *performance* es el hacer que modaliza al ser y la competencia es el ser que modaliza el hacer, restan dos combinaciones posibles: el hacer que modaliza el hacer y el ser que modaliza el ser. El hacer que modaliza el hacer es una forma de *manipulación* que “se caracteriza por ser una acción del hombre sobre otros hombres para hacerles ejecutar un programa

²⁹ Se refiere a una relación de implicación, donde uno de los términos supone al otro. Ver *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. P. 207.

dado: en el primer caso, se trata de un ‘hacer-ser’, en el segundo de un ‘hacer-hacer’; estas dos formas de actividad, de las cuales una se inscribe, en gran parte, en la dimensión pragmática y la otra en la dimensión cognoscitiva, corresponden, así, a estructuras modales de tipo factivo” (Greimas, 1990: 251). El ser que modaliza al ser se denomina *sanción* que es una figura correlativa a la manipulación, pero, a diferencia de la anterior, ocupa dos dimensiones, la pragmática y la cognoscitiva, la primera se refiere a un juicio epistémico a cargo del Destinador-juez, “sobre la conformidad de los comportamientos y, más precisamente, del programa narrativo del sujeto performante, en relación con el sistema axiológico (de justicia, de “buenas maneras”, de estética, etc.), implícito o explícito, tal como al menos ha sido actualizado en el contrato inicial” (Greimas, 1990: 346). La sanción, pues, en su dimensión pragmática, conlleva una retribución que puede ser positiva (recompensa) o negativa (castigo). En su dimensión cognoscitiva la sanción es un “juicio epistémico sobre el ser del sujeto y, más generalmente, sobre los enunciados de estado que éste rige gracias a las modalidades veridictorias y epistémicas” (Greimas, 1990: 346). Es cognoscitiva pues corresponde al reconocimiento del héroe o del traidor. El esquema narrativo está conformado por las cuatro estructuras modales mencionadas (ser hacer/estar, hacer-ser/estar, hacer-hacer, ser-ser).

- c) Programa narrativo. El programa narrativo (PN) es definido como la unidad elemental de la sintaxis narrativa de superficie, constituida por un enunciado del hacer que rige un enunciado de estado; los programas narrativos indican sintácticamente las intensiones y las acciones de los sujetos y pueden ser expresados como enunciados de transformación conjuntiva ($PN=F[S_1 \rightarrow (S_2 \cap O_v)]$) o disyuntiva ($PN=F[S_1 \rightarrow (S_2 \cup O_v)]$). Por tanto, éste es entendido como un cambio de estado efectuado por un sujeto (S_1) cualquiera sobre un sujeto (S_2) cualquiera. Sin embargo, esto puede hacerse más complejo y transformarse en un PN complejo cuando se exige previamente la realización de otro PN llamado de uso; por esto, Greimas diferencia entre el PN general, al que llama de base, y los PN que engloba, de uso (Greimas, 1990: 320-322).

1.2.2.2. Todorov: predicados de base

Para elaborar su teoría de análisis de los relatos, Todorov comienza por diferenciar el sentido de la interpretación. El primero se refiere a un elemento de determinada obra, que bien podemos considerar como sistema, que establece correlaciones con otros elementos. Así, una obra puede ser considerada como un elemento de la literatura tomada como sistema; de tal forma que su sentido se establece al entrar en una relación de oposición o solidaridad con otras obras, por ejemplo, la obra romántica que se opone a la del clasicismo. Lo que recuerda la relación que se establece entre los elementos de una lengua. La interpretación, por su parte, hace referencia a la variabilidad interpretativa de los críticos, según su ideología y personalidad (Verón, 1972: 155-156). Por tanto, es el sentido y no la interpretación en donde hay que centrar el análisis.

Siendo el sentido el punto de partida interpretativo y definido como correlación entre elementos, lleva a Todorov a pensar el relato en relación a la lengua. Por lo que formula la hipótesis de la existencia de una *gramática universal*, siguiendo la tradición inaugurada por Protágoras y continuada en nuestros días por Chomsky (Todorov, 1973: 29). Todorov considera, pues, la existencia de una sola gramática productora del sentido, en tanto que ésta “es la fuente de todos los universales y nos da la definición misma del hombre. No sólo todas las lenguas sino también todos los sistemas significantes obedecen a la misma gramática. Es universal no sólo porque se extiende a todas las lenguas, sino porque coincide con la estructura del universo mismo” (Todorov, 1973: 30). De tal forma que, siguiendo a la gramática especulativa, y por tanto a los *modistes*, Todorov ve, al igual que ellos, una determinación del universo en el pensamiento y de éste en la lengua. Sin embargo:

No se confrontará la estructura de la lengua con la estructura del mundo, sino con la de la narración, que es un tipo de discurso. El discurso y la lengua toman parte en una relación de equilibrio dinámico: obedecen a una misma estructura básica (la gramática universal), siendo, por otra parte, nociones claramente diferenciadas y, por así decirlo, asimétricas (Todorov, 1973: 31-32).

Por lo tanto, como ya vimos en el apartado de las funciones, las unidades del relato no tendrán, necesariamente, que corresponder con las unidades lingüísticas, puesto que aquellas son una abstracción lingüística. Así, el sistema narrativo descrito es una

abstracción del texto real y, por lo tanto, “nos ocupamos de los resúmenes³⁰ de los cuentos más que de los mismos cuentos” (Todorov, 1973: 32).

La existencia de una *gramática universal*, estructura básica de los sistemas de significación, permite, como la lengua, postular diferentes niveles de descripción. Todorov en un primer momento, retomando la teoría de Benveniste y de los formalistas rusos propone dividir el relato en *historia* “en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real [...]. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en el que el narrador nos los hace conocer” (Verón, 1972: 157). La historia será, pues, la exposición pragmática de los acontecimientos, susceptible de ser referida por otros medios de expresión, como el cine o el cómic. Posteriormente, Todorov propone otros aspectos de división del relato: *semántico*, *sintáctico* y *verbal*. “El aspecto semántico del relato es lo que el relato representa y evoca, los contenidos más o menos concretos que aporta. El aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen. El aspecto verbal son las frases concretas a través de las cuales nos llega el relato” (Todorov, 1973: 36). De cierto modo, la historia, concebida como abstracción, corresponde al aspecto sintáctico, mientras que el discurso corresponde al aspecto verbal, sin embargo el aspecto semántico se extiende tanto en la historia como en el discurso³¹.

Es en el nivel de la historia donde encontramos a los personajes³². Como ya se dijo en la parte introductoria a este apartado, los personajes se definen “por su participación en un esfera de acción”, esto es, por las relaciones que entre ellos establecen, a estas relaciones Todorov las llama *predicados de base*. Los predicados de base se desprenden del modelo actancial de Greimas, y representan los ejes por los cuales los actantes entran en relación: deseo, comunicación y poder, éste último es

³⁰ En la sección correspondiente a las funciones ya hemos tratado de paso el concepto de resumen, que se refiere a las funciones cardinales, en cierto sentido serían las funciones para Propp, pero que también pueden ser consideradas como predicados o enunciados, según la teoría que los use.

³¹ Para la claridad de la explicación, y siguiendo a Barthes (1990: 169), se tomará la primera división del relato propuesta por Todorov.

³² Es cierto que los personajes aparecen también en el nivel del discurso, pero como la percepción que los personajes tienen de lo que acontece, es decir, aparecen en relación al narrador, esto es, como aspectos del relato (Verón, 1972: 177-181).

llamado por Todorov participación³³. Todorov considera a estas relaciones como las fundamentales, a partir de las cuales, mediante reglas de derivación, pueden ser derivadas otras relaciones (Verón, 1972: 166).

Las reglas de derivación, formalización de la relación entre un predicado de base y uno derivado, son la *regla de oposición* y la *regla del pasivo*. La primera deriva un predicado opuesto³⁴ a cada uno de los predicados de base. Así, si el predicado de base es el deseo, suponiendo que en la historia toma la forma de amor, su predicado derivado sería el odio; por lo tanto si el de comunicación tiene forma de confidencia su opuesto es la revelación, y el de participación, si se lo toma como ayuda su contrario será el impedimento (Verón, 1972: 167). La regla del pasivo corresponde “al pasaje de la voz activa a la voz pasiva [...] En otros términos, cada acción tiene un sujeto y un objeto, pero contrariamente a la transformación lingüística activo-pasivo, no los cambiaremos aquí de lugar: sólo el verbo pasa a la voz pasiva. Trataremos, pues, a todos nuestros predicados como verbos transitivos” (Verón, 1972: 168). Por ejemplo, Carlos ama a Mariana, Carlos es amado por Mariana. El sujeto en la primera proposición es activo, mientras que en la segunda es pasivo, mientras que el objeto en la primera proposición recibe la acción del sujeto, en la segunda se hace agente de la acción. Con esto se muestra el parentesco de dos relaciones diferentes, en la que podríamos hablar de relaciones recíprocas.

Las relaciones hasta ahora descritas muestran la abstracción de las relaciones “encarnadas” en un personaje. Sin embargo podemos observar que estas relaciones pueden ser determinadas a su vez por otro tipo de relaciones situadas en el *ser* y en el *parecer*. De tal forma que “La apariencia no coincide necesariamente con la esencia de la relación aunque se trate de la misma persona y del mismo momento” (168). Es necesario aclarar, que el ser y el parecer conciernen a la percepción de los personajes y no a la del lector. Esto podría ejemplificarse en *Las batallas en el desierto*, Carlos cree sentir amor por Mariana, según su percepción lo que él siente es amor, según la percepción de la sociedad descrita en el texto, el amor, romántico, erótico y todas las connotaciones que se desprenden de él, sólo puede establecerse entre personas adultas.

³³ No ahondaremos en estos predicados, pues designan las mismas relaciones actanciales ya descritas en lo referente al modelo actancial de Greimas.

³⁴ Para Todorov la oposición designa una noción más restringida que la negación, que para Greimas, en su cuadrado semiótico, puesto que la negación de un término es ya la afirmación del otro. Sin embargo, esta oposición, nos parece susceptible de ser proyectada en un cuadrado semiótico, por ejemplo, si nos referimos a la oposición amor-odio, la deixis positiva bien podría ser indiferencia y la negativa mala fe.

Cuando Carlos confiesa su amor a Mariana y es rechazado, se da cuenta que el amor entre ellos no es posible por la diferencia entre niños y adultos. Carlos toma conciencia de la ideología amorosa, este *tomar conciencia, darse cuenta*, es un predicado que Todorov postula y que sólo aparecerá en el grupo considerado como *víctimas*. “Designará la acción que se produce cuando un personaje advierte que la relación que tiene con otro no es la que él creía tener” (Verón, 1972: 169).

Todorov utiliza la noción de *transformación personal* para describir los matices de las relaciones antes mencionadas. Siguiendo con el ejemplo anterior, vemos que la decepción de Carlos, el “darse cuenta”, lo lleva a una *transformación personal*, el amor ya no lo concibe de manera infantil, sino que se matiza con el erotismo.

Antes de hablar de las demás relaciones de los personajes, es necesario decir unas cuantas palabras sobre éstos. Primero, una consideración importantísima para la concepción del personaje según Todorov. La descripción de las relaciones estáticas, éstas son las relaciones antes expuestas, consideradas de esta manera en tanto describen relaciones estables entre los personajes, estados de cosas que en la teoría de Tomashevski corresponden a los motivos³⁵ estáticos, describen situaciones que no cambian. A la par de los motivos estáticos, encontramos los motivos dinámicos que cambian la situación anterior. Greimas profundiza en esto postulando las categorías clasemáticas que establecen la oposición entre semas estáticos y dinámicos, que son capaces de suministrar informaciones sobre los actantes, por lo que con esta dicotomía se explicita la oposición gramatical entre adjetivo (el sustantivo se asimila a éste) y verbo (Todorov y Drurot, 1995: 255).

Así, para Todorov el personaje no puede ser reducido ni a la representación que el personaje hace de la persona ni a la simple visión o percepción del personaje, tampoco a los atributos que recibe de los predicados caracterizados por su estatismo, sin embargo, si bien no puede reducirse a ellos tampoco puede desligarse de éstos. Todorov considera que la reducción a una pura psicología del personaje es la más injustificada, y supone que si es posible hablar de una psicología del personaje no es porque ésta resida en aquellos, y menos en los predicados (atributos o acciones), sino que “es el efecto

³⁵ El motivo se considera como unidad mínima significativa, designa una perspectiva semántica; la unidad mínima sintáctica, es el predicado (Todorov y Drurot, 1995: 255).

producido por cierto tipo de relaciones entre proposiciones³⁶ (Todorov y Ducrot, 1995: 259-261). De tal manera que, y de acuerdo a un determinismo psíquico que varía con el tiempo, el lector puede postular relaciones de causa a efecto³⁷ entre diferentes proposiciones³⁸. Así, si Rosales odia a Carlos, se sigue que Rosales causa daño a Carlos. Todorov afirma que este tipo de relaciones está presente en las novelas psicológicas, pero que no supone una intervención de la psicología en el personaje. Por tanto, para aclarar la noción de personaje, propone recurrir a una perspectiva proposicional del análisis del relato, lo que le permite describir al personaje en tres niveles sucesivos³⁹:

1. El personaje es el sujeto de la proposición, sin un investimento semántico, que se reduce a una función sintáctica. El nombre del personaje sirve para diferenciarlo sólo como una unidad espacio temporal.
2. En sentido particular se le llama personaje al conjunto de los atributos predicados del sujeto en el transcurso literario.
3. “En todo texto representativo, el lector ‘cree’ que el personaje es una persona: esta interpretación obedece a ciertas reglas que están inscritas en el texto” (Todorov y Ducrot, 1995: 261): a) una regla corresponde, según la variación cultural, a las concepciones acerca de la estructura de la personalidad; b) otra se refiere al equilibrio entre las semejanzas y diferencias entre los atributos de los predicados.

Por tanto, los personajes en sus relaciones estables, estáticas, en sus enunciados o predicados de estado, se aproximan más a la segunda acepción. Mientras que los personajes que intervienen en las *reglas de acción* se acercan más a la primera acepción, y en este caso se los puede tomar como actantes o agentes. La tercera reúne ambas acepciones y corresponde a una visión más integral del personaje de las relaciones entre predicados estáticos y dinámicos. Sin embargo no hay que confundirse con esto, pues

³⁶ En el estudio semiótico del texto se establecen al menos tres órdenes de relaciones proposicionales: lógico, temporal y espacial. Aquí nos referimos al orden lógico que reúne las relaciones: causalidad, disyunción, conjunción, exclusión, inclusión. Y más precisamente nos referimos a la de causalidad, la más frecuente en los relatos que reúne las condiciones de existencia, las consecuencias, las motivaciones, etc. (Todorov y Ducrot, 1995: 339).

³⁷ Recordemos el error lógico denunciado por la escolástica y señalado por Barthes: *post hoc, ergo propter hoc*.

³⁸ Una proposición está formada por al menos un agente y un predicado (Todorov y Ducrot, 1995: 338-339).

³⁹ Ver Todorov y Ducrot (1995: 260-261)

las tres acepciones conviven en todas las reglas, si se dijo lo anterior fue para explicitar las acepciones.

Mencionamos las *reglas de acción* ahora procedemos a definir las según Todorov. Estas reglas tienen como datos (también podríamos llamarlos términos) iniciales a los personajes o agentes⁴⁰ y las relaciones que entablan entre éstos (deseo, comunicación, oposición y sus derivados), y “prescribirán, como resultado final, las nuevas relaciones que deben instaurarse entre los agentes” (Verón, 1972: 170). Todorov divide las reglas de acción en las de deseo, comunicación y oposición. No mencionaremos aquí las reglas que formula Todorov para *Les liaisons dangereuses*, pues se recuperan en el sub-apartado siguiente y, además, como él mismo comenta: “las reglas formuladas aquí tienen sobre todo un valor de ejemplo y no de descripción exhaustiva” (Verón, 1972: 173). Sin embargo sí mencionaremos las observaciones que hace respecto a las reglas de acción. Las reglas de acción “reflejan las leyes que gobiernan la vida de una sociedad, la de los personajes de nuestra novela” (Verón, 1972: 172). Con esto Todorov supone que es posible encontrar reglas de acción que describan los hábitos y leyes de cualquier grupo homogéneo de personas. Continuando con esta idea, parece posible que estas reglas se basen en una ética y, por tanto, en una axiología que rija las acciones de las personas y también de los personajes. Sin embargo, estas reglas no representan una determinación total, por lo tanto Todorov propone la *noción* de infracción (en la historia), lo que permite considerar las acciones que rompen con las reglas, y que al igual que con las reglas de orden social, conllevan un castigo (Verón, 1972: 187-188).

1.2.2.3. Síntesis

Si observamos los predicados de base encontramos ciertas semejanzas con el modelo actancial de Greimas⁴¹, así el paso de un predicado de base a uno derivado en las relaciones de deseo representa la transformación de un nuevo estado de cosas, y que

⁴⁰Todorov designa con el nombre de agente al personaje entendido como sujeto u objeto de la acción (Verón, 1972: 169).

⁴¹ Las comparaciones que se realicen entre Greimas y Todorov no son con el afán de dar preferencia a una u otra, simplemente se realiza la comparación para exponer sus aproximaciones y alejamientos, con el fin de intentar al menos aclarar un poco el método descriptivo que seguiremos.

obviamente se refiere no a un estado pragmático sino cognoscitivo. De ahí que la teoría todoroviana facilite más la descripción de estos cambios internos en los personajes, pero la greimasiana da más luz en cuanto a los cambios sufridos por los actantes. De tal forma que, si tomamos en cuenta que el actante objeto es objeto de deseo no en sí sino por los valores con los que es investido, el cambio de su categoría tímica (eufórico/histórico), esto es, el cambio de su valor, conlleva un cambio en la relación que establece con su sujeto, esta relación se ve especificada por la proyección que hace Greimas de los actantes en el cuadrado semiótico, de esto se sigue la aparición de un anti-objeto que remite a un PN de forma: $F \rightarrow (S_1 U O)$; esto es una disyunción de su objeto. Sin embargo, si el objeto cambia de valor, también puede remitir, en la noción de odio, a la búsqueda de una venganza, de ahí que el sujeto parta de un estado de disyunción a un estado de junción con su objeto de valor. En lo concerniente a la regla de oposición de comunicación, esto nos aproxima a la ruptura del contrato efectuado entre el Destinador y el Destinatario, lo que implica por una parte una manipulación (hacer-hacer) y por otra una comunicación (hacer-saber). Así, el revelar las confidencias es una falta al contrato de secreto o discreción que se establece implícitamente en la confidencia. Sin embargo, a deferencia de Greimas, para quien la ruptura del contrato implica una retribución negativa para quien rompe el contrato, para Todorov la ruptura del contrato o, mejor, la oposición comunicativa bien puede ser el castigo no para el que revela la confidencia, sino para el que la guarda e implica una transformación personal, cosa que no da cuenta el modelo de Greimas, no porque sea ineficiente, sino porque es más abstracto, mientras que el de Todorov tiende más a libertad de descripción de los estados de los personajes, según vimos en lo concerniente a los personajes. La regla de oposición participativa establece la existencia de un oponente, no vemos gran diferencia con respecto a Greimas, donde también se establece la existencia de un oponente, aunque, para ser más precisos, la regla de oposición se aproxima muchísimo más a la noción de anti-sujeto, en tanto tiene su propio Programa Narrativo (PN), y por lo tanto es un sujeto con sus propios objetivos y deseos que entran en conflicto con otro sujeto.

La regla del pasivo que corresponde a un cambio de voz en el verbo (amar/ser amado), en Greimas estaría indicada por la capacidad sincrética de los actantes, así el sujeto de determinado PN, puede ser a su vez el objeto de otro PN.

En la descripción de las relaciones que utiliza Todorov con respecto al ser y el parecer que implica una toma de conciencia por parte del personaje víctima, en cierta

medida, encontramos similitud con la noción de sanción (ser-ser) de Greimas. Sin embargo en la teoría todoroviana es el personaje quien se juzga a sí mismo, pero si seguimos la teoría greimasiana vemos que, a nivel actancial, el actor que realiza la sanción se desdobra en juez y acusado, por tanto, no hay una diferencia tan grande. La sanción es el último paso en el esquema narrativo canónico, esto es, después de la performance, donde se juzga el resultado de ésta, la toma de conciencia se lleva a cabo una vez que el victimario ha logrado alcanzar su objetivo, es decir, una vez que el victimario realiza su performance que podríamos llamar positiva, mientras que la performance de la víctima sería una performance negativa y, por tanto, la toma de conciencia aparece cuando sus deseos se ven frustrados.

En lo que respecta a las transformaciones personales, Todorov habla de los matices en los sentimientos de los personajes, y pone como ejemplo el amor que se transforma en deseo de posesión. Si hablamos de sentimientos, el amor es un deseo que se sitúa en el eje del deseo expresado por la relación Sujeto/Objeto en el modelo actancial de Greimas, por tanto representa una relación entre actantes. Pero, siendo una transformación, implica un cambio en los valores investidos en los objetos y, por tanto, un cambio en la relación de los actantes que no deja de estar en el eje del deseo, sólo se refiere a los valores investidos en el objeto. Esto lo podemos interpretar como un cambio de estado provocado por un sujeto de hacer u operativo sobre un sujeto de estado, esta operación en el modelo de Todorov queda a cargo de la *toma de conciencia*, el personaje que se da cuenta que lo que siente no es amor sino deseo de posesión, por lo tanto también podemos situar esta transformación en la dimensión del ser y el parecer. La diferencia entre estas tomas de conciencia (sanciones) estriba en que la primera que revisamos radica en el personaje débil, engañado, mientras que la segunda radica en un personaje que, podríamos decirlo así, se engaña a sí mismo.

Las reglas de acción que transforman un predicado estático a otro y establecen, por consiguiente, un nuevo estado de cosas o una nueva relación entre personajes, corresponden a los enunciados modales del Greimas. Así, la regla R.I. de Todorov que indica: “Sean A y B dos agentes y que A ame a B. Entonces, A obra de suerte que la transformación pasiva de este predicado (es decir, la proposición ‘A es amado por B’) también se realice” (Verón, 1972: 170), podemos verla como la performance, la realización de una transformación de estados, que implica la competencia del sujeto: querer/deber-saber-poder-hacer. Sin embargo, aquí encontramos la interferencia de

otros sujetos con PN propios, lo que crea las relaciones de oposición y, por tanto, la aparición de una performance y una competencia de estos sujetos, y nos remite a la noción de polémica manejada por Greimas, en tanto conflicto o confrontación entre personajes. El eje de la comunicación refiere al intercambio de saberes entre los personajes, confidencias, que cambia en cuanto los personajes se descubren enamorados de sus confidentes⁴², lo que nuevamente recuerda al cambio investidura de valor en el objeto.

Esta síntesis se ha hecho con el fin no de comparar las teorías como una competencia entre ambas o hacer un “monstruo” de las dos, sino para tener una perspectiva de sus aproximaciones y alejamientos. Y se ha hecho puesto que Barthes no elige realmente alguna, sino que propone a ambas como posibles soluciones al problema del personaje y de las acciones. De ahí que no haya una contradicción o problema, pues, como se ve no hay contradicción entre ellas, sino más bien se complementan.

Para concluir Barthes lanza esta pregunta “¿*Quién* es el sujeto (el héroe) de un relato? ¿Existe una clase privilegiada de actores?” (Barthes, 1990: 188). Con base a lo que hemos tratado, podemos proponer la siguiente hipótesis, sin pensar que con ellos se resuelve este problema: ya que cada sujeto tiene su propio PN, y por tanto su competencia, performance y objeto de deseo, se lo puede considerar su propio héroe, es decir, cada sujeto es el héroe de su propio PN.

I.3. La narración

El nivel de la narración es el último nivel del relato en el que se integran los niveles que ya tratamos. Si bien es el último nivel, lo es dentro del relato, puesto que el sentido no se completa realmente hasta que se integra al mundo, sin embargo, este nivel más general no es tratado por Barthes, sí lo menciona, pero al trascender el relato sale de su estudio. Así pues, nos concentraremos únicamente en este nivel situado entre el mundo y la abstracción de las funciones y las acciones.

⁴² Los ejemplos que proporciona Todorov sobre estos ejes están en su artículo *Las categorías del relato literario* (Verón, 1972).

Barthes, al igual que Genette (Verón, 1972: 205) diferencia entre relato y discurso, afirma que así como en el interior del relato existe una función comunicativa, de igual forma el relato es el objeto de la comunicación entre un destinatario y un destinatario. Esto nos acerca a la noción de enunciado, que se equipara aquí a la noción de discurso⁴³, lo que supone una enunciación que se ve reflejada en el discurso en los pronombres de primera y segunda persona, en los pronombres demostrativos, los adverbios y los adjetivos relativos (aquí, ahora), los tiempos de los verbos organizados en torno al presente (tiempo de la enunciación), algunos verbos tomados en la primera persona del singular (creo que..., deduzco que...⁴⁴), los verbos performativos, el caso de ciertos niveles de lengua, donde se observa la presencia de semas valorativos o emotivos, es decir, un juicio o una actitud particular del sujeto de la enunciación, los términos moralizantes (quizá, ciertamente, sin duda) (Todorov y Ducrot, 1995: 365). Estos elementos son considerados por Barthes como signos del narrador, puesto que indican la instancia de la enunciación o de la narración. Sin embargo, también es posible encontrar signos del lector: “cada vez que el narrador, dejando de ‘representar’, refiere hechos que conoce perfectamente, pero que el lector ignora, se produce, por carencia de significante, un signo de lectura, porque no tendría sentido que el narrador se diera así mismo una información” (Barthes, 1990: 189), análogamente, para Genette, estos signos son una la forma en que el narrador toma como testigo al lector (Verón, 1972: 206).

Siendo el discurso un enunciado que implica un enunciador o donante del relato, Barthes se pregunta ¿quién es éste? Así, pues, propone tres concepciones que también explica Todorov como aspectos del relato. Por aspectos del relato Todorov entiende la percepción que tenemos de los acontecimientos no de forma directa, sino a través de la percepción de quien los cuenta (Verón, 1972: 177):

1. Narrador > personaje (la visión “por detrás”): el narrador sabe más que su personaje.
2. Narrador = personaje (la visión “con”): el narrador conoce tanto como los personajes.

⁴³ Ver los artículos de Barthes, Todorov y Genette en *Comunicación* (1972).

⁴⁴ Junto con los verbos performativos, la subjetividad sólo puede estar presente en la primera persona, puesto que en la tercera estos verbos sólo describe o verifica un estado (Benveniste, 1993: 184-186).

3. Narrador < personaje (La visión “desde afuera”): el narrador sabe menos que los personajes.

A estos aspectos, Todorov agrega otros dos. El primero se refiere a la *visión estereoscópica*, que se refiere a la percepción de un mismo acontecimiento por diferentes personajes. “En efecto, la pluralidad de percepciones nos da una visión más compleja del fenómeno descrito” (Verón, 1972: 179). El segundo se refiere al *ser y al parecer*, este aspecto se refiere al hecho de que en una narración de visión estereoscópica o en la que intervienen diversos personajes, uno de ellos sirve como narrador del tipo (1), con lo que nos proporciona el “ser” acerca de una visión, puede “revelarnos lo que los otros [personajes] sienten o piensan” (Verón, 1972: 180).

Barthes advierte sobre no confundir al autor del relato con el narrador del mismo. El autor del relato puede ser considerado enunciador en determinado momento, en el que produce la textualización, esto es en el momento que produce el enunciado tomado como texto, comprendido éste, analógicamente, como la expresión en Hjelmslev, esto es, el correlato físico del discurso. “Siendo texto cualquier producto cultural que ‘cargue’ o ‘lleve’ un sentido organizado, y siendo el sentido organizado (a partir del texto), su Discurso” (García, 2011: 124). Una vez que texto y discurso se desprenden del autor, la enunciación no proviene de éste, sino del lector, esto es, el enunciador y enunciatario son uno en la “mente” del lector, de tal manera que es en el proceso de comprensión donde se lleva a cabo la enunciación. Sin embargo, “los signos del narrador son inmanentes al relato y, por consiguiente, perfectamente accesibles a un análisis semiológico” (Barthes, 1990: 190). Por tanto, el autor no puede confundirse con el narrador, puesto que sería necesario una relación señalética⁴⁵ entre la persona del autor y su lenguaje, lo que es claramente imposible si, como dice Benveniste (1971), a propósito de la subjetividad en el lenguaje: “El lenguaje está organizado de tal forma que permite a cada locutor *apropiarse* la lengua entera designándose como *yo*” (183). Por tanto, el confundir al autor y al narrador es creer posible una lengua (y por tanto un habla y una enunciación y enunciado) imposible de ser actualizada por nadie más que por el autor.

⁴⁵ Por señalética queremos decir que el lenguaje del autor tendría la función de señal, esto es, el lenguaje indicaría la existencia de un objeto (el autor), o supondría su existencia, esto es lenguaje y autor mantendrían una relación de *motivación*, en el sentido de Husserl, es decir, “*motiva* la creencia, o convicción, acerca de la existencia de otros objetos o situaciones” (Rossi, 2013: 13)

Barthes considera que la narración o código del narrador se basa en dos sistemas de signos: personal y apersonal. El sistema personal, como ya vimos, revela la instancia narrativa, el *yo-aquí-ahora* de la narración. Mientras que el relato estrictamente se refiere a la tercera persona, ésta es la instancia apersonal, la no-persona según Benveniste, puesto que ésta no remite a una persona, “por estar referida a un objeto situado fuera de la alocución. Pero no existe ni se caracteriza sino por su oposición a la persona *yo* del locutor que, enunciándola, la sitúa como ‘no-persona’” (Benveniste, 1976: 186). Así pues, relato y discurso (narración), se diferencian por una oposición de objetividad/subjetividad, siendo el relato objetivo y la narración subjetiva, sin embargo esta relación pertenece al orden lingüístico y no referencial (Verón, 1972: 203). Por lo tanto, en el discurso alguien habla, alguien cuenta, y es este mismo acto de hablar, contar, el foco de la significación. Mientras que en el relato nadie habla, “en el sentido de que en ningún momento tenemos que preguntarnos *quién habla (dónde y cuándo, etc.)*, para percibir íntegramente la significación del texto”(Verón, 1972: 205).

El relato situado, entonces, en modo apersonal, conlleva un sistema temporal articulado sobre el aoristo, esto es el pretérito perfecto absoluto, que indica acciones pasadas independientes de cualquier otra acción (Gili Gaya, 1980: 157), con lo que se pretende eliminar el presente del que habla. Sin embargo, comenta Barthes, existen relatos que se ven arrastrados al *hic et nunc* de la locución, lo que provoca una mezcla de lo personal y lo apersonal, pero también provoca que el relato se traslade del orden puramente constatativo al performativo, siendo el primero una descripción de un acontecimiento y el segundo, descripción de una acción de su locutor que equivale al cumplimiento de esa acción (Todorov y Ducrot, 1995: 384). Por tanto, “escribir no es ‘contar’, es decir que se cuenta, remitir todo al referente (‘lo que uno dice’) a este acto de locución” (Barthes, 1990: 192). Entonces, si pasamos de un *él-allá-entonces*, a un *yo/tu-aquí-ahora*, estamos hablando del paso de lo enuncivo⁴⁶ a lo enunciativo, que podríamos considerar como un *embrague*.

Fontanille (2001) considera el embrague, junto con el desembrague, como derivados del brague. El *desembrague*, entonces, por oposición al embrague, consiste en el paso de lo enunciativo a lo enuncivo. Por tanto:

⁴⁶ Que carece de marcas de la instancia de la enunciación.

El embrague es de orientación disjuntiva. [...] El desembrague es, pues, por definición, pluralizante, y se presenta como un despliegue en extensión; pluraliza la instancia de discurso: el nuevo universo de discurso que es así abierto comporta, al menos virtualmente, una infinidad de espacios, de momentos y de actores. [...] En cambio, el embrague es de orientación conjuntiva. Bajo su acción, la instancia de discurso se esfuerza por volver a encontrar la posición original. No puede llegar allí porque el retorno a la posición original es un retorno a lo inefable del cuerpo propio, al simple presentimiento de la presencia. Pero puede al menos construir el simulacro. De esta forma, el discurso está en condiciones de proponer una representación simulada del momento (*ahora*), del lugar (*aquí*), y de las personas de la enunciación (*Yo/Tu*). (Fontanille, 2001: 85-86).

De tal manera, que los textos a los que Barthes se refiere, carecen de un desembrague o, mejor, permanecen en un embrague constante.

Embrague y desembrague, brague, se aproximan, más o menos, a las nociones propuestas por Todorov de *palabra de los personajes* (drama) y *palabra del narrador* (crónica), que también se aproximan a la noción de estilo directo/indirecto. Estas nociones se refieren a la forma en que el narrador expone la historia. Todorov considera dos modos de exponer la historia: 1) la narración como crónica, en la que “el autor es un simple testigo que relata los hechos” (Verón, 1972: 181), la historia; 2) la representación como drama, en tanto que la historia no es narrada sino que se desarrolla ante nuestros ojos, “no hay narración, el relato está contenido en las réplicas de los personajes” (181). Así, la crónica puede ser comparada al estilo indirecto, mientras que el drama o representación al estilo directo. Se pasa de un yo/tu-aquí-ahora, a un él-allá-entonces. Sin embargo, Genette advierte la importancia de considerar la representación (drama) desde el plano lingüístico, puesto que si la consideramos como representación escénica, ésta consiste en gestos y palabras, sin embargo, como gesto escapa del plano lingüístico, pero, como palabra, “en parlamentos (es evidente que en una obra narrativa la parte de la imitación directa se reduce a esto), no es, hablando con propiedad, representativa, puesto que se limita a reproducir tal cual un discurso real o ficticio” (Verón, 1972: 196). De tal manera que, para Genette, la verdadera representación, por llevarse a cabo por medios verbales, de una realidad no verbal y, “excepcionalmente, verbal, hay que admitir que la imitación se encuentra en los cinco versos narrativos⁴⁷ y

⁴⁷Luego Crises, sacerdote de Apolo, el que hiere de lejos, deseando redimir a su hija, se presentó en las veloces naves aqueas con un inmenso rescate y las ínfulas de Apolo, el que hiere de lejos, que pendían de áureo cetro en la mano; y suplicó a todos a todos los aqueos, y particularmente a los dos atridas, caudillos de pueblos” (Verón, 1972: 194).

no se halla de ninguna manera en los cinco versos dramáticos, que consisten simplemente en la interpolación, en medio de un texto que representa acontecimientos, de otro texto tomado directamente de esos acontecimientos” (Verón, 1972: 196). De cualquier forma, el estilo directo, el embrague y la palabra del personaje presentan elementos enunciativos, mientras que el estilo indirecto, el desembrague y la palabra del narrador enuncivos.

Respecto al tiempo en el que acontecen los sucesos, Todorov divide claramente el de la historia (relato) y el del discurso (narración). El primero es pluridimensional, los acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo, recordemos que en la historia los acontecimientos se organizan de forma pragmática, ideal, lo que permite la simultaneidad. Por el contrario, en el discurso los acontecimientos son percibidos y dispuestos de forma lineal, sucesiva, esto es, acontecimientos que en la historia suceden simultáneamente no pueden, obviamente, ocupar un mismo lugar en el sintagma discursivo. De acuerdo con esto, en el discurso encontramos una *deformación temporal* respecto a la historia: “la naturaleza de los acontecimientos cuenta poco, sólo importa la relación que mantienen (en el caso presente, en una sucesión temporal)” (Verón, 1972: 175). Esto, como observa Todorov, puede ser comparado al montaje, considerado como elemento artístico propiamente dicho de un film.

Cuando en el relato está conformado por varias historias, la organización sucesiva de los acontecimientos no basta, por tanto, Todorov considera tres formas de organización de las historias:

1. Encadenamiento: yuxtaposición de las diferentes historias, termina una comienza la otra.
2. Intercalación: inclusión de una historia en otra.
3. Alternancia: las historias se cuentan simultáneamente, con interrupciones entre una y otra.

Todorov también considera el tiempo de la escritura (enunciación) y el de la lectura (percepción). El primero se torna un elemento literario cuando se lo introduce en la historia. Un caso límite, dice Todorov, es cuando la enunciación es la única temporalidad presente en el relato, caso similar a lo dicho por Barthes, en el que el relato es puramente performativo. En el caso del tiempo de la lectura “es un tiempo irreversible que determina nuestra percepción del conjunto; pero también puede tornarse

un elemento literario a condición de que el autor lo tenga en cuenta en la historia” (Verón, 1972: 177).

Ahora que se ha expuesto el nivel narrativo o que también podemos llamar discursivo, ya se pueden ver las dificultades de la adaptación de la literatura al cine, dificultades que ya Barthes delineó en su *Análisis estructural del relato* (1990). Ya hemos hablado de las funciones cardinales, núcleos, bisagras que permiten una elección, o como Tomashevski los considera, motivos asociados, “que no pueden pasarse por alto sin alterar el vínculo de causalidad que une los acontecimientos” (Todorov y Ducrot, 1995: 256). Estos motivos o funciones, aunados a los actantes y sus acciones, permiten reconocer como una misma historia la transportada por un texto lingüístico o audiovisual. Así sabemos, a grandes rasgos, que tanto en la novela como en el film, Carlos se enamora de Mariana, mamá de su mejor amigo, Jim, y que al enterarse la familia de Carlos que éste estuvo en secreto y a solas con Mariana para declararle su amor, cosa que consideran incorrecta y que además consideran que fue Mariana quien indujo al niño al “mal”, provoca un castigo para Carlos y la muerte para Mariana. Esto que acabamos de mencionar, de manera mucho muy abreviada, es el resumen del relato, de tal forma que éste “es traducible sin perjuicio fundamental: lo intraducible se determina en el último nivel, narracional: los significantes de la narratividad, por ejemplo, difícilmente pueden pasar de la novela a la película, que no conoce, sino muy excepcionalmente, el tratamiento personal, y la última capa del nivel narracional, a saber, la escritura, no puede pasar de una lengua a otra; por un camino inverso sería, pues, posible encontrar una estructura distinguiendo y clasificando los elementos (diversamente) traducibles e intraducibles de un relato: la existencia (actual) de semióticas diferentes y concurrentes (literatura, cinematógrafo, *comics*, radiodifusión) facilitaría mucho este camino de análisis” (Barthes, 1990: 198).

II. Barthes: imagen y cine

II.1. Imagen

La palabra imagen, dice Barthes (1986: 27), tendría que estar relacionada con la palabra *imitari*, esto es, la imitación, analogía o copia. Esta concepción barthesiana no dista mucho de la etimología propuesta por Martine Joly (1999: 22): *imago*, palabra latina que designaba la máscara mortuoria vestida en los funerales de la antigua Roma, pero que además de vincularse con el espectro o el alma del muerto, es decir, con la muerte, se vincula con toda la historia del arte.

De lo anterior, vemos los tres “ejes” que Barthes toma para el estudio de la imagen: la analogía, el espectro y la cultura. Analogía, en tanto Barthes centra su estudio en la imagen fotográfica, el *analogon* perfecto, registro, huella, naturalización de la cultura. Espectro por el hecho de que la fotografía funda una paradoja, un espacio y un tiempo pretérito, un *haber estado allí*, una presencia sin las restricciones temporales; cuando cualquiera se deja fotografiar se torna espectro, como la máscara mortuoria que se asemeja a aquél pero no es el muerto, así el espectro, del que se puede decir quién y dónde, en un tiempo suspendido, que ha pasado y se mantiene, y es esta verbalización, ese reconocimiento de los objetos, ese texto verbal adjunto el que reduce el vértigo a la polisemia propia de la imagen. Toda la historia del arte es la cultura, expectativa, esa significación segunda que se posa sobre los objetos para volverlos símbolos, para hacerlos representar algo más que ellos mismos, pero también la forma en que codificamos el “mundo natural”, o en que hacemos de los objetos tangibles o abstractos, objetos culturales, verosímiles, cargados con los rasgos pertinentes precisos para su reconocimiento.

El estudio de Barthes sobre la imagen se centra en la imagen publicitaria; ya que éste considera que aquélla guarda una significación intencional: “determinados atributos del producto forman *a priori* los significados del mensaje publicitario, y esos significados deben ser transmitidos con la mayor claridad posible” (Barthes, 1986: 30). Por tanto, si las imágenes están formadas por signos, es necesario que estén completos y dispuestos de tal manera que favorezcan su lectura.

En su famoso análisis de un anuncio de *Panzani*, Barthes descubre que la imagen transporta tres mensajes: el lingüístico, el denotado y el connotado. Si Barthes considera que existen tres mensajes es porque también considera la existencia de tres códigos. Tomando en cuenta que un significante es susceptible de transmitir significados diferentes y relacionados entre sí de manera simultánea, vemos que existen así mismo correlaciones simultáneas entre significantes y significados, esto es, existe más de un signo y, por consiguiente, código. Por tanto, “lo que se llama ‘mensaje’ es, la mayoría de las veces, un TEXTO⁴⁸ cuyo contenido es un DISCURSO a varios niveles” (Eco, 2005: 97). Eco, citando a Metz, considera al texto como el resultado de la “coexistencia” de varios códigos o de varios subcódigos (98). Así, la imagen pensada por Barthes es texto, puesto que piensa la imagen como una “coexistencia” del mensaje (código) lingüístico, el mensaje icónico codificado (connotado) y el icónico no codificado (denotado).

Ya se dijo que ahí donde hay mensaje, también hay código, sin embargo Barthes no considera la denotación en la imagen como perteneciente a un código, y es ahí donde surge la paradoja: la connotación es un sistema segundo formado por un sistema primero tomado como significante; pero este sistema primero, en fotografía, carece de código, ya que es el registro directo de la realidad, es, pues, la imagen pura o en bruto, permitiéndonos una licencia poco precisa, es la percepción seca. Esto no quiere decir que carezca de elementos, por el contrario, es posible reconocer y nombrar los elementos que conforman este nivel y

Desde esta perspectiva, la imagen, captada de inmediato por un metalenguaje interior que es la lengua, no conocería realmente, en definitiva, ningún estado denotado; en lo social, no existiría sino inmersa al menos en una primera connotación, las categorías lingüísticas; y es cosa sabida que toda la lengua toma partido acerca de las cosas, connota lo real, aunque sólo en la medida que lo recorta; las connotaciones de la fotografía, por tanto, coincidirían *grosso modo* con los grandes planos de connotación del lenguaje (Barthes, 1986: 24-25).

Comprendida de esta manera, la imagen no pierde su estatus de texto, pero, incluso considerada como mensaje sin código, lo sigue siendo, puesto que la división hecha por Barthes entre mensajes connotados y denotados es puramente operacional, en tanto “el primero de ambos mensajes icónicos está, en cierto modo, impreso sobre el segundo” (Barthes: 1986: 34). Además, al considerar Barthes que este *mensaje sin código* no

⁴⁸Las mayúsculas son del autor de la cita, cuando no sea así se indicará lo contrario.

requiere para ser leído sino del saber que se desprende de la propia percepción, es, por tanto, signo, pues comprendemos que no es la cosa, sino su representación, la que miramos, aun cuando la analogía sea extremadamente densa.

Barthes (1986) en sus artículos *El mensaje fotográfico* y *La retórica de la imagen*, no se refiere a la imagen propiamente como texto, pero por lo antes expuesto nos permite considerarla así, además que concuerda con la forma en que Barthes considera la imagen, no como la suma de los significados que surgen de los diferentes códigos, sino como la relación que establecen los diferentes códigos para crear un sentido determinado. Lo que no impide la descripción de los elementos que conforman la imagen, antes bien, la descripción permite encontrar los mensajes que comporta la imagen y, por tanto, postular los códigos que organizan los signos. Así pues, si existe mensaje, existe código, y por tanto un objeto que produce “efectos de sentido” y si existe un objeto así es posible, dice Greimas, “postular, precisamente, que se trata de un objeto significativo y que surge como tal de un *sistema semiótico* del cual es una de las manifestaciones posibles” (Hernández, 1994: 28). Y es de esta forma, a través del reconocimiento de los “efectos de sentido” que, de los significados que exhala la imagen fotográfica, Barthes busca los significantes: colores, formas, líneas, poses, objetos, iluminación, palabras, etc.

La descripción, por tanto, de importancia capital para Barthes, ya que no solamente permite la distinción entre los distintos tipos de mensajes, es también la sustitución del mensaje denotado, un cambio de estructura que permite significar algo diferente de lo que se muestra. Sin embargo, Barthes advierte sobre el procedimiento que “a poco cuidado que no se tome en ser exacto, constituye fatalmente una connotación respecto al mensaje analógico de la fotografía” (Barthes, 1986: 14). Así, siendo una sustitución del mensaje denotado, “constituye la transcodificación de las percepciones visuales al lenguaje verbal” (Joly, 1999: 80).

Por tanto, la verbalización del mensaje visual, además de “recortar” los objetos, de abstraerlos, permite reconocer los procesos de elección perceptivos y de reconocimiento anteriores a su interpretación (80). Pasar de lo percibido a lo nombrado, dice Joly, es determinante en los dos sentidos. En el sentido de percibido/nombrado, muestra el modo en que desciframos, recortamos, el mundo mismo, puesto que el hecho de nombrar remite a nuestro modo de percepción, percepción que no es ingenua, que no

podemos decir que sea del todo “natural”⁴⁹, ya que no surge directamente de los sentidos, sino del procesamiento de los datos ambientales aportados por éstos que devienen en procesos y estructuras mentales determinadas en su mayoría por la cultura⁵⁰, de tal manera que las unidades detectadas son unidades culturales. Así, la semejanza o analogía corresponde a una semejanza perceptiva, mas no entre el objeto y la representación, cosa en la que concuerdan Joly (2010) y Eco (2012): el objeto icónico estimula una estructura perceptiva semejante a la que estimularía el objeto percibido. La semejanza, por tanto, es una convención cultural establecida a partir de ciertos criterios de pertinencia, y que al ser cultural, en consecuencia se produce y se aprende⁵¹ (Eco, 2012: 297).

En el sentido contrario (nombrado/percibido), consiste en encontrar un equivalente visual a un proyecto verbal, lo cual permite todo tipo de representaciones conectadas con la experiencia de cada individuo.

Ahora procederemos a revisar los mensajes propuestos por Barthes.

II.1.1. Mensaje denotado

Este nivel es considerado por Barthes (1986) como la imagen pura, en bruto, y considera a la fotografía bajo la clasificación de ícono en tanto mantiene una relación de analogía cuantitativa con lo que representa, pero aún más como huella o índice, por cuanto es un registro de la radiación lumínica reflejada por los objetos y registrada mecánicamente por la cámara fotográfica. Así, como registro directo de la realidad, no la considera como una codificación o transformación; si bien es cierto que en la fotografía existe un cambio de tamaño, una reducción de tres a dos dimensiones, e incluso cambios de color debido al papel donde se imprime o los filtros e iluminación usados, a diferencia del dibujo o la pintura que requieren una codificación, en tanto que requieren de ciertas convenciones culturales o artísticas que regulan y reglamentan la

⁴⁹Aunque hay que recordar que, en semiótica, la naturaleza se concibe como eminentemente culturalizada. Ver: Grimas y Courtes, 1990.

⁵⁰Ver la parte correspondiente a la percepción en Zunzunegui (2010).

⁵¹Con respecto al aprendizaje de la percepción se pueden revisar los ejemplos que de ello da Zunzunegui (2010).

transposición del objeto percibido a la representación, la fotografía es una *analogon*, una copia punto por punto de su objeto, pero no material y ni sustancialmente pues a eso le llamaríamos doble⁵², sino, como antes vimos, perceptualmente, en este sentido, suscita una estructura perceptual idéntica a la que causaría el objeto percibido.

La fotografía así tomada, representa el estado adánico de la imagen, en la que Barthes encuentra dos características en correlación. La primera se refiere al estado privativo, constituido por la imagen puramente denotada, sin connotación alguna, próxima a la percepción sola o bien al puro reconocimiento, donde, siguiendo a Greimas (1994:22-23), las figuras⁵³ son reconocidas como objetos debido al rasgo semántico “objeto” que permite la inteligibilidad de la imagen, ya que sin semas (figuras del contenido) las figuras del significante permanecerían en una mixtura de trazos y placas ininteligibles, sin el mínimo de sentido para la identificación de la escena representada (Barthes, 1986: 39). Esto último es la segunda característica, es decir, la autosuficiencia. De lo que se desprenden dos consecuencias: 1) la imagen pura se encuentra colmada de la virtualidad del sentido, en tanto que está privada de toda connotación; 2) lo inteligible de la imagen permanece en su virtualidad a causa de su pobreza, es decir, el hecho de correlacionar las figuras de la expresión con las del contenido no basta para actualizar la imagen, ya que para ello hace falta la expectativa, cultura y experiencia, saberes anteriores que permiten al espectador percibir algo más que lo “literal” o denotado. Por tanto, el estado denotado de la imagen fotográfica, es un estado virtual. Podríamos considerarlo, por lo tanto, como un código o sistema virtual, que en cuanto recibe una connotación, realiza una de las virtualidades del sistema (Greimas, 1994: 28).

Lo anterior no contradice lo planteado por Barthes acerca de la imagen fotográfica como un mensaje sin código, ya que él mismo considera este nivel de la imagen como utópico o puramente operativo (Barthes, 1986: 39), “contaminado por una serie de procedimientos de modificación de lo real [...], como el *trucaje*, la *pose*, o de manipulación propiamente fotográfica: *fotogenia*, *esteticismo*, *sintaxis*” (Zunzunegui, 2012: 138). No es posible dividir lo connotado de lo denotado, así como en la palabra no

⁵²Para la noción de “doble” ver la sección de crítica al iconismo en el libro *Tratado de semiótica general* (Eco, 2012).

⁵³El plano de la expresión o del contenido tomado por sí solo constituye una figura, en el plano de la expresión como figuras las líneas, formas y colores, es decir los trazos y las placas, que respectivamente tienen una función discriminadora e individualizadora. Ver Greimas y Courtés, 1990.

podemos dividir el significado del significante más que como un artificio que permita su análisis.

Este aparente callejón sin salida no representa un problema para Barthes; ya que si bien los procedimientos de connotación o la capacidad de recortar y nombrar los objetos contaminan la imagen fotográfica, ésta no deja de repetir mecánicamente “*lo que no podrá repetirse existencialmente*” (Zunzunegui, 2012: 135), esto es, *el misterio de la concomitancia*, donde “la foto no dice *lo que ya no es* sino solamente *lo que ha sido*” (135). De esta manera la fotografía ratifica lo que presenta, por tanto, guarda una identidad tautológica entre el significante y el significado fotográfico. Así pues, para Barthes, “Lo importante [...] reside en la *fuerza constativa* de aquella, en que desde una perspectiva fenomenológica el *poder de autenticación fotográfica* prima sobre su poder de representación” (140).

La fotografía es concebida, entonces, como registro, huella, índice, y por consiguiente es separada del orden de la semejanza o analogía, como también del símbolo, en tanto representación por convención cultural. Presentada como afirmación de una existencia, la fotografía pierde la necesidad de sustentar el nivel de la denotación en un código, y subraya la continuidad de su mensaje, siendo precisamente esta afirmación de existencia, *huella luminosa*, la que a continuación permite a la imagen fotográfica “llegar a ser *semejanza* y adquirir *sentido*”⁵⁴ (141).

Es esta concepción generalizada de la fotografía como registro, como prueba de existencia, la que permite al mensaje connotado enmascararse en una “naturalidad” que no tiene nada de natural. De esto, que en la fotografía exista un diálogo entre lo concebido como natural y lo cultural, que lleva a la naturalización de la cultura, importante herramienta en la construcción del mito, en donde el mensaje ideológico es encubierto por la aparente naturalidad de la fotografía: *olvidamos* la intención humana inherente a todo objeto cultural.

⁵⁴“...si hubiera que situar a la semejanza en el nivel del *significante*, las lenguas naturales, por el hecho de su plano de su plano de expresión fónica, pero también el lenguaje musical, debieran ser llamados icónicos y semejantes en relación con la dimensión auditiva y no visual del mundo natural. Si hay aquí semejanza, se sitúa en el nivel del significado, es decir de la rejilla de lectura común al mundo y a los artefactos planarios” (Grimas, 1994: 23). No podemos decir que el fuego sea semejante a su humo o que la huella de la pata de un animal sea análoga a la pata del mismo, son registros, relaciones físicas de contigüidad, sin embargo, podemos encontrar similitud entre la huella del animal o entre fotografía y su objeto, en cuanto el código o rejilla de reconocimiento nos llevan a descifrarlos de un modo similar, hecho que, sin embargo, es posterior al registro mismo.

II.1.2. Mensaje connotado

La connotación es un sistema de segundo grado que se establece a partir de un sistema primero. De esta manera, la connotación ocupa como significante el nivel de la denotación. Si bien el nivel denotativo es continuo, por su parte el nivel connotado es discontinuo, está conformado de elementos de carácter cultural que encuentran su significante en los elementos del plano de la denotación. Así, Barthes (1986), interpreta las hortalizas saliendo de la red de compras como la fresca del producto publicitado por *Panzani*.

La connotación, entonces, está considerada por Barthes, como histórica, esto es, como cultural, lo que impide al hombre proyectar sobre la fotografía valores o sentimientos considerados eternos, ya que “sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad” (Barthes, 1986: 23). Es la cultura, la historia de ésta, la que determina los contenidos de las expresiones, esto es, las unidades culturales: “En todas las culturas, según Schneider, una unidad cultural es simplemente algo que una cultura ha definido como unidad distinta de otras, y por lo tanto, puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, un sentimiento, una esperanza, una idea, una alucinación” (Eco, 2012: 112).

La unidad cultural es, pues, una unidad de contenido, semas o rasgos que se consideran pertinentes de determinado objeto, es la forma en que se conocen las cosas prescindiendo del referente. Un ejemplo conocido de esto es el rinoceronte de Dürero, dibujado con placas corporales que correspondía la forma en que la cultura de su tiempo codificaba la rugosidad de su piel, pero también a los rasgos que, culturalmente, se consideraban propios del rinoceronte (Zunzunegui, 2010). Esto le permite a Barthes encontrar el sentido oculto de algunas fotografías, publicadas en *Le Figaro* (Barthes, 1991), en las que se muestran a algunos prestigiosos escritores durante sus vacaciones. En ellas Barthes encuentra “la idea que nuestra burguesía se hace de sus escritores” (31): el escritor nunca deja de trabajar, es decir de escribir o leer. Esta idea forma parte de los rasgos que contiene la unidad cultural escritor.

Eco (2012: 112) considera tres posibilidades para las unidades culturales, o semánticas, que pueden definirse como incluidas en un sistema: 1) unidad intercultural que permanece invariable a través de la sustitución de los significados que la transmiten; 2) unidades que varían de linde según la cultura que las organice (el caso clásico de la nieve considerada por los esquimales); 3) unidades culturales que, en su campo semántico, aparecen con un matiz analítico mayor que en otras (el término medieval *ars* en comparación con el término arte que hoy utilizamos). Con esto vemos la variabilidad de las unidades culturales, pero también la posibilidad de permanecer “invariables”, lo que permite la comunicación entre culturas.

Las unidades culturales, como las unidades de la lengua, no están todas en el individuo, y así como existen diversos léxicos referentes a diferentes actividades humanas, también existen diversas unidades culturales que se inscriben en éstas. Por tanto, Barthes (1986: 43-44) concibe la existencia de un idiolecto de los semas de connotación organizados según los criterios semánticos propuestos por Greimas, por lo que los semas se agrupan y se definen por sus oposiciones dentro de un campo semántico. De tal forma que un idiolecto semántico estaría conformado por los saberes, prácticas y técnicas de las que participa un individuo, coexisten en él simultáneamente, pero, obviamente, no todas las existentes en la cultura en la cual está inmerso. Por tanto, los semas de connotación o unidades culturales se consideran como sistema o eje paradigmático, mientras que la denotación, es considerada proceso o sintagma.

Considerada como tal la connotación, los semas no hacen referencia a un significado preciso, sino más bien general; así, en el ejemplo del escritor, sabemos que uno de sus semas es el escribir, pero no podemos precisar cuándo o qué escribe, de igual forma, si en la interpretación de la publicidad de *Panzani*, Barthes encuentra el sema *Italianidad*, no lo encuentra en correspondencia a un significado preciso o en correlación a un único significante, sino que es la totalidad de los colores, formas y textos lingüísticos aunado a la propia concepción francesa de lo que es lo italiano, lo que lo lleva a encontrar aquél sema. Lo que nos lleva a pensar esta concepción barthesiana en relación con el concepto de expectativa desarrollado por Hans Robert Jaus (citado por Joly, 1999: 68-71).

La expectativa que no puede desligarse de su contexto, refuerza la idea barthesiana de la connotación como eminentemente histórica, cultural; ya que supone

una experiencia y saber anterior al acto interpretativo. Así, podemos diferenciar una publicidad de una obra de arte por rasgos previamente establecidos. Y es el cambio de contexto y la transgresión de la expectativa lo que produce efectos de sentido muy productivos tanto en publicidad como en arte. Con esto nos aproximamos a la retórica y a la verosimilitud, que como expectativa y contexto, son inseparables.

La retórica clásica era considerada como el arte, la técnica, de hablar bien en público. Posteriormente, la elocuencia del *rhetor* pasó del discurso hablado al escrito, considerada en su calidad de convencimiento o persuasión. “El ‘bien’ corresponde entonces a un criterio de eficacia y no de moral” (Joly, 1999: 84). Si es la eficacia y no la moral la que guía al orador, no es entonces la conformidad entre discurso y realidad, sino la conformidad con la expectativa “o segundo discurso colectivo” (84) la establecida con el discurso, esto es la verosimilitud.

Barthes considera la retórica de la imagen como *inventio* y *elocutio*. La primera remite a la “búsqueda de sujetos, lugares y técnicas de amplificación y persuasión en relación con el tema o la causa elegida, esto es la ‘búsqueda de ideas’” (Joly, 1999: 86), tomada como modo de persuasión y argumentación, supone la connotación barthesiana como facultad de provocar una segunda significación, como búsqueda de ideas supone la connotación como paradigma, puesto que “los connotadores discontinuos están ligados, actualizados, ‘hablados’ a través del sistema de la denotación” (Barthes, 1986: 46). Por tanto, la denotación es el sintagma “en el que el mundo discontinuo de los símbolos se sumerge en la historia de la escena denotada como en un baño lustral de inocencia” (46), esto es, la “naturalización” del mensaje connotado. Los significados de connotación son discontinuos en tanto Barthes los considera pertenecientes al terreno de la ideología⁵⁵, ya que estos significados son típicos de acuerdo con las sustancias utilizadas (Barthes, 1986: 45). Tomados como típicos, comunes, los significados de connotación plantean la existencia de significantes específicos, connotadores que, al

⁵⁵El decir que los significados de connotación corresponden al terreno de la ideología no contradice lo que veníamos planteado de la connotación como eminentemente cultural, puesto que la ideología (Greimas y Courtes, 1990: 213), tomada desde la postura semiótica, es la actualización de los valores organizados por la axiología en lo colectivo y en lo individual, en lo cultural y en el ideiolecto, pero que no dejan de ser paradigmáticos en tanto unos pocos se actualizan en el “habla”, el texto de la imagen. Así, para el ejemplo del rinoceronte de Dürero su representación es tomada como eufórica, mientras que si se lo representara con placas representarían la rugosidad de la piel, se lo tomaría como disfórico.

conjunto de éstos, Barthes llama retórica. Ésta se corresponde con la *elocutio* o estilo⁵⁶, en tanto utilización de las figuras retóricas, así “el tomate⁵⁷ significa la italianidad gracias a una metonimia; en otro anuncio, la secuencia de tres escenas (el grano de café, el café molido, un sorbo de café), en su simple yuxtaposición, expresa una determinada idea lógica, igual que lo hace el asíndeton” (45). Por tanto, podríamos decir que las imágenes no son lo que representan, sino que nos valemos de ellas para hablar de otra cosa.

II.1.3. Mensaje lingüístico

La palabra siempre está cerca de la imagen, Barthes pensaba que para encontrar imágenes desligadas de las palabras haría falta regresar a un estado analfabeta, por ello nos recuerda los titulares, el texto explicativo, el artículo de prensa, globos de cómics y los diálogos en el cine, estos últimos por demás interesantes, pues hay que recordar que desde la aparición del cine, palabra e imagen casi nunca se alejaron, salvo muy pocas veces, cuando los productores pensaron un cine puro, imágenes y solamente imágenes, pero fuera de esas excursiones vanguardistas, la palabra estuvo presente desde el comentador de películas, pasando por los títulos, hasta lo que hoy nos parece tan “natural” en el cine, los diálogos.

En esta especie de hibridación, o mejor dicho, de encuentro de sistemas diferentes, cada uno con sus signos típicos, Barthes (1986: 38-42) encuentra dos funciones, la de *anclaje* y la de *relevo*. La primera permite fijar un sentido de la polisemia propia de la imagen, pues como ya se ha visto, la connotación es paradigmática y la denotación permite la virtualidad de sentidos, es, por tanto, necesario reprimir algunos para permitir aflorar uno que proponga la lectura adecuada de la imagen; así el anclaje permite “*el nivel adecuado de percepción*” (1986: 38-42), cuando la imagen tienen mucho ruido, o cuando no hay suficientes datos para el adecuado reconocimiento de los objetos, sin embargo también permite adecuar la intelección que

⁵⁶El estilo es considerado por Barthes como un significado suplementario o secundario “cuyo significado consiste en un determinado ‘tratamiento’ de la imagen bajo la acción del creador y cuyo significado, estilístico o ideológico remite a una determinada ‘cultura’ de la sociedad que recibe el mensaje.

⁵⁷Barthes (1986) se refiere al tomate que aparece en su descripción de la imagen publicitaria de *Panzani* en su ensayo *La retórica de la imagen*.

permita comprender el mensaje, mientras que en el nivel simbólico, permite la adecuada interpretación de la imagen, evitando que el lector caiga en interpretaciones o demasiado individuales o muy generales.

El relevo, o palabra-relevo, se encuentra con la imagen en una relación complementaria. Esta función viene a suplir carencias expresivas de la imagen, aun cuando la imagen sea muy rica en significados. Tales carencias son las indicaciones precisas de tiempo, lugar, duración, pensamientos o palabras de los personajes. Sin embargo, también es posible considerar esta función como *enlace*, en la medida que permite fluir la historia en casos como el comic o el cine, “donde el diálogo no tiene una función simplemente elucidatoria, sino que contribuye realmente a hacer avanzar la acción, disponiendo a lo largo de los mensajes sentidos que no se encuentran en la imagen” (37).

Las dos funciones del mensaje lingüístico no se excluyen, sino que ambas aparecen juntas y contribuyen a realizar el sentido global de la imagen.

II.2. Cine

II.2.1. Punctum, tercer sentido y fotograma

Barthes (1986) encuentra en el filme tres niveles de análisis: 1) el nivel informativo, que corresponde al nivel de la comunicación y de éste se encarga la semiótica del mensaje; 2) el nivel simbólico, esto es, el de la significación cultural e histórica es el de connotación, al respecto de este nivel, Barthes encuentra que es posible dividirlo a su vez en cuatro niveles: el referencial, el diegético, el histórico y el idiolectal; 3) el tercer sentido, nivel de la significancia, que hace referencia al campo del significado, mas no de la significación.

El tercer sentido, o sentido obtuso, es un rasgo del significante que no puede ser aprehendido por el intelecto, y por tanto escapa a la descripción e incluso a la enunciación, esto es, impide el metalenguaje y por tanto la crítica. Si es posible hablar

de éste, lo es no porque se haga referencia directa a él, sino porque la lengua lo circunda, pulula alrededor de éste, pero nunca lo cruza, como recuerda Barthes al respecto de M. S. Eisenstein en su ensayo *El tercer sentido* (1986), una cosa es hablar de las tinieblas de la catedral y otra de la catedral en tinieblas. Si impide el sentido, la significación, entonces no es posible garantizar su intencionalidad, esto es, no transmite un mensaje, no dice nada, es el trauma que impide la enunciación.

Barthes entiende por intención “lo que ha querido decir el autor” (Barthes, 1986: 51), sin embargo, no hay que tomarlo literalmente, en tanto el autor no tiene el control total del sentido del texto, pero sí es capaz de formular un mensaje inteligible para el lector. Mas el sentido obtuso escapa al autor mismo, y escapa también a la diégesis del filme; la relación entre sentido obtuso no se establece entre el productor (*Operator*⁵⁸) del texto (y por tanto del discurso) y lo obtuso, sino entre su lector (*Spectator*) y el tercer sentido, de tal manera que la relación establecida es más emocional que intelectual, elipsis del sentido y especie de *punctum*.

El *punctum* es un detalle, un objeto parcial que, según Barthes (1989), llama la atención del *spectator*; puesto que punza (efecto que Barthes considera propio del *punctum*), atrapa la mirada, y lo hace porque no es intencional. El *operator* no dispuso su aparición, hecho fortuito e innecesario, “aparece en el campo de la cosa fotografiada como suplemento inevitable y a la vez gratuito; no testifica obligatoriamente sobre el arte del fotógrafo; dice tan sólo que se encontraba allí, o bien, más pobremente aún, que no podía dejar de fotografiar el objeto parcial al mismo tiempo que el objeto total” (86). Puesto que el *punctum* es inintencional, comparte algunos aspectos con el tercer sentido, ambos están sin codificar y son innombrables, además que aparecen como un suplemento, en el caso del primero “es lo que añadido a la foto y *que sin embargo ya está en ella*” (94), en el segundo, lo obtuso, no añadido nada, pero ese significante sin significado ya estaba ahí, sin intervención del *operator* y, como ya se dijo, como testimonio de presencia.

El *punctum* produce sentido y reminiscencia, es la subjetividad absoluta del *spectator* que interpreta y relaciona, en otras palabras, que produce significaciones alternas al *studium* propuesto por el fotógrafo; mientras que lo obtuso intensifica el significante e impide la significación, un paréntesis en el recorrido del sentido. Lo que

⁵⁸Para las nociones de *Operator*, *Spectator* y *Spectrum* o *eidólon* ver (Barthes, 1989: 35-37).

se propone aquí, pues, es que lo obtuso es un *punctum* contrario o bien *antipunctum*, de tal forma que el uno “subvierte la misma práctica del sentido” (Barthes, 1989: 62), mientras que el otro la fomenta, sin embargo, manteniendo ambos una relación emocional con el *spectator*.

Estos conceptos se relacionan en tanto que para Barthes es el fotograma y no el plano lo propiamente filmico. Así, el fotograma se aproxima a la fotografía, a la denotación pura, al *analogon* que no puede ser reducido ni codificado. Barthes se considera a sí mismo como integrante de teóricos realistas, esto es, quienes consideran a la fotografía como imagen sin código (Barthes, 1989: 137). Y es esto mismo lo que permite la existencia del *punctum*, puesto que al no tener una codificación determinada, permite una elipsis en el sentido global de la imagen, con lo cual da la oportunidad al *spectator* de la fotografía de crear su propia significación. La diferencia entre lo obtuso y el *punctum* estriba en que el primero pertenece a una organización secuencial; esto es, según cita (Barthes, 1986: 67), da cuenta de una distribución superior, pero, tomado en sí mismo, la frontera entre fotografía y fotograma se diluye.

Si existe un tercer sentido en el fotograma es porque, a diferencia de la fotografía—de *phos*, *photos* luz y *grafos*, escritura o descripción—, el fotograma, desde su nombre—de *gramme*, línea, escritura—, hace referencia a su inserción en una distribución, es un punto en una línea temporal y en movimiento. Si bien ambos son constativos, esto es, los dos presentan el objeto, un *he aquí* de la cosa, aunque como ya se vio, es más preciso decir, un *esto ha sido*, la fotografía está plena, terminada, completa: “no hay sitio, nada le puede ser añadido” (Barthes, 1989: 138) (por esto el *punctum* también es una elipsis de sentido, pero que permite forjar o añadir uno nuevo), el fotograma, por su parte, no está completo, puesto que éste, como cita, deviene

la huella de una distribución superior de unos rasgos respecto de los cuales el *film* vivido, transcurrido, animado, no sería sino un texto más entre otros. Así, pues, el fotograma es el fragmento de un segundo texto *cuyo ser no excede al fragmento jamás*; fotograma y película se relacionan de la manera de un palimpsesto, sin que pueda decirse cuál se *superpone* a cuál, ni que uno sea un *extracto* del otro (Barthes, 1986: 67).

Por tanto, como fragmento, su sentido se satura a nivel del texto segundo, sin embargo, como dice Barthes, algo de la película resta en el fotograma, y algo de éste en aquélla, pero, a pesar de esto, el fotograma no está completo puesto que forma parte de otra distribución. El *punctum* punza porque habita una fotografía, el *esto ha sido*, lo

estático que permite su contemplación, que permite la *pensatividad* (Barthes, 1989: 95), por esto mismo, el interés de Barthes por el fotograma, puesto que de esa manera libera a la imagen de la constricción del tiempo filmico, con lo cual permite pensarla detenidamente, y encontrar esos detalles que atrapan la mirada. El fotograma muestra lo que el film, el movimiento (vértigo del fotograma que huye) oculta: barba postiza de Ivan el Terrible, moño grande y ridículo que contradice el puño cerrado de una joven airada, Barthes encuentra en los fotogramas de Eisenstein el significante sin significado, el *antipunctum*, lo obtuso, aquello que escapa de la connotación o simbolismo, que como el *punctum* es atrapado, sin intención del autor, por el objetivo de la cámara. Pero que, a diferencia de la fotografía, donde nada se oculta y todo está ahí, mostrándose, el fotograma desvela, como ya se dijo, lo que el film oculta bajo la apariencia de “naturalidad”, y qué es esta naturalidad sino el movimiento.

Doble huella, por una parte el registro luminoso de la fotografía, por otro el registro inmaterial del movimiento, “¿qué es, pues, el cine entonces? Pues bien, el cine es simplemente ‘normal’, como la vida” (Barthes, 1989: 139). Con esto Barthes se refiere a dos cosas, por un lado el movimiento, que bien podemos explicarlo con lo que dice Metz (2002) en relación a éste: “en el cine la impresión de realidad es también la realidad de la impresión, la presencia real del movimiento” (37), esto es, el movimiento no es material, sino visual, la percepción que se tiene de éste tanto si se lo ve en “vivo” como en la re-presentación filmica es la misma, pero, además, agrega Metz, el movimiento nunca se lo percibe como un movimiento anterior, sino siempre presente, instantáneo; por tanto “Al igual que en el mundo real, el mundo filmico se encuentra sostenido por la presunción de ‘que la experiencia seguirá transcurriendo constantemente en el mismo estilo constitutivo’” (Barthes, 1989: 138). Lo anterior es el segundo punto: el tiempo. En la fotografía el tiempo es pasado estático, en el film, el tiempo es presente que transcurre, pero además existe futuro, prospección, la fotografía está cerrada en su propio instante.

Se observa claramente la predilección de Barthes por la fotografía, más aún cuando considera que es el fotograma el cual desvela lo propiamente filmico, esto es, “el sentido ‘indescriptible’” (Barthes, 1986: 67). Por consiguiente, lo filmico es lo puramente denotado, la imagen sin código, que además evade la connotación y que establece contacto con el lector a través de la pura emoción. Es claro que, para Barthes, el filme se funda antes que nada en el fotograma, que es por sí mismo una fotografía,

pero incompleta, y que por tanto existen dos códigos que contribuyen al sentido global del filme: el del fotograma y el de la película propiamente dicha. *Punctum* y tercer sentido revelan la ontología de la fotografía y del cine como imagen: registro; todo cuanto está frente al objetivo es aprehendido, pero es tanta la información que el *operator* no puede dotar a toda de sentido, el significante se extiende más allá de las fronteras del significado.

II.2.2. *Studium*: el cine como productor de signos

Barthes encuentra en la fotografía, además del ya mencionado *punctum*, otra característica, el *studium*; en éste Barthes reconoce el “gusto indolente”, el *me gusta/no me gusta* (Barthes, 1989: 60). Es el campo del deseo a medias, diferente del deseo fetichista en el *punctum* que segmenta un detalle de todo el conjunto. El *studium* es más general y cultural, histórico, donde entra en juego además el idiolecto del *operator*, esto es, encontramos ahí sus mitos, que no son otros sino la variación del mito⁵⁹ social, con lo cual fotografía y sociedad se reconcilian, se entienden; “pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (60). Y como ya hemos visto, es la cultura el campo de la connotación, la parte codificada de la fotografía. Por tanto, es en este nivel donde encontramos la significación fotográfica, ahí donde la fotografía se hace símbolo sobre el puro registro de la “realidad”.

Barthes, encuentra también un nivel simbólico en el fotograma (Ivan siendo bañado por las monedas de oro⁶⁰), el *studium* fotogramático, al cual llama sentido obvio, en oposición al sentido obtuso. Sentido obvio, para Barthes (1986: 51), etimológicamente significa *que va por delante*; antecede y busca al lector, va a su encuentro, se le presenta de forma natural, ya que lo cultural tiende siempre a naturalizarse, de ahí el cuidado que tiene Barthes con lo llamado natural, y de ahí también su estudio del mito. Incluso Metz (2002) afirma que si el lector experimenta los efectos de sentido de un texto determinado como naturales, sin codificación, “es porque los ha ‘asimilado’ suficiente como para dejarlos de llevar *en estado de separación*. Así,

⁵⁹Tómese la noción de mito, aquí y en todo el texto, como lo propone Barthes en su libro *Mitologías*.

⁶⁰Véase *Lo obvio y lo obtuso*, en el ensayo “El tercer sentido. Notas acerca algunos fotogramas de S. M. Eisenstein”.

paradójicamente, las codificaciones más profundamente culturales son las que se experimentan como naturales” (Metz, 2002:102).

Como ya vimos, el *punctum* es inintencional, el *studium*, por su parte, es intencional, ahí los mitos, la cultura y la historia, la revelación de “esos ‘detalles’ que constituyen el propio material del saber etnológico” (Barthes, 1989: 61), esto es “lo que ha querido decir el autor” (Barthes, 1986: 51). De tal forma, que si existe intención existe ya una significación, una relación entre significante y significado o, mejor, entre un sistema primero analógico, según la concepción barthesiana antes expuesta, y un sistema segundo connotado.

Si hacemos esta aproximación entre fotografía y fotograma, es por la obvia inclinación que Barthes siente por la primera, puesto que la concibe como el origen del cine; ya vimos que es el fotograma y no el plano donde Barthes encuentra lo propiamente filmico, de esto que encontremos la posibilidad de aplicar los conceptos antes expuestos al fotograma. Sin embargo, Barthes no se contenta con lo puramente filmico, ni con la teorización de la fotografía, sino que incursiona en las relaciones que aproximan pintura, teatro, cine y literatura. De tal manera que, si lo filmico habita el fotograma, la unidad filmica, pero también teatral, pictórica y literaria, está en el plano, escena o cuadro que podríamos considerar sinónimos desde el criterio de la representación.

La representación es, para Barthes, una de las formas de producir sentido en sustancias diferentes, puesto que existe representación “en la medida que un sujeto (autor, lector, espectador o curioso) dirija su *mirada* a un horizonte y en él recorte la base de un triángulo cuyo vértice esté en su ojo (o en su mente)” (Barthes, 1986: 94). En la definición barthesiana de representación coexisten al menos tres conceptos: la representación como punto focal, como corte o abstracción del *continuum* de la realidad o del pensamiento y como símbolo.

La representación como corte, como segmentación, anula todo aquello fuera de la escena, del plano o del cuadro, e ilumina el segmento, “eleva a la esencia, a la luz, a todo lo que entra en su campo” (Barthes, 1986, 94). Es la conciencia sintagmática de la cual habla Barthes en su ensayo *La imaginación del signo* (2003: 289-290) o espíritu sintagmático de Metz (2002: 61), esto es la capacidad del hombre de segmentar el

*continuum*⁶¹ para luego construir un modelo, o “un doble totalmente pensable al ser un puro producto del pensamiento: es la inteligibilidad del objeto convertida, a su vez, en objeto”⁶² (62), comparable al *cuadro-formato* o *clausura* del objeto del cual habla Greimas (1994: 30) en su ensayo *Semiótica figurativa y semiótica plástica*, definiéndolo como

Acto deliberado del productor que al situarse él mismo en el espacio de la enunciación “fuera del cuadro” instaura, por una especie de desembrague, un espacio enunciado donde él será el único capaz de crear un “universo utópico” separado de ese acto. De esta forma garantiza al objeto así circunscrito el estatuto de un “todo de significación” que es también el lugar a partir del cual podrían comenzar las operaciones de desciframiento de la superficie encuadrada (*ibidem*).

Este acto deliberado discrimina aquello que el objeto es de lo que no es, pero, también, por ser deliberado, instaura ya un sentido. Lo cual nos lleva al “Órganon de la representación” (Barthes, 1986: 94), el cual se basaría según Barthes en la “soberanía del acto de recortar y en la unidad del sujeto que recorta”. Esta capacidad de recorte se extiende a la literatura, en tanto que discurrir, opina Barthes, es como pintar un cuadro, también recorta fragmentos de pensamiento, que luego los expande, los detalla, los narra, cuenta y delimita. Con ello, Barthes borra las fronteras de sustancia entre diversos artes representativos, puesto que es la segmentación, el segmento, la clausura de Greimas, la escena, el plano, el cuadro aquello que posibilita la intelección del texto.

Como un “todo de significación”, la escena⁶³ corresponde a una unidad dramática. Así, cada escena de una obra guarda en sí una significación y placer propios. Sin embargo Metz considera que un segmento autónomo comparable a la idea que Barthes tiene de plano, adquiere su sentido definitivo en relación con el filme en su totalidad. Pero estas ideas no necesariamente tienen que ser contrarias, en tanto que cada escena si bien contribuye al sentido total del filme, también es posible encontrar en cada una un sentido propio, una unidad en su acción o dramatismo.

Si existe recorte, segmento, existe alguien que segmenta. Si tomamos ese alguien como instancia narrativa, como autor o como actante del cual parte el desembrague, de

⁶¹Tomado aquí como la materia de expresión.

⁶²Si esta capacidad es antropológica no estamos en condiciones de considerarla, sin embargo, pensamos que en todo caso el hombre que se desarrolla bajo la cultura occidental adquiere de ésta la capacidad sintagmática tanto en su práctica como en su interpretación.

⁶³Tomados cuadro, escena y plano como sinónimos bajo el criterio de la representación, se tomará la escena para hablar de todos, excepto cuando se indique lo contrario.

todas formas estamos hablando de un punto focal. Lo cual también crea sentido, puesto que se decide qué mostrar, qué es lo que el lector verá o leerá, qué se le ocultará, cómo y cuándo se le mostrará. Así, podemos hablar de perspectiva, y aunado a la segmentación, de manipulación. El mostrar algo desde cierta perspectiva es ya manipular lo que se ve, y es también ahí donde irrumpe la ideología, esto es, “en el teatro como en el cine o la literatura tradicional, las cosas aparecen vistas ‘desde algún punto’, tal es el fundamento geométrico⁶⁴ de la representación: es necesario un sujeto fetichista que delimite el cuadro. Ese punto de origen es siempre la Ley: la ley de la sociedad, la ley de la lucha, la ley del sentido” (Barthes, 1986: 100). Como ya se vio más arriba, la ideología es la actualización de los valores organizados por la axiología, por tanto, el punto de vista está en todo momento impregnado de ideología.

El punto límite de la representación y la perspectiva es la muerte. Puesto que si la representación es situada desde la perspectiva de algún *operator*, que bien podríamos considerar como entidad narrativa o productiva, cuando esta perspectiva pasa a situarse en la de un cadáver, el lector pierde su lugar, ya no puede identificar su mirada con la representación, con lo cual el artificio queda desvelado, se pierde la “ilusión parcial” de la que Metz (2002: 39-40), concepto que toma de Rudolf Arnheim, habla para referirse al fenómeno que envuelve al *spectator*, en tanto que puede discriminar perfectamente entre la ilusión y la realidad y, sin embargo, dejarse envolver por la primera. El punto límite de la muerte complica las cosas, “el cuadro, sin un punto de partida, sin un apoyo, es un agujero” (Barthes, 1986: 100). Se puede objetar que existen relatos de fantasmas, sin embargo, el fantasma es un ente animado, el cadáver, como el objeto, es inanimado, mas cuando narra existe, pues, *anima*. Así, el *operator* es siempre un ente animado.

La representación como símbolo la encuentra, Barthes, en el *gestus social* de Brecht y en el instante preñado de Lessing, con lo que la escena, unidad dramática, se revela como preparada. Barthes considera que para contar una historia, el pintor no cuenta más que con un instante, por tanto ese instante tiene que ser perfecto, pero, además, un instante que hable tanto de su pasado como de su futuro, éste es, pues, el instante preñado que “constituye la presencia de todas esas ausencias (recuerdos, lecciones, promesas) a cuyo ritmo la Historia vuelve a ser de nuevo y a la vez inteligible y deseable” (Barthes, 1986: 97). El *gestus social* es de alguna manera un instante

⁶⁴Barthes relaciona la geometría con la representación tanto en cine, teatro, pintura y literatura. Ver *Lo obvio y lo obtuso* (Barthes, 1986).

preñado, en tanto que como gesto representa “toda una situación social” (*ibidem*), lo que ha sido y lo que es. El *gestus social* no se queda en el puro gesto físico, además, considera Barthes, podemos encontrarlo en la lengua misma, “si indica ciertas actitudes que el hablante toma respecto a los demás” (*ibidem*).

Tanto *gestus social* como instante preñado reconcilian, como lo hacía el mito en el *studium* fotográfico, a la sociedad con la escena y con el conjunto de éstas. Aquí, aunado con la elección de objetos (el oro en Ivan el Terrible), se produce la significación, el símbolo, y el sentido que trasciende al símbolo mismo, el sentido ideal (el Bien, el Progreso, la Causa). Es este sentido ideal, la metafísica del sentido, lo que engarza el símbolo con la perspectiva y el recorte de la representación, la Ley, la ideología del que mira, los valores que se ponen en juego.

Así, el cine cuenta con tres modos de producir sentido en la representación: la segmentación, la perspectiva o punto de vista y la connotación o nivel simbólico. Sin embargo, no es esto precisamente lo que lo hace ser cine, si bien su especificidad la encuentra Barthes en lo obtuso del fotograma; aquello por lo que lo llamamos cine, además de lo ya visto, está en lo que lo enlaza con las demás artes narrativas, esto es la capacidad de contar una historia.

Pero antes de entrar al cine como relato, como fabulador de historias, es necesario explicitar que bajo la teoría barthesiana palpita la teoría de Eisenstein que se engarza con el montaje como “productivo”, reafirmando al cine como productor de sentido.

II.2.3. Eisenstein y el montaje productivo

Para Eisenstein la realidad no tiene un sentido en sí misma, diferencia radical de la concepción de Bazin donde la realidad se fundamenta en sí misma, por tanto, es la lectura que hacemos de ella la que se lo otorga. De tal manera que, para éste, el cine no es representación sino discurso articulado. Esto pareciera contradecir lo antes dicho, pero no es así.

Bazin considera que los acontecimientos del mundo real no tienen sentido *a priori*, sino en el momento en que se realizan, y que además son continuos. Por tanto,

propone que es eso mismo lo que debe reproducirse: la continuidad y la ambigüedad de la realidad, en tanto que adquiere sentido en la medida que se desarrolla, de ahí que ignoremos la conclusión de un acontecimiento. De esto que Bazin prefiera los planos secuencia, a los planos cortos y efímeros de Eisenstein. También por ello su rechazo al montaje, puesto que evita la continuidad física y de acontecimientos. Sin embargo, esto no quiere decir que no lo use o que no sea necesario. Lo que lleva a Bazin al concepto de “transparencia”, aplicada al montaje que permite la mejor representación de lo real: continuidad física y situacional.

La transparencia oculta el corte y da prioridad a la representación de lo “real”, esto es, evita que el procedimiento fílmico se muestre, con lo cual surge el *raccord*, que es “todo cambio de plano *insignificante como tal*, es decir, como toda figura de cambio de plano en la que se intenta preservar, a una y otra parte del corte, los elementos de continuidad” (Aumont et al, 2005: 77). Así por ejemplo tenemos el *raccord* de la mirada, el de movimiento o el del gesto, entre otros. El *raccord*, la transparencia, pues, mantiene, según Bazin, a la realidad como tal, sin perturbar o alterar su sentido, por tanto, el montaje sin *raccord* resignifica lo real, de esto la oposición de Bazin al montaje de planos que segmentan demasiado a la realidad.

Para Eisenstein es la lectura de la realidad lo que le confiere sentido (leer es ya segmentar y significar), para Bazin la realidad guarda en sí misma, en su continuidad y desarrollo, su sentido (carente de segmentación), de estas dos posiciones surge el conflicto: cuál es, entonces, el criterio de verdad que rige el sentido. Para Eisenstein la verdad está en la conformidad (casi tomista) entre el Discurso proferido por el filme y las leyes del materialismo dialéctico e histórico, esto es, conformidad con las tesis políticas del momento. Cosa contraria sucede con Bazin, donde, concibiendo un sentido de la realidad en sí misma, la verdad no puede radicar en otro lugar que no sea la propia realidad, de ahí que la verdad se fundamenta en un argé, absoluto o Dios. Ya se ve por qué Barthes considera el momento preñado o el *gestus social* como productor de sentido, puesto que así el cine se conecta con la ideología, lo cual forma el símbolo, pero además apreciamos la Ley, la cultura, el punto de vista desde el cual se enuncia el discurso.

Eisenstein usa el concepto de “fragmento”, que le permite concebir el filme como discurso articulado, de tal forma que ya vemos una segmentación de la realidad,

momentos preñados que se articulan unos con otros. La representación a la que se refiere Barthes no es la representación de lo real, la imitación, sino el recorte, como ya vimos, así pues encontramos una identificación profunda no entre representación y realidad, sino entre “*representación y significación*”⁶⁵ (Zunzunegui, 2010: 58).

Eisenstein no considera que el fragmento, unidad fílmica para éste, “sea necesariamente asimilable al *plano*; el ‘fragmento’ es una unidad fílmica que en la práctica casi siempre se confunde con el plano” (Aumont et al., 2005: 82). El fragmento no se confunde con el plano, puesto que el último corresponde a una unidad de representación mientras que el segundo a una unidad de discurso. Sin embargo, el concepto manejado por Eisenstein es polisémico, así, Aumont (2005) encuentra al menos tres acepciones para el término en la teoría eisensteiniana: 1) como elemento de la cadena sintagmática del filme; 2) como imagen fílmica descomponible en diversos elementos materiales; 3) cierto tipo de relación con el referente: el fragmento tomado de la realidad opera sobre ella como un corte.

Para Bazin la realidad tiene un sentido en sí, el plano como representación de ésta tiene un sentido que se desarrolla en el transcurrir de la acción, en la ambigüedad de la que no se puede saber la conclusión del acontecimiento, devenir incierto que impide la institución de un sentido *a priori*; por lo cual, el plano, como representación de la realidad, es necesariamente en la teoría baziniana, la unidad fílmica. Cosa distinta la teoría de Eisenstein, donde la realidad no tiene sentido en sí y es la lectura e interpretación de ésta la que le da sentido, caemos en la cuenta, el plano aquí no puede ser la unidad fílmica, puesto que carecería de sentido. Entonces es el discurso y no la representación de la realidad el objetivo del cine, por ello Eisenstein propone el fragmento como unidad fílmica de discurso.

Concebida la unidad fílmica por un lado como representación de la realidad y por otro como unidad de discurso, que bien podríamos considerar como unidad de sentido, existen por tanto dos visiones. La de Bazin tiene la consecuencia de permitir la concepción del plano como ventana abierta al mundo, por la continuidad física, y de acontecimiento, la transparencia, el *raccord* que ocultan los procedimientos fílmicos

⁶⁵Aclaremos que esto no contradice la concepción de Barthes que hemos venido manejando de una imagen, en este caso el fotograma, como carente de código, extensible al fragmento a nivel denotativo, pero cosa diversa sucede a nivel connotativo, donde aparecen diversas codificaciones referentes a la cultura y a la ideología, ahí el momento preñado y el *gestus social*.

para dejar a la “realidad” en su lugar. Así, el cuadro⁶⁶ por donde transcurre el plano es una ventana más por donde podemos mirar y apreciar el mundo, y por consiguiente el cuadro deja de ser una limitación a la imaginación⁶⁷ de la imagen, por lo que ésta se extiende más allá de lo visible, esto es lo que Bazin considera como fuerza centrífuga del cuadro o fuera campo, mientras que la fuerza centrípeta es el cuadro considerado como imagen, esto es, sin ningún referente fuera del cuadro (Aumont et al, 2005: 83). Esto último es lo que Eisenstein considera como fragmento, que opera como un corte de la realidad organizada ante y para la cámara (83). Con lo cual se fundamenta más lo que veníamos tratando sobre la escena según Barthes, puesto que de esta manera el corte, la representación, “eleva a la esencia, a la luz, a todo lo que entra en su campo” (Barthes, 1986, 94), eclipsando su posibilidad fuera del cuadro. Aumont (Aumont et al, 2005: 83) lo explica así: “el cierre del cuadro focaliza la atención sobre el sentido aislado; este sentido, construido analíticamente según las características materiales de la imagen, se combina y articula de forma explícita y tendencialmente *unívoca*” (83). Con ello, la ambigüedad baziniana es fulminada, aniquilada como ya bien lo señalaba Barthes en su ensayo “El tercer sentido” (1986).

Sin embargo, Eisenstein también considera el fragmento como un elemento de la cadena sintagmática del filme, por lo que se define por sus relaciones, articulaciones con los demás fragmentos que le rodean, y además lo considera como imagen fílmica que puede descomponerse en un gran número de elementos materiales, lo que refuerza su carácter de articulación tanto a nivel de la distribución fragmentaria como al interior del propio fragmento, donde la combinación de los materiales crea un sentido.

El fragmento, permite considerar al filme como discurso articulado. Cada fragmento aporta un sentido parcial, pero no como suma de sentidos, sino como correlaciones que permiten construir un sentido total del filme. Sin embargo, estas relaciones no se dan de forma “pacífica”, gratuita, existe entre fragmento y fragmento una relación conflictiva, dialéctica, concepto que Eisenstein retoma de la dialéctica materialista (Aumont et al, 2005: 83), pero que podemos rastrear hasta Heráclito, donde la dialéctica es la relación *conflictiva* entre dos fuerzas, es lo que hace avanzar al ser en

⁶⁶El cuadro es tomado por Aumont (et al, 2005) tanto como límite de la imagen como espacio en donde transcurre el plano, así lo tomamos nosotros también.

⁶⁷El campo y el fuera del campo, siguiendo a Aumont (et al, 2005), son considerados imaginarios en tanto que ambos son intangibles, aunque una sea visible es inmaterial, en el sentido que sólo es sensible al ojo.

su constante transformación. Como Saussure con el signo, podríamos decir que estos segmentos en la cadena del filme dependen, más que de sus similitudes, de sus diferencias, más que de la forma en que concuerdan, en la que se oponen. Es, pues, un sistema negativo, en el que cada fragmento está expuesto a ser expulsado por el siguiente, cambio, oposición, fragmentos diferentes que se encuentran para, a través de su choque, provocar un efecto determinado de sentido.

Así, pues, el montaje es productivo puesto que es “una *idea* que nace del enfrentamiento entre dos fragmentos independientes” (84). Aumont define el montaje productivo como “la presencia de dos elementos filmicos, que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado por separado, no produciría” (66). Con lo cual es posible decir que, en realidad, todo montaje es productivo, puesto que pone en juego más de un fragmento o plano, según la teoría a la cual nos inclinemos, pero dado que Barthes considera más a Eisenstein, optamos por el fragmento.

El fragmento eisensteniano no se limita a la imagen, engloba además elementos sonoros como la música, los efectos de sonido, las voces de los personajes e, incluso, material lingüístico, que nos recuerda un tanto a los segmentos autónomos de Metz y que, al ser discursivos, pueden asimilarse a la *lexía*⁶⁸ que Barthes propone como segmentación del relato a analizar, y para esta tesis proponemos utilizarlo de esta última manera.

II.2.4. Cine como relato

El relato, dice Metz, es un “discurso cerrado que irrealiza una secuencia temporal de acontecimientos” (Metz, 2002: 53). Esta definición comporta al menos cinco consideraciones sobre el relato, que Metz explica en su artículo *Observaciones para una fenomenología del relato* (53), y que le permiten diferencial al lector, según este autor, entre el mundo “real” y un relato que verse de éste, el problema para Metz no es si el receptor del relato puede o no diferenciar entre estos dos mundos, sino cómo lo hace, cómo surge la impresión de narratividad en el lector o *espectator*.

⁶⁸Remitimos a los análisis que Barthes hace de diversos relatos en su libro *la Aventura semiótica* (1990).

El relato tiene un inicio y un final, como todo objeto, texto, está clausurado, podemos diferenciarlo de lo que no es, de los demás objetos del mundo. Antes hablamos de la clausura de la fotografía, que al ser bidimensional, espacial, está clausurada, similar a la pintura, por un marco que la separa y diferencia del resto de la materia, pero que al ser puramente espacial no existe o, idealmente, no existiría un punto de inicio de recorrido de la mirada⁶⁹, además de ser totalmente reversible el recorrido que hayamos seguido. El relato, sea cual sea la materia expresiva en la que se realice, tiene una dimensión fundamental: el tiempo.

Al tener un inicio y un final, y por tanto un orden de sucesión preestablecido de sus elementos, de las informaciones que se presentan de la historia y del visionado o tiempo de lectura del *espectator* o lector, el relato, como texto, no puede ser reversible. Se puede regresar un filme o volver a leer un fragmento de una obra, pero no es su curso normal. Existe pues, una doble temporalidad, la sucesión cronológica de los acontecimientos y la del tiempo de lectura o visión, que se agrega a la clausura del relato, puesto que el filme no puede durar más de cierto tiempo y la obra literaria tiene un número determinado de páginas (que podríamos considerar como su clausura física), aunque la historia leída o vista pueda continuar imaginariamente. El filme, entonces, encuentra su clausura en sus dos dimensiones fundamentales, el tiempo y el espacio, una duración determinada (que abarca obviamente al sonido) y el marco, o mejor, cuadro por donde transcurre el plano.

Proferimos el relato, pero no el mundo. La narración es un discurso, Metz (2002:47) retoma el término de discurso usado por Jakobson, en tanto enunciado o sucesión de enunciados que “remite forzosamente a un *sujeto de la enunciación*” (*ibidem*), pero no a un autor, sino a una “instancia narradora” o “gran narrador”, ya que pueden existir enunciados sin autor, pero no sin narrador, debido a la percepción del receptor del relato como un objeto de naturaleza lingüística, aunque también es posible considerarlo como un objeto de naturaleza narrativa. Así, en el relato escrito u oral, es posible reconocer las interferencias del narrador en lo narrado, un yo implícito que relata a un tú que puede recibir el relato en primera o en tercera persona, pero qué pasa

⁶⁹Idealmente no existiría un recorrido preestablecido para la mirada, sin embargo esto es puramente ideal, puesto que, por influencia de la escritura, existe una prioridad de visionado en la izquierda, o diferentes configuraciones que crean diversos efectos de significado según un determinado recorrido, maneras de atraer la visión a un punto de la imagen para comenzar un recorrido, para esto se sugiere revisar Martine Joly (1999), Zunzunegui (2010).

con el cine o el cómic. En el cine, uno de sus fundamentos es esconder los procedimientos filmicos de los que se encuentra a cargo la instancia narradora, para que la historia aparente contarse a sí misma, próximo a lo que revisamos de Bazin, que procura eliminar el corte en favor de la continuidad productora del efecto de “realidad”, aunque la instancia narrativa nunca se la puede eliminar del todo, puesto que de otra manera la narración, y por tanto, el relato, no existiría.

Benveniste ya trató estas cuestiones en sus *Problemas de Lingüística General I y II* (1993), donde en diversos artículos podemos constatar el lugar que ocupa la subjetividad en la lengua y que permite reconocer al enunciador, así como la ya clásica división entre historia y discurso, donde la primera no guarda marcas del enunciador, mientras que en el segundo es posible reconocerlas. De esta manera podemos decir que el relato, la narración, son siempre discursos, aunque el filme intente pasar por historia que se cuenta así misma. Metz fundamenta sus ideas con los conceptos obtenidos por Benveniste, y a nosotros nos permite constatar la independencia de la historia con respecto al discurso. La historia se mantiene en un nivel abstracto, es la *imaginatio* retórica, que debido a la coherencia y orden de sus elementos ficticios forma una totalidad en sí (Aumont, 2008: 114), independiente de su materia de expresión, de tal forma que, como la relación entre significado y significante nunca es fija, sino más bien móvil y múltiple, un concepto puede expresarse por diversos significantes y viceversa, un historia puede expresarse en diversas materias de expresión (discursos), pero aquí la diferencia, un discurso no puede expresar diversas historias independientes. *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco como discurso no remite más que a una historia. Pero *Las batallas en el desierto*, *Mariana Mariana* de Alberto Issac y *Las Batallas* de Café Tacuba, literatura, cine y canción, respectivamente, remiten a la misma historia, puesto que enunciada por primera vez, la historia adquiere un carácter independiente, se la reconoce sea cual sea el discurso que la transporte.

Debido a que la realidad no es ni enunciado ni enunciación, no hay narrador. Cuando alguien lee, ve o escucha un relato, no puede confundir realidad y relato; pero al tener sus propias características, el relato irrealiza hasta las historias que provienen de la realidad, puesto que ésta se realiza en un *hic et nunc*, mientras que el relato, por lo general, se enuncia en un tiempo pasado. Para Aumont (et al, 2008) lo propio del cine es representar algo imaginario, la historia. Si se descompone el proceso de representación, se obtiene que el cine es doblemente irreal: primero por lo que representa (la ficción),

realizada por el decorado y los actores, y en segundo lugar, por la manera en que lo representa, esto es, a través de la yuxtaposición de imágenes de objetos y actores.

La imagen filmica es altamente representativa, realista, como ya hemos visto, y por ello mismo, por su calidad de registro, muestra objetos que están ausentes. Por ello el cine tiene el poder de ausentar lo que muestra: “lo ‘ausenta’ en el tiempo y en el espacio puesto que la escena filmada ya ha pasado, además de haberse desarrollado en otra parte diferente a la pantalla donde aparece” (100). Así en el filme, representante y representado son ficticios. “En este sentido, cualquier filme es un filme de ficción” (100).

Por sus materiales de expresión (imágenes en movimiento, sonido) todo filme irrealiza lo que representa, como ya se vio, pero además lo transforma en espectáculo. Es la ensoñación, puesto que del espectador, dice Aumont (et al, 2008:100), nada se pide más que su observación y escucha, así pues, la actividad del espectador se acerca a la del sueño, y es también un sueño por las características de la ficción, que muchas veces se presenta como algo que el espectador en la realidad no podría vivir.

Aumont considera que el cine científico y el documental no pueden escapar a la ficción; primero porque “todo objeto es signo de otra cosa, está tomado de un imaginario social y se ofrece como el soporte de una pequeña ficción” (101); segundo porque el cine científico y documental irrealiza lo que presenta al presentar “aspectos desconocidos de la realidad que tienen más de imaginario que de real... el espectador se encuentra sumergido en lo fabuloso, en un orden de fenómenos diferentes a lo que habitualmente tiene carácter de realidad para él” (101); tercero por la preocupación estética del cine científico y documental que “tiende siempre a transformarnos el objeto de contemplación en una ‘visión’ que lo acerca a lo imaginario” (101). Y cuarto porque ambos tipos de filmes recurren constantemente a diversos procedimientos narrativos para sostener el interés, lo que nos conecta con lo antes tratado, la realidad no tiene narrador.

Por último, un relato es un conjunto de acontecimientos, “acontecimientos ordenados en secuencia; es a ellos que el acto narrativo, para poder existir, comienza por irrealizar; son ellos, por último, los que proporcionan al sujeto-narrador su necesario correlato: sólo es narrador porque los acontecimientos-narrados son contados por él” (Metz, 2002: 50). Así pues, la unidad del relato es el acontecimiento, mientras que la

unidad de la narración para la literatura es la frase, pero no se puede decir lo mismo del cine. Metz (2002) considera que el plano del cine puede tomarse *más o menos* como una frase, y es muy claro al decir que es *similar* a una frase, pero que no puede ser totalmente comparado con ésta. Ya se ha visto que el plano para Bazin y Eisenstein corresponde a una unidad de representación, para Metz el plano es sustituido por los segmentos autónomos, aquí nos parece mejor tomar el concepto de “fragmento” de Eisenstein, puesto que se acerca más a la teoría barthesiana, y nos permite tomar al concepto como unidad de discurso.

II.2.5. La autonomía de la historia

Más arriba hemos visto los aspectos que todos los relatos comparten para ser considerados como tales, y vemos que el relato filmico y literario los tienen. Éste, obviamente, no es el problema, desde una perspectiva general el relato existe en diversas materias de expresión, ya lo observaba bien Barthes al inicio de su *Análisis estructural de los relatos*. ¿Cuál es, pues, el problema? El problema no es la existencia del relato, sino la materia de expresión en la que está construido. Pero ¿por qué la materia de expresión? “El relato es el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia” (Aumont, 2005: 106). Como enunciado en su materialidad, el relato cuenta la historia según los recursos que le provee la materia de expresión. Así, la literatura usa la palabra escrita para construir instancias narrativas, personajes, lugares, etc., mientras que el cine usa recursos audiovisuales para construirlos, lo que cambia es, pues, la forma en que conocemos la historia, pero no la historia, si pensamos en dos relatos de materias expresivas diferentes que contengan la misma.

El enunciado es, según Greimas y Courtés, una magnitud, esto es, una unidad, objeto o ente, sólo comparable con otras magnitudes del mismo orden, anteriores al análisis, con un sentido dependiente de la cadena hablada o del texto escrito, que opuesto a la enunciación es el estado resultante del lenguaje que comprende “los elementos que remiten a la instancia de la enunciación: éstos son, por una parte, los pronombres personales y posesivos, los adjetivos y adverbios apreciativos, los deícticos

espaciales y temporales [...] y, por otra, los verbos performativos” (Greimas y Courtés, 1990: 146). Anterior al análisis es el enunciado, pero en el análisis podemos considerarlo como discurso, desde la perspectiva de Benveniste, de la cual ya hemos hablado, esto es un enunciado que guarda las marcas de la enunciación.

Un enunciado transmite un significado, o mejor, un sentido, puesto que al interior de sí sus elementos se organizan para crear un significado general o sentido global. Pero tomando al enunciado como magnitud o unidad completa en sí, podríamos considerar que transmite un contenido. Y ¿cuál es ese contenido? Existen enunciados científicos, filosóficos, poéticos, una multitud si tomamos en cuenta el amplio conocimiento humano, sin embargo el contenido que estos enunciados transmitan es algo que aquí no nos interesa, no así lo que transmite el enunciado narrativo: la historia.

Sea el relato que sea, ya escrito por Chejov ya por Rulfo, el contenido del relato es una historia; con ello no queremos decir que sea la misma, sino que desde un nivel abstracto el relato no puede albergar algo distinto de ésta. El enunciado tomado de esta manera adquiere el aspecto de signo, donde el plano de la expresión es el discurso y el del contenido la historia. Esto ya lo ha tratado Rimmon (citado por Beristáin, 1995) que considera a la historia como “significado o contenido narrativo: la estructura profunda” (144).

La historia, lo hemos dicho ya más arriba, la consideramos como independiente del discurso y la definimos aquí como una totalidad coherente y organizada de acontecimientos lógico-temporales. Muchos relatos presentan su historia como anterior al momento de la narración, pero esto es pura apariencia, la historia se construye con el avanzar de la narración, pero ¿qué pasa cuando nos encontramos que tal o cual relato escrito ha sido llevado al cine? ¿Puedo decir que la historia no es *a priori* del relato cinematográfico o es que acaso la historia se vuelve a construir con cada relato? Evidentemente la historia se conoce por el discurso que la comunica, pero una vez conocida la historia es posible contarla a alguien, si leemos un relato escrito podemos decir de qué trató, qué pasó, podemos hacer un relato segundo oral que transmita la historia que conocimos por otro relato, pero también podemos hacer un relato filmico que cuente la misma historia. De tal forma que ésta puede ser contada por diferentes relatos, así como un concepto puede ser transmitido por diferentes significantes, por

ejemplo, el vehículo autopropulsado con cuatro ruedas se le puede asignar el significante automóvil, pero también coche o carro.

Por otro lado, un discurso ¿puede transmitir diferentes historias? Si pensamos en *Las mil y una noches* o el *Decamerón* vemos que existen diferentes historias, pero hay una a la que las demás, secundarias, se subordinan, la historia principal que las organiza. Así cada historia secundaria inicia por un acontecimiento en la principal, pero vemos que aún las historias secundarias se hacen independientes al momento de conocerlas, de tal forma que cada una de estas historias se la puede referir en otro discurso sin necesidad de referirse a la principal, puesto que si hiciera falta considerar a la primera en la secundaria no sería sino parte de la principal. Así la historia de *Las mil y una noches* se entiende sin las historias secundarias, pero sabemos por la historia principal que en algún momento, cada noche, se contaron otras historias, pero, además, es posible entender las historias secundarias sin la necesidad de la principal.

Barthes divide el relato en tres niveles: funciones, acciones y narración. La historia englobaría a las funciones y las acciones, la narración se ubicaría en el discurso. Pero no todas las funciones son propias de la historia, algunas encuentran su plenitud en el discurso. Las funciones cardinales y las secuencias pertenecen por completo a la historia, ya que no dependen de cómo se las presente a nivel de la narración sino de la lógica que las relaciona, recordemos que se encuentran en relación de doble implicación. En cambio, las catálisis no pertenecen al nivel de la historia puesto que éstas sí dependen de la materia de expresión, así en un filme, sujeto a una convención temporal de visionado (lectura) más estricta de su discurso, las catálisis no pueden extenderse durante mucho tiempo, mientras que en un relato escrito las catálisis pueden ocupar desde breves frases hasta páginas enteras, además, para Barthes las catálisis tienen un función fática (1990: 177), que no remite tanto al sentido como a mantener el contacto entre los participantes de la comunicación, permitiendo además atraer la atención del receptor (Guiraud, 2011: 14, 15). Esto en lo referente a las funciones distribucionales

En cuanto a las funciones integrativas⁷⁰ hay que tomar en cuenta que, para Barthes, éstas encuentran su correlato o bien a nivel de la narración o bien en el de los personajes. Las funciones integrativas se dividen, como ya vimos en el capítulo 1, en

⁷⁰ Ver capítulo 1, sección 1.2.1.

informantes e indicios. Las primeras no requieren un trabajo interpretativo del lector o espectador, las segundas, sí. ¿Pero podríamos considerar a estas funciones como propias de la historia? En esta tesis no lo creemos así. Pensemos en la descripción de un personaje ¿situáramos este informante en la historia o en el discurso? En el análisis de un solo relato probablemente esta cuestión carecería de importancia, pero en un análisis comparado, como es el caso de esta tesis donde comparamos el relato literario y el fílmico, la pregunta toma importancia.

Aumont considera que el personaje novelesco “es un nombre propio (un nombre vacío) sobre el que se cristalizan los atributos, los rasgos de carácter, los sentimientos y las acciones” (Aumont et al, 2005: 133), es un personaje de papel y palabra que no tiene otra realidad más que la del lenguaje escrito, con la cual el lector se hace una imagen mental que “pareciera tomar prestadas sus características de la visión” (Joly, 1999: 22). El personaje del cine, por el contrario, es ya imagen, con unos rasgos físicos definidos por los del actor que lo encarna (Aumont et al, 2005: 133). Como metáfora podríamos decir que el personaje de la literatura se ubica en el *Topus Urano* mientras que el del cine dentro de la caverna platónica. Lo que nos revela la dificultad de la representación de un personaje de literatura en el cine.

Además, es importante tomar en cuenta que una descripción escrita nunca agota su objeto, por ello, Barthes (Verón, 1972) considera que “si no estuviera sometida [la descripción] a una elección estética o retórica, ninguna ‘vista’ podría ser agotada por el relato” (98). Pero si la descripción evoca al objeto no lo presenta, no puede reconstruirlo en su totalidad, puesto que la descripción fundada en el lenguaje lingüístico se enlaza no con el referente sino con las unidades culturales⁷¹, ya que “El simple hecho de designar unidades, de recortar el mensaje en unidades nombrables, remite a nuestro modo de percepción y de ‘recorte’ de lo real en unidades culturales” (Joly, 1999: 80). De esto que puedan existir descripciones de un mismo objeto enteramente diferentes. Pero de lo nombrado a lo percibido presenta un número comparable de problemas. Así “Un mismo guión (verbal) puede dar lugar a todo tipo de representaciones visuales, ligadas con la riqueza infinita de la experiencia de cada uno” (Joly, 1999: 81).

Podemos considerar que las palabras alimentan a las imágenes y viceversa, de tal manera que encontramos las ilustraciones de Gustave Doré del Quijote que han ayudado

⁷¹ Ver sección II.1.2. de éste capítulo.

a fijar la imagen que se tiene de éste. ¿Pero la descripción de un personaje tiene alguna repercusión en la historia? En este trabajo proponemos que no, excepto cuando la descripción deja de ser informante y se hace indicio; que el Quijote sea alto o bajo, gordo o flaco carece de importancia para la historia, las características físicas dependen por una parte de la materia de expresión que soporta el relato y por otro, evidentemente, del autor y su experiencia, y agreguemos que en literatura de la imaginación del lector. Pero cuando por una característica física enunciada en la descripción del personaje tiene una incidencia en la historia, como en *La odisea* donde Ulises es reconocido por su nodriza por una cicatriz, entonces esta característica sí pertenece a la historia puesto que encontraría su correlato no ya en la narración sino en la historia, en un acontecimiento, donde abriría una posibilidad. Por tanto, proponemos que los informantes que tienen sólo una incidencia a nivel de la narración no forman parte de la historia, y por consiguiente puede aparecer o no en un segundo relato de materia expresiva diferente.

Los indicios son funciones que requieren una interpretación, que pueden aparecer como elementos constantes y que algunas veces funcionan como pequeñas prolepsis, forman una atmósfera (peligro, muerte, felicidad) o que indican una característica del personaje o de su lugar de procedencia, incluso pueden dar una pista de los valores sociales, ideológicos. Consideramos que éstos tienen una implicación más fuerte en la historia, pero pensamos que algunos son más necesarios que otros, y que incluso algunos se vuelven una especie de marcas de la historia. Adelantando un poco el análisis que hacemos en esta tesis, podemos mencionar el bolero *Obsesión*, que si bien sirve como indicio indicando la actitud de Carlos frente al amor que siente por Mariana, también funciona como marca de la historia, se ha vuelto tan representativo de ésta que aparece tanto en el discurso cinematográfico (*Mariana Mariana* de Alberto Issac) como en el discurso musical (*Las batallas* Café Tacuba). Si funciona como marca no por ello es sumamente necesario para la historia, pero si la música provocara un punto bisagra, una función cardinal, entonces, el indicio formaría parte de la historia.

Pero en una imagen ¿es verdaderamente posible reconocer los indicios? La imagen presenta en simultaneidad multitud de elementos de los cuales cada uno puede ser un indicio, la ropa del personaje, su conducta, los objetos que usa, los lugares en los que se sitúa, todos nos transmiten informaciones de su estatus social, nivel socioeconómico, oficio, etc. Aumont considera que el objeto mostrado se hace signo al ir más allá de la propia representación del objeto. La representación funciona como

signo por cuanto remite a algo más que al objeto mostrado, sin embargo también es discurso en tanto que transmite a la sociedad que lo reconoce “una cantidad de valores que él representa y cuenta” (Aumont et al, 2005:90). No podemos, pues, en un filme, y más específicamente en un plano, decir cuáles son indicios y cuáles no, pero es posible que un plano sirva como indicio, que es el caso de los segmentos autónomos que Metz (2002) llama “insertos”, sin embargo, tampoco es posible diferenciarlos todos.

En definitiva, si los indicios no pueden ser especificados, so pena de no terminar nunca, no determinan la historia, pero ésta sí los motiva debido a los valores que pone en juego y por la relación de los personajes entre sí. De tal forma que Carlos proveniente de una familia “noble” venida a menos, de madre conservadora y padre empresario al borde de la quiebra, por lo que en el filme encontramos objetos, formas de vestir y expresarse que corresponden a ello, de igual forma en lo escrito.

Podríamos pensar, entonces, que la historia motiva el discurso, y podríamos decir que sí, sin embargo, no puede determinarlo por completo, ya que como se vio con la descripción de personajes, el filme no puede presentar uno idéntico al escrito, pero tampoco el escrito puede ser totalmente idéntico a la representación mental que se hizo el autor o que se hace el lector. La narración, por otro lado, no necesariamente tiene que estar motivada por la historia, en *Las batallas en el desierto*, la narración se hace en primera persona, mientras que en *Mariana Marina*, la narración varía de la tercera a la primera persona del filme; en la primera no hay elementos que indiquen el lugar en el que el narrador se encuentra, lo que crea una ambigüedad en la que no sabemos si lo que cuenta se lo cuenta así mismo en un monólogo interior o si se lo cuenta a alguien más, esto es difícil que ocurra en el filme, puesto que al ser en parte imagen, requiere de un espacio, de un lugar en el cual situar a los personajes; además el relato escrito puede representar con más facilidad estados interiores de los personajes que el filme.

En el nivel de los personajes, Barthes sitúa las acciones, pero en este nivel en realidad encontramos las relaciones que establecen los personajes entre sí, bien desde la perspectiva greimasiana con el cuadro actancial o desde la de Todorov con las reglas de transformación. Por lo que se consideran como actantes que obtienen sus atributos de los predicados en los que participan que de la psicología que se le pueda adjudicar. Desde esta perspectiva, permite pensar que el personaje pertenece al nivel del discurso y el actante al de la historia, así los personajes pueden variar en su forma e incluso

recubrir diversas funciones realizadas por actantes, o del paso de la literatura al cine reducir el número de éstos dejando las relaciones que mantienen intactas y por tanto los acontecimientos permanecen sin modificación.

Esta hipótesis de trabajo la hemos desarrollado con el fin de ilustrar que el problema fundamental del paso de la literatura al cine no está en la transposición de un código al otro, sino que radica en cómo reconocemos la historia de un discurso primero en un discurso segundo de materia de expresión diferente y, además, cómo se nos da a conocer esa misma historia mediante una materia de expresión determinada. Así, pues, proponemos que existen elementos fundamentales que permiten reconocer una misma historia en diversos discursos. Por ejemplo, caso extremo, la novela *Coriolanus* de Shakespeare se ubica temporalmente en la época de la República Romana, mientras que su adaptación al cine, en pleno siglo XXI, pero aun así seguimos reconociendo la historia.

Proponemos que son las funciones cardinales y las relaciones entre los personajes lo que fundamentalmente es necesario para el reconocimiento de la historia, pero creemos que es posible aún seleccionar elementos mínimos de estos niveles para enlazarnos a la historia, es el caso de la canción realizada por Café Tacuba, *Las batallas*, dónde de la historia (la de *Las batallas en el desierto*) sólo se nos cuentan unos pocos acontecimientos: Carlos huye de la escuela, se declara a Mariana y es castigado por ello. Esto basta para reconocer la historia que en los discursos segundos siempre es anterior, sin embargo, subrayamos que además de estos elementos hace falta un conocimiento previo de la historia por parte del lector, pues de otra manera no podría saber que es una historia ya contada en otro discurso.

II.2.5. Discurso

En literatura reconocemos la instancia narrativa por los elementos de subjetividad que emplea, “reconstruyen un ‘observador-locutor’ en la lengua” (Gaudreault y Jost, 1995: 51), en el cine sucede algo diferente ya que los procedimientos fílmicos que sirven como deícticos (cámara subjetiva, *raccord* de la mirada o de movimiento, etc.) son interpretados, a veces, correspondientes a un personaje situado en la historia, y a veces,

a una instancia narrativa, gran imaginador, en el primer caso intradieético en el segundo extradieético. Y esto sucede porque “en el cine sólo hay un uso enunciativo de los signos y no, verdaderamente, mensajes enunciativos en sí” (Gaudreault y Jost, 1995: 52). Pero también varía tanto la percepción de la enunciación por el contexto audiovisual donde se encuentra y por la sensibilidad del espectador. “Varía según el espectador, no sólo en función de su conocimiento del lenguaje cinematográfico, sino también de su edad, de su nivel social y quizás, sobre todo, del periodo histórico donde vive” (55). Así los procedimientos cinematográficos como deícticos y como elementos de subjetividad están muy poco fijados, por lo cual no hay elemento con función de pronombre o adverbio, así como los fundidos o degradados de los planos no funcionan como puntuación, ya que el contexto diferente inaugura usos diferentes; y es esto mismo lo que permite al lector comprender el filme, puesto que los procedimientos demasiado codificados son más difíciles de comprender, como lo comprueba Metz (2002) en su ensayo *Cine: lengua o lenguaje*.

Lo anterior nos permite formular la pregunta: ¿En verdad es posible la transposición del código de la literatura al cine como lo veníamos planteando en esta tesis? Pues bien, con lo que hemos visto en este capítulo podemos decir que no. Y no podría ser de otra manera, puesto que el código se construye en una doble materialidad, la de la expresión y la del contenido, siendo la primera la que determina cómo conocemos la segunda. Entonces, cine y literatura tienen maneras propias de dar a conocer la historia, pero también de “iluminarla”, de presentar a los personajes, lugares y tiempos. Sin embargo, como narraciones comparten la necesidad de una instancia narrativa y la capacidad de ordenar y organizar la información que se da de la historia.

II.2.5.1. Narradores

¿Quién ve?, el modo del relato es, según Aumont y Marie, el aspecto más importante para el estudio del relato en el cine. Por modo del relato estos autores, siguiendo a Genette, se refieren a que “un relato puede proporcionar más o menos información sobre la historia que cuenta, puede proporcionarla desde un determinado punto de vista y filtrarla a través del saber de un personaje, por ejemplo” (Aumont y Marie, 1990: 151). El modo, pues, está en relación con el punto de vista que conduce la explicación de los

acontecimientos, que regula la cantidad de información dada sobre la historia por el discurso, esto es, el fenómeno de focalización, que ya lo hemos visto para la literatura en la parte de narración correspondiente a ésta, por ello aquí mencionamos los que Aumont considera para el filme:

- Focalización sobre un personaje: es la tercera persona, se ve al personaje, ocupa el primer lugar en el plano, el héroe que sigue la cámara.
- Focalización por el personaje: cámara subjetiva o planos que se atribuyen a la visión de un personaje, aunque ya hemos visto los problemas que conlleva.

Existe una dificultad para aplicar los conceptos de focalización en el relato fílmico, ya que mientras en literatura no hay problema entre lo que sabe y ve un personaje, en el cine se hace evidente la división entre el ver y el saber. En literatura se puede hablar del saber sin el ver (éste implica ya un saber), mientras que en el cine es más difícil mostrar el interior de un personaje, esto es su saber, por ello Aumont y Marie (1990) consideran al cine más behaviorista, es decir que muestra más una conducta que una interioridad. Además es muy difícil distinguir entre lo que ve un personaje y lo que muestra un narrador omnisciente o gran imaginador⁷², así la focalización si bien se la puede considerar variable, no abandona el problema: qué focalización pertenece a quién.

Gérard Genette (1989) designa a las relaciones entre la narración y la historia con el término voz, “‘aspecto’, dice Vendryes, ‘la acción verbal considerada en sus relaciones con el sujeto’, sujeto que *aquí* no es sólo el que realiza o sufre la acción, sino también el que (él mismo u otro) la transmite y eventualmente todos los que participan, aunque sea pasivamente, en esa actividad narrativa” (Genette1989:271). Aumont, respecto a la voz, se limita a señalar “que la organización de un filme narrativo clásico lleva a menudo a fenómenos de diegetización de elementos que sólo pertenecen a la narración. En efecto, el espectador a veces se ve obligado a sumar a la diégesis lo que es una clara intervención de la instancia narrativa en el desarrollo del relato” (Aumont et al, 2008: 119-120).

⁷²La instancia narrativa primera del cine es siempre un narrador omnisciente, puesto que muestra tanto lo que supuestamente sabe el personaje como lo que desconoce, pero tomemos en cuenta que no puede mostrar su interior. Es parcialmente omnisciente.

Para saber quién narra, cuál es la “voz” que cuenta, es necesario tomar en entender que el cine es pluri-material, a diferencia de la literatura que es uni-material, en éste, sonidos, imágenes y palabras lo constituyen, en aquella tan sólo la palabra. Pero además consideremos que en la literatura cada narrador toma su turno de hablar, pero en cine las narraciones son simultáneas como sus materias expresivas, lo que la voz cuenta no siempre concuerda con lo que la imagen muestra, tanto si permanecen simultáneas como si se transita de la una a la otra.

En el plano de lo dicho a lo mostrado, cuando un personaje comienza un relato verbal al que después se transemiotiza, como dicen Gaudreault y Jost, en relato audiovisual, el espectador espera que el segundo sea fiel al primero. Sin embargo esto no es así, existe una cantidad de incongruencias en el paso de una narración a otra, los autores mencionan “el hecho de que el mismo narrador, en el mundo diegético de la historia que está relatando, se nos muestre desde el exterior, el hecho también de que cada uno de los personajes tenga su propia voz y no la del narrador, y el hecho, además, de que todo nos sea mostrado detalladamente (hechos, gestos, decorados) aunque la memoria del narrador debiera ser limitada” (Gaudreault y Jost, 1995: 54). Pero esto lo aceptamos, puesto que existe un “postulado de sinceridad” (*Ibidem*), una convención que permite al lector identificarse con los personajes.

La diversidad de materias de expresión provoca que la instancia fundamental del relato fílmico no sea unitaria, de esto que Gaudreault y Jost (1995) propongan un narrador fundamental como director de orquesta, encargado de la organización y ordenación de los diversos materiales e informaciones del relato. Así pues, consideran la existencia de un “sistema del relato” que llaman “proceso de discursivización”, que se basa “en las diversas operaciones necesarias para la confección material de la película, en las diversas manipulaciones en las que se debe dedicar la instancia responsable de la producción de una película, e identifica dos capas superpuestas de narratividad” (63).

La primera capa es la mostración, resultado de la puesta en escena y del encuadre, de lo que resulta el fotograma, es la encargada de la articulación de los fotogramas que crean la ilusión de movimiento y continuidad hasta reunirse en el plano. La segunda capa es la narración, encargada de la ordenación y organización de los planos, este es, su articulación que permite una modulación temporal y que realiza mediante el montaje (63).

Cada capa supone una instancia encargada de la organización de cada una de éstas y son el mostrador y el narrador. El primero organiza los fotogramas hasta confeccionar “microrrelatos” que son los planos, los cuales son organizados por el narrador que impone su recorrido de lectura mediante el montaje. “En un nivel superior, la “voz” de estas dos instancias estaría, de hecho, modulada y regulada por esa instancia fundamental que sería entonces el ‘meganarrador filmico’, responsable del ‘megarrelato’ que es la película” (*Ibidem*).

Así, pues, existe un meganarrador que organiza todo el filme, que muestra las imágenes y los sonidos, pero además existen instancias narrativas que regulan la información que se nos da de la historia. En literatura, el hecho de que haya una sola materia de expresión no nos produce conflicto a la hora de analizar los diferentes narradores, pero en cine, la multiplicidad de materias nos hace dudar. Sin embargo Gaudreault y Jost resuelven el conflicto proponiendo que si un relato literario lo traducimos a otra lengua, los narradores segundos indudablemente hablarán esa lengua, así, en el cine los personajes hablarán cine, pero también palabras. Aún cuando encontremos incongruencias como las ya mencionadas, esto no afecta, puesto que entre filme y espectador, así como entre diégesis y lector, existe un “postulado de sinceridad” que permite entender que el que narra, aun en imágenes y sonido, es uno de los personajes, y aceptar las “leyes” del mundo ofrecido por el relato. Así, pues, la diversidad de materias de expresión en el cine permiten “una variedad de situaciones narrativas... el relato cinematográfico también es proclive a amontonar una gran variedad de discursos, una gran variedad de planos de la enunciación y finalmente, una gran variedad de puntos de vista, que pueden, eventualmente, entrelazarse” (Gaudreault y Jost, 1995: 62). El cine es en sí altamente polifónico.

La polifonía del cine está causada, además de la variedad de materias de expresión, por la división entre el saber y el ver. Gaudreault y Jost siguiendo a Genette definen la focalización como la relación de saber que se establece entre el narrador y los personajes (139). Pero en cine no podemos reunir el ver y el saber como un mismo concepto. Así pues cuando en *Mariana Mariana* después de que Rosales recuerda a Carlos la pelea que tuvieron, este recuerda lo ocurrido, vemos sus recuerdos, pero también lo vemos a él, niño, sentado junto a su amigo Jim. Si ver y saber aquí se correspondieran, no podríamos ver al personaje que es el eje focal, pero además vemos lo que pasa alrededor, vemos cómo los niños pelean en su juego llamado batallas en el

desierto muy alejados de Carlos. Luego vemos que Rosales y Carlos se pelean, y varios niños se amontonan junto a ellos, lo que les impide ver cómo el maestro Mondragón baja las escaleras corriendo para detenerlos. Vemos que lo que saben los personajes no corresponde a lo que vemos. Así, pues, el ver y el saber en el cine no se corresponde, lo que produce el efecto de variedad focal.

Para resolver este problema, Gaudreault y Jost (1995) proponen que la identificación de la mirada de la cámara con la del personaje corresponde a una marca, a un índice, en el sentido de Pierce, que enlaza lo visto en la pantalla con una posición “real” o una situación diegética, pero también por cómo es visto; una pistola que apunta de frente y la cámara tiembla, podríamos pensar que resulta del miedo que siente el personaje a través del cual vemos el arma. Ahora bien, teniendo en cuenta la multiplicidad material del cine y la distinción entre ver y saber, Gaudreault y Jost (1995) proponen dividir la focalización en tres tipos: focalización ocularizada, auricular y cognitiva.

La focalización ocular, recibe su nombre de la relación entre ojo y cámara, que permite hacer corresponder la visión del personaje o narrador con lo que se nos presenta, y se divide en ocularización cero o externa e interna. La primera es la visión que no corresponde a ningún personaje o instancia intradiegética y que por tanto corresponde a la instancia primaria narrativa, es decir, al gran imaginador. Gaudreault y Jost (144) distinguen tres casos:

- a) Se intenta que la cámara pase desapercibida, esto es, “al margen de todos los personajes, en una oposición no marcada (claro está que cada época define su plano ‘estándar’)” (144).
- b) “la posición o el movimiento de la cámara pueden subrayar la autonomía del narrador en relación a los personajes de su diégesis...Aquí la cámara está al servicio de un narrador que se propone decididamente afirmar su papel sin intentar transmitirnos la ilusión de que le mundo se relata solo” (144).
- c) “la posición de la cámara también puede remitir, más allá de su papel narrativo, a una elección estilística, que primordialmente revela más bien al autor” (Gaudreault y Jost, 1995:144).

La ocularización interna es dividida por los autores en dos, primaria y secundaria. Ésta última corresponde a la subjetividad creada por los raccords de mirada (plano-

contraplano), pero recurriendo al contexto de los hechos. Mientras que la primera tiene una más amplia variedad, en la que los autores distinguen tres casos:

1. La relación entre los que vemos y la mirada del personaje es puramente indéxica y alegórica a la percepción, “cuando se señala en el significante la materialidad de un cuerpo, inmóvil o no, o la presencia de un ojo que permite, sin que sea necesario recurrir al contexto, identificar a un personaje ausente de la imagen” (Gaudreault y Jost, 1995: 141). Es el caso del *cache* o elementos que distorsionan la imagen presentada por la cámara, como nublados, temblores o *fou* que nos evocan la mirada de un personaje ebrio o mal de la vista, tal vez con un golpe que le ha perturbado la visión. Sin embargo, los autores consideran que sobretodo este modo de focalización necesita de las distorsiones, puesto que de otra manera sería muy difícil distinguir entre la visión de un personaje y la del gran imaginador.
2. “La presencia de una parte en primer plano también permite remitir al ojo por contigüidad” (142). Por ejemplo, vemos las manos del personaje como veríamos las propias manos.
3. La cámara subjetiva, esto es, “lo que damos en llamar el movimiento ‘subjetivo’ de la cámara, que remite a un cuerpo bien sea por el ‘temblor’, su ‘brusquedad’ o su posición en relación al objeto observado” (142). Sin embargo este último modo tiene sus dificultades, puesto que semiológicamente nada nos permite diferenciar entre la vista de un personaje y la del narrador cero, por ello Gaudreault y Jost (1995), recomiendan, en ciertas películas, el conocimiento de datos extrafilmicos para evitar la ambigüedad. Ponen por ejemplo el caso del cine hollywoodense en donde el movimiento de la cámara por su alto presupuesto y código supone un personaje que mira, mientras que en el cine de bajo presupuesto, las limitaciones técnicas derivadas de la baja economía producirán un rodaje diferente. Pero, además, si pensamos en la película de *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998) la cámara todo el filme tiene temblores, brinca, no está fija, aquí, aun siendo hollywoodense, no aplica lo supuesto por los autores, en este punto pero se refiere a una elección estilística que nos evoca las dificultades y estremecimiento que viven los personajes.

La focalización auricular también recibe una división tripartita: auricularización cero o externa y la interna, primaria y secundaria. La auricularización cero remite al hecho de la intensidad sonora debido a las distancias que existen entre los personajes, así como a la variación de la intensidad de la banda sonora que permite la inteligibilidad de los diálogos.

Respecto de la banda musical Aumont y Marie (1990) consideran que puede ser tanto externa como interna, a la primera la llaman música de foso por comparación con la ópera, a la segunda música de pantalla. La primera no podemos decir de dónde proviene, no hay un espacio que podamos considerar como su origen, en cambio, de la segunda sí podemos decir de dónde proviene.

La auricularización secundaria corresponde a cuando “la restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje y/o la representación visual” (146). Gaudreault y Jost (1995) ponen el ejemplo de un ciego de la película *M*, donde al taparse los oídos dejamos de escuchar el sonido, y al destaparlos lo escuchamos de nuevo, lo que nos indica a través de quién se filtra el sonido.

La auricularización primaria a diferencia de la secundaria no tenemos una referencia clara de dónde viene el sonido, por ello “un sonido remitirá a una instancia no visible sólo cuando ciertas deformaciones (filtro, pérdida de una parte de las frecuencias, etc.) construyan una escucha particular, de tal manera que no vemos al personaje, pero sabemos que él es quien escucha.

La focalización cognitiva también es llamada cinematográfica, según estos autores, expresa la relación entre el saber del personaje y el del narrador, y no puede deducirse ni de las imágenes ni del sonido, ya que lo sabido, como vimos, no se puede equiparar al ver, pero tampoco al escuchar. Sin embargo piensan que el valor cognitivo de la ocularización puede depender de las acciones o del decorado, así podemos ver más de lo que ve el personaje, cuando alguien espía al personaje sin que éste lo sepa, pero nosotros vemos al espía, por ejemplo. Mientras que el valor cognitivo de la auricularización puede depender de la voz en *off*, cuando escuchamos la voz que narra mientras discurren las imágenes relacionándolas ambas a un punto focal, porque sabe lo que pasó, lo cuenta (Gaudreault y Jost, 1995: 148).

Esta focalización también es dividida en tres: interna, externa y espectral. En la primera el relato se restringe a lo que sabe el personaje, por ello los autores consideran que el personaje debe estar en todas las escenas o al menos haberse enterado de lo que pasó por terceros. Es cuando lo vemos todo a través de los ojos del personaje o cuando la historia que vemos es contada por un personaje. La focalización externa se refiere al hecho de que el personaje sepa más de lo que el espectador sabe. La focalización espectral privilegia al espectador, lo pone en posesión de un saber más extenso que el de los personajes, esta técnica es la más usada en el suspense, donde el espectador sabe que el asesino está detrás del personaje sin que éste lo sepa.

Como podemos ver estas divisiones últimas se asemejan más a las de la literatura y muy bien podemos compararlas con las revisadas de Todorov, lo que nos lleva a pensar que a nivel de discurso en el plano del saber es donde podemos encontrar cierto parangón entre literatura y cine, aunque como artes narrativas comparten la necesidad de instancias narrativas que organicen y ordenen la información que se da a los lectores o espectadores a través de la narración.

II.2.6. Relaciones entre historia y discurso

Si bien no podemos decir que del código de la literatura se pueda pasar al del cine, sí podemos decir que comparten ciertos elementos, puesto que ambos cuentan, ambos narran, y, por tanto, ambos ponen en relación historia y discurso. Estas relaciones, en las que Aumont sigue a Genette, son tres: orden, duración y modo.

Las relaciones de orden las diferenciamos entre el desarrollo de la historia y el discurso. Así, encontramos la analepsis y prolepsis en literatura, llamadas en cine flashback y flashforward. Además, en cine encontramos las *llamadas* o *anuncios* (Aumont et al, 2008: 118), de amplia o débil duración dentro del tiempo histórico o del fílmico, y es el encabalgamiento de la banda sonora de un plano sobre el siguiente o el precedente.

La duración está construida por las relaciones temporales entre el discurso y la historia, relaciones entre la supuesta duración de la acción histórica y la del momento del discurso que le está dedicado, Aumont, siguiendo siempre a Genette, dice que:

- Rara vez el tiempo de la historia y el del discurso concuerdan.
- Es más común que el del discurso sea más corto.
- Puede pasar que el tiempo del discurso sea más largo que el de la historia.
- Puede haber elipsis.

III. Análisis comparado de la obra literaria *Batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco y la obra fílmica *Mariana Mariana* de Alberto Issac

Ya hemos dicho que es difícil comparar la obra literaria con la fílmica, e incluso que consideramos difícil el paso del código de la literatura al del cine, a menos que lo tomemos como el paso de la historia transmitida por un código a otro. Proponemos un análisis comparado que nos permita contrastar los elementos que cada lenguaje utiliza para organizar tanto la historia como el discurso, para con ello comprobar o refutar la hipótesis que propusimos, esto es, si la historia es una y la misma contada por discursos diferentes y, entonces, cómo es que llegamos a saber que la historia es la misma.

III.1. Funciones

En el capítulo I revisamos las funciones cardinales y vimos que son las esenciales de este nivel, ya que las catálisis pueden ser omitidas sin riesgo de deformar la historia, pero sin núcleos ésta no existiría, y, precisamente, es en estas funciones donde encontramos un punto de comparación entre la literatura y el cine, o mejor dicho, un punto que nos permite saber si la historia contada por dos discursos es la misma.

Las funciones cardinales, lógico-temporales, organizan la historia en un nivel profundo, y como contenido son independientes del discurso. Barthes propone el resumen⁷³ como la forma más simple de comunicar la historia de un relato, esto es de mostrar los núcleos. Haciendo un resumen de la historia podemos decir que Carlos, un niño de familia de alcurnia y empresaria venida a menos, se enamora de Mariana, mamá de su mejor amigo, mujer de clase media, amante de un político cercano al presidente; obsesionado con ella, Carlos decide salirse de la escuela para declararle su amor a Mariana, ella lo rechaza no sin comprenderlo, pero los padres de Carlos se enteran del suceso, por lo que es castigado y cambiado de escuela, y es hasta mucho tiempo después que Carlos se entera de la muerte de Mariana debido a una pelea con su amante que la

⁷³Ver sección 1.2.1. del Capítulo I

llevó al suicidio. Este breve resumen concuerda con lo mostrado y referido tanto en el discurso literario como en el filmico. Sabemos que la historia es la misma aún cuando los materiales expresivos son completamente diferentes, al igual que su organización.

La historia propiamente comienza por en el acontecimiento que provoca un desequilibrio en el estado de inicio, lo que lleva a los personajes a buscar el equilibrio o la retribución. Así pues, el suceso que desequilibra el estado de los relatos, que analizamos aquí, es el hecho de que Carlos se enamora de Mariana. Sin embargo este suceso fue provocado por uno anterior, la pelea de Carlos con Rosales, con lo cual Carlos reafirma su amistad con Jim, lo que permite a Carlos ser invitado por Jim a su casa, y es ahí donde conoce a Mariana. Esta es una primera secuencia, susceptible de ser descompuesta en subsecuencias y finalmente en núcleos. La secuencia sería la siguiente: Pelea de Carlos con Rosales → Jim reafirma su amistad con Carlos → Carlos es invitado por Jim a su casa. A esta primera secuencia la llamaremos “Reafirmación de Amistad”.

La siguiente secuencia comienza por el enamoramiento de Carlos que lo lleva a obsesionarse con Mariana, hasta llegar a un punto en el que ya no puede contener esa emoción y escapa de la escuela para confesárselo a Mariana. La secuencia resultante, “Obsesión”, es: Enamoramiento de Carlos por Mariana → Obsesión de Carlos → Escape de Carlos de la escuela → Carlos confiesa su amor a Mariana → Carlos es rechazado. En esta secuencia, la subsecuencia de “Escape de Carlos de la escuela”, es un buen ejemplo de lo que veíamos en el primer capítulo con Barthes, esto es, una secuencia encabalgada, y confirmamos que las secuencias se entrelazan las unas con las otras, así en esta secuencia comienza ya la siguiente “Castigo”: Escape de Carlos de la escuela → Maestro Mondragón denuncia a Carlos con sus padres → Los padres descubren el amor de Carlos hacia Mariana → Castigo de Carlos/ Suicidio de Mariana.

Hay, pues, tres secuencias que forman la base de la historia: “Reafirmación de amistad” (1), “Obsesión” (2) y “Castigo” (3), que tanto en el relato literario como en el filmico las encontramos. Pero para entender cómo podemos reconocer la historia como la misma en ambos discursos es necesario analizar cómo se nos presentan las secuencias tomando en cuenta que el relato literario sirve como base del filmico, lo que, por otra parte, nos servirá para abordar las demás funciones (catálisis, informantes e indicios).

La secuencia 1 en literatura se nos presenta de la siguiente manera:

“No olvido aquella mañana: en el recreo le mostraba a Jim uno de mis Pequeños Grandes Libros, novelas ilustradas que en el extremo superior de la página tenían cinito (las figuras parecían moverse si uno dejaba correr las hojas con el dedo pulgar), cuando Rosales, que nunca antes se había metido conmigo, gritó: Hey, miren: esos dos son putos. Vamos a darles pamba a los putos. Me le fui encima a golpes. Pásame a tu madre, pinche buey, y verás qué tan puto, indio pendejo. El profesor nos separó. Yo con un labio roto, él con sangre de la nariz que le manchaba la camisa.

[...]

El pleito convenció a Jim de que yo era su amigo. Un viernes hizo lo que nunca había hecho: me invitó a merendar en su casa”.

En el filme la secuencia también se desarrolla durante el recreo, pero lo sabemos no por lo que se dice, sino por lo que se nos muestra: niños jugando a las batallas en el desierto y tomando sus alimentos:



1. Niños jugando a las batallas en el desierto



2. Niños jugando a las batallas en el desierto



3. Niños comiendo

Culturalmente, al menos en México, sabemos que en la escuela, los niños durante el recreo juegan y se alimentan. De tal forma que si en literatura el informante de tiempo puede estar dado por una sola palabra, “recreo”, o mejor dicho por el complemento circunstancial de tiempo: “en el recreo”, en el cine no hay un plano que unívocamente nos evoque el concepto recreo, por ello los planos no pueden ser considerados frases, puesto que cada plano se crea a partir de elecciones de elementos

variables y no fijos como las palabras en la lengua. Sin embargo es importante considerar que tanto cine como literatura no se refieren a un recreo específico, aunque sobre todo en cine podamos creer que es así, puesto que el relato literario se refiere a un recreo como concepto culturalizado y en cine al ser representado, al hacerse imagen, deja su especificidad para convertirse en un representante de la categoría a la que pertenece, pero indudablemente también culturalizado.

El informante “en el recreo” nos da los datos suficientes para entender el momento en que se desarrollan las acciones, pero no el lugar preciso donde acontecen, en el cine se nos da, por lo que Metz (2002) llama sintagma descriptivo, esto es, una secuencia de planos que nos muestran un lugar, por tanto, en el filme, además de mostrarnos un lugar nos muestra un tiempo. Así, pues, en el filme tenemos información extra, información que el discurso literario no clarificó y que funciona a modo de vacío que el filme necesita por fuerza llenar, ya que aquí más que en la literatura los personajes necesitan situarse en algún espacio específico: en el relato literario sabemos que están en la escuela (sabemos que sólo hay recreo en la escuela), el relato fílmico muestra la parte específica de la escuela donde los personajes se encuentran.

El relato literario especifica el momento del día en el que se encuentran “aquella mañana”, pero además le da el sentido de una mañana lejana e indeterminada en relación al tiempo presente de la narración, esto por el adjetivo determinativo “aquello”. En el filme no podemos saber qué momento del día es, tanto puede ser a las diez de la mañana como a las tres de la tarde, por ejemplo. Sabemos que es en la mañana por el contexto, porque hemos visto a Carlos ir al cine por las tardes o porque escuchamos a Jim invitara Carlos a comer después de la escuela, pero sólo de esta manera, ya que aquí la luz no nos permite determinar el momento del día. Las imágenes anteriores incluso nos muestran tonalidades de luz y direcciones de sombras diferentes, lo que hace pensar que la escena del “recreo” se filmo en momentos distintos. Sin embargo, la continuidad de la acción y, por tanto, del sentido, nos oculta la discontinuidad temporal de la filmación, nos hace borrar mentalmente las incongruencias lumínicas y de sombra.

Aún el filme nos muestra una “mañana” indeterminada en el tiempo mediante la imagen, pero también a través del diálogo de los personajes. Carlos y Rosales, ya adultos, viajan en el carro de éste último, ahí se entabla el diálogo, que aquí

transcribimos en parte, sin los rasgos supra segmentales propios del habla y sin interjecciones, donde R=Rosales y C=Carlos:

R. ¿Te acuerdas cuando te rompí el hocico por culpa del pocho de Jim? Por cierto, ¿sabes que es un Pocho?

C. Un ¿pochó?

R. Sí hombre, un pocho es un hijo de la chingada que se cree un sanababinch (son of a bitch). Pues te decía hombre, te rompí el hocico por culpa de Jim, cuando jugábamos esas madres... hombre... de árabes contra judíos. ¿Cómo le decíamos?

C. Las batallas en el desierto.

R. Claro... las batallas en el desierto...



4. Jim adulto



5. Rosales adulto

En el cambio de la escena en el coche a la del recreo no hay nada que nos indique el tiempo específico en que se desarrolló, sabemos que fue en la infancia porque vemos a los niños, pero nada nos dice su edad. En el paso de lo dicho a lo visto tampoco existe una referencia al tiempo específico, la conjunción temporal “cuando” (que subrayamos en el diálogo anterior) indica un tiempo indefinido en el pasado. Así, tanto en literatura como en cine se mantiene esa característica de tiempo parado e indeterminado del recuerdo. Sin embargo, aquí estamos tocando ya lo referente a la narración que trataremos en la siguiente sección.

“le mostraba a Jim uno de mis Pequeños Grandes Libros, novelas ilustradas que en el extremo superior de la página tenían cinito (las figuras parecían moverse si uno dejaba correr las hojas con el dedo pulgar)” esta lexía se presenta diferente en el cine: vemos a Carlos y a Jim viendo no un libro sino un artículo de prensa (no se nos muestra) donde aparece el papá de éste último. Esta lexía es una catálisis puesto que no

tiene influencia sobre la historia, si el que vieran un artículo periodístico en lugar de un libro ejerciera una alteración en ésta, entonces podríamos decir que la catálisis forma parte de la historia, pero vemos que en el cine se presenta de forma diferente y a pesar de ello la historia no cambia.

“cuando Rosales, que nunca antes se había metido conmigo, gritó: Hey, miren: esos dos son putos. Vamos a darles pamba a los putos. Me le fui encima a golpes. Pásame a tu madre, pinche buey, y verás qué tan puto, indio pendejo”. Mientras que en el relato literario desconocemos las razones por las que Rosales agrede a Carlos, en el filme se nos muestran: después de haber ganado en el juego de las batallas en el desierto, Rosales se acerca a Carlos y Jim sentados en una banca:



6. Rosales y su equipo de las batallas en el desierto.



7. Rosales y su equipo se acercan a Carlos y Jim.

R. ¡Y ustedes qué!

C. ¡Qué de qué!

R. Por qué nunca le entran a las batallas en el desierto... Jotos.



8. Rosales agrede a Carlos y Jim.



9. Pelea entre Carlos y Rosales.

Aunque en literatura no conozcamos la razón por la cual Rosales agrede a Carlos y en el cine sí, eso no cambia la condición de Rosales como agresor, oponente, ni el

núcleo “pelea” que abre la posibilidad de reafirmar la amistad entre Carlos y Jim. Así, pues, el discurso es diferente, pero el resultado es el mismo.

En el filme y en el relato literario el profesor Mondragón detiene la pelea, pero, en el primero, mientras el profesor los separa, Carlos insulta a Rosales diciéndole “indio”, en el segundo esto sucede al inicio de la pelea. Si bien lo anterior no tiene una importancia para el resultado de la función cardinal, lo dicho por Carlos tiene importancia para la organización de oposiciones de valores dentro de la axiología propia de esta historia: indios, pobres, pelados/ricos, élite. La palabra “indio” es, entonces, un indicio que remite al código cultural que retoma la obra, tanto filmica como literaria, y que nos permite ir comprendiendo las relaciones entre los personajes, así como los oponentes que les presentarán resistencia. Por ejemplo, los valores (como articulaciones y oposiciones sémicas primarias) que ostenta la Madre de Carlos: religiosa, alcurnia, tradicional, abnegada; se oponen a los de la Madre de Jim: laica, sin antepasados distinguidos, moderna, independiente. Así, la Madre de Carlos resulta un dador negativo, además de oponente, mientras que Mariana es un dador positivo y ayudante, en su momento, de Carlos.

Después que el maestro Mondragón los separa, en el filme los niños son llevados a la dirección de la escuela, donde el maestro habla con Carlos y le dice: “Quiero que me entiendas una cosa muy bien Carlos, ser pobre no es un defecto, nadie tiene la culpa de su situación económica. Además, la palabra “indio” no debe ser usada jamás, ¿me oíste?, jamás como un insulto, en este país todos somos indios...”. En la obra literaria el padre de Carlos le dice:

Gracias a la pelea mi padre me enseñó a no despreciar. Me preguntó con quién me había enfrentado. Llamé "indio" a Rosales. Mi padre dijo que en México todos éramos indios, aun sin saberlo ni quererlo. Si los indios no fueran al mismo tiempo los pobres nadie usaría esa palabra a modo de insulto. Me referí a Rosales como "pelado". Mi padre señaló que nadie tiene la culpa de estar en la miseria, y antes de juzgar mal a alguien debía pensar si tuvo las mismas oportunidades que yo (Pacheco, 2001: 24).

Hay diferentes personajes haciéndose cargo del sermón que en esencia tiene el mismo contenido, obviamente cada uno da matices diferentes, y por el hecho de ser enunciado por uno u otro personaje sirve para caracterizarlo, para comprender los valores que porta. De tal manera que vemos a un padre de Carlos más “consciente”, o

aparentemente, más sensato respecto de las dificultades de clase económica en la obra literaria que en el filme. Hemos usado la palabra “consciente”, metafóricamente, puesto que de otra manera caeríamos en el error de dar una psicología al personaje, y al menos a nivel de la historia no podemos hacerlo, en todo caso aquí el personaje “padre”, es el actante que da a Carlos una nueva axiología que permite diferentes relaciones con los personajes.

Decimos que el sermón es el mismo porque ambos tienen la función de reorganizar los valores que el personaje porta. Si en un momento lleva los valores de la clase alta de ultra derecha, ahora sus valores son los del medio. “El lugar de en medio” es el título del capítulo IV del relato literario, donde encontramos el discurso mencionado, pero también las comparaciones que Carlos hace de su condición con la de Harry Atherton y con Rosales, que en comparación con el primero Carlos dice ser un mendigo y con el segundo un millonario. El título es un indicio que encuentra su correlato en la descripción de la clase económica media que describe Carlos a partir de lo que no es, diríamos que en forma negativa, esto es como oposición a las otras clases: ricos/medios/podres.

La cita del relato literario que mencionamos acerca de la descripción de clases y el regaño del Padre forma parte de una catálisis que va de la página 24 a la 26, y creemos que en el relato filmico sólo se ha retomado una parte porque, como decíamos, reorganiza los valores del personaje principal, y también consideramos, como Barthes, que sólo se ha tomado una parte puesto que el cine no tiene una capacidad catalítica tan amplia como la literatura. Así, en el relato literario encontramos que, al menos en la edición que nosotros usamos, desde el inicio hay catálisis que va desde la página 9 a la 23, esto es del Capítulo I hasta el IV, es una catálisis porque retrasa el inicio de la acción, de la narración que propiamente comienza hasta la página 23. En esta larga catálisis se nos presentan informantes de tiempo, de lugar, esto es, se nos hace una extensa descripción del momento histórico en que se desarrolla el relato, además se nos presentan la ideología y la cultura imperante, se habla del presidente Miguel Alemán y de su manejo del gobierno, de los burócratas y de la religión, es decir, nos presenta el mundo de la diégesis donde se desarrollará el relato. Pero también se nos presentan a los personajes, se nos habla un poco de su historia a través de la cual conocemos los valores que invisten. E incluso se nos dan indicios: “Volví a sonar en todas partes un antiguo bolero puertorriqueño: Por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar

profundo, no habrá una barrera en el mundo que mi amor profundo no rompa por ti” (Pacheco, 2001: 9-10). Este indicio es además el leimotiv de la obra, se presenta regularmente y permite entender la obsesión de Carlos, obsesión que lo perseguirá hasta la adultez.

Es difícil que en el filme se haga una catálisis de este tipo, puesto que está sujeto a un tiempo de visionado menor que el tiempo de lectura de la literatura, además hay que tomar en cuenta que el filme no puede dejar de ser espectáculo, y el presentar planos descriptivos o una gran cantidad de datos sin llegar a la acción tratando de seguir fielmente a la obra literaria podría terminar fastidiando al espectador que busca la ensoñación de la historia narrada en imágenes y sonido. Pero si bien no puede desarrollar catálisis como la mencionada para presentar los datos que construyen la diégesis, los valores, etc., la potencia del cine, entonces, viene de la presentación de esos datos que leíamos en el relato literario. Escuchamos los programas de radio que se mencionan en el relato escrito, pero también vemos los automóviles, las casas, el mundo de la diégesis en el cine se construye de forma audiovisual.

La historia propiamente en el relato filmico comienza en el minuto 15 aproximadamente, existe aquí una catálisis, similar a la de la literatura, aunque la podemos considerar como la introducción de la historia, también la consideramos catálisis por las funciones que presenta (informantes e indicios). Se nos presentan secuencias de planos que no pertenecen propiamente a la historia, pero que sirven para formar el mundo diegético donde se desarrolla. Vemos al maestro Mondragón explicar los males y beneficios de la energía atómica, lo escuchamos hablar de la prosperidad futura gracias al avance tecnológico y a la amplia cantidad de recursos naturales del país, vemos en esto un indicio que se conecta con la ideología del tiempo donde se desarrollo la historia, y por tanto conocemos algunos de los valores que organizan la historia. También vemos aparatos, autos, edificios y ropa que nos hablan de una época y cultura determinadas.

En el relato literario se encuentran referencias a la ropa, la literatura en este sentido tiene una amplia capacidad de omitir informaciones físicas o visuales, pero el cine, al ser imagen, no puede. De ahí que nos encontremos frente a un problema: como saber qué es indicio y qué no lo es. Vemos la diferencia de vestiduras entre Carlos y Rosales, entre los decorados de la casa de Jim y Carlos, y cada uno de esto nos habla del estatus socioeconómico al cual pertenecen y, sin embargo, también es difícil decir si no son solamente informantes, o si bien aquí informante e indicio se unen. Aumont (et al,

2008: 90) considera que las personas tienden a recrear el universo social del objeto que observan, por lo que toda representación conduce a la narración embrionaria, “por el sistema social al que pertenece lo representado” (Aumont et al, 2008: 90). Además Eco (2005) piensa que los especímenes de los objetos remiten a un objeto tipo ligado a una unidad cultural, esto es, los objetos que percibimos en el cine remiten a su tipo y a la cultura que los usa, los define y valora. Por tanto, en el cine los objetos se hacen indicios de su cultura y sociedad; mientras que en literatura podemos nombrar o no los objetos, como es el caso de las vestimentas que no se las describe (al menos no en todo los personajes), en el cine no se pueden elidir estos y otros elementos visuales. Sin embargo, ya que el cine no es sólo imagen, sino también sonido, podemos encontrar indicios sonoros, como es el caso del bolero Obsesión que, como indicio y leitmotiv, indica una cierta actitud de Carlos hacia su objeto de deseo.

El final de esta secuencia es “El pleito convenció a Jim de que yo era su amigo. Un viernes hizo lo que nunca había hecho: me invitó a merendar en su casa”. En el filme Jim espera a Carlos fuera de la escuela, después de la pelea con Rosales. Jim regala a Carlos un helado y le agradece que se haya peleado por él, Carlos le dice que se peleó por los dos. En la siguiente escena vemos a Carlos pidiéndole permiso a su mamá para ir a merendar a la casa de Jim.



11. Carlos y Jim fuera de la escuela.



12. Carlos pide permiso a su mamá para ir a la casa de Jim.

En el relato literario el verbo “convencer” de “El pleito convenció a Jim de que yo era su amigo”, remite a una manipulación por parte de Carlos, en el sentido de *hacer creer* y que podríamos considerar como una operación mental, a riesgo de psicologizar a los personajes, en todo caso es una operación de cambio de estado interno de un personaje que vemos reflejado en la conducta, así Jim invita a Carlos a su casa. Si bien en el relato literario es relativamente más fácil presentar estados internos de los personajes, el filme también lo consigue a través del gesto (*gestus social* y momento

preñado) y del diálogo. Así vemos a Jim esperar a Carlos fuera de la escuela hasta que su castigo termina, después de que todos los alumnos ya se han ido, lo espera y no con las manos vacías, tiene un regalo para él, un helado; el gesto nos dice algo de la relación entre ellos, puesto que de otra manera Jim no lo hubiera esperado y menos con un regalo. Pero además el diálogo confirma lo que vemos, o mejor dicho, ancla el sentido, ya que Jim dice a Carlos que éste se peleó por él, a lo que Carlos le contesta: “fue por los dos”.

Después de esta escena vemos a Carlos pidiéndole permiso a su madre para ir a comer a la casa de Jim. El relato literario dice: “Un viernes hizo lo que nunca había hecho: me invitó a merendar en su casa”. El artículo indeterminado “un” junto al sustantivo “viernes” lo indetermina, no sabemos qué viernes, ni si fue próximo o lejano después del acontecimiento de la pelea. En el filme el efecto es creado porque nunca vemos a los personajes ponerse de acuerdo para comer, tan sólo vemos a Carlos pidiendo permiso para tal reunión el viernes, que suponemos es el de la semana en la que se encuentran, pero no tenemos nada que nos diga si la escena que vemos corresponde a un hecho ocurrido inmediatamente después de la pelea o un tiempo después, de tal forma que la comida del viernes queda indeterminada en el tiempo.

Vemos que, en general, la historia no varía, es la misma, aun cuando algunos elementos de las secuencias cambien.

La siguiente secuencia es “Obsesión”: Carlos se enamora de Mariana → Obsesión de Carlos → Escape de Carlos de la escuela → Carlos confiesa su amor a Mariana → Carlos es rechazado.

La primera parte de esta secuencia es presentada en literatura de la siguiente manera:

Nunca pensé que la madre de Jim fuera tan joven, tan elegante y sobre todo tan hermosa. No supe qué decirle. No puedo describir lo que sentí cuando ella me dio la mano. Me hubiera gustado quedarme allí mirándola.

[...]

Aquí tienes tu casa. Vuelve pronto. Muchas gracias de nuevo, señora. Gracias Jim. Nos vemos el lunes. Cómo me hubiera gustado permanecer allí para siempre o cuando menos llevarme la foto de Mariana que estaba en la sala.

[...]

Miré la avenida Álvaro Obregón y me dije: Voy a guardar intacto el recuerdo de este instante porque todo lo que existe ahora mismo nunca volverá a ser igual. Un día lo veré como la más remota prehistoria. Voy a conservarlo entero porque hoy me enamoré de Mariana. (Pacheco, 2001: 27-31)

Vemos que las subsecuencias de una secuencia no se limitan a unas oraciones, sino que se pueden extender a varios párrafos y páginas, que es el caso de esta subsecuencia del enamoramiento de Carlos. Resulta tan larga por las catálisis y funciones integrativas que participan. Si bien podemos reducir todo al núcleo “Carlos se enamora de Mariana”, las demás funciones proveen al lector de información como el estado interior del personaje (“No puedo describir lo que sentí cuando ella me dio la mano. Me hubiera gustado quedarme allí mirándola”), intensiones o deseos (“Cómo me hubiera gustado permanecer allí para siempre o cuando menos llevarme la foto de Mariana que estaba en la sala”). Como ya vimos en el primer capítulo, podemos entender el relato sin funciones catalíticas o distributivas, sin embargo éstas aumentan su riqueza expresiva y significativa.

Si las catálisis y demás funciones no nucleares enriquecen la obra, no por ello han de pertenecer a la historia. Los indicios nos enlazan al nivel cultural y social por ser la manifestación de esos niveles en la obra, pero tampoco quiere decir que podamos considerarlos como indispensables para la historia, lo que es indispensable son los valores que muestran, o mejor, que nos permiten interpretar. Por ello no es indispensable que todo indicio que aparece en la obra literaria deba aparecer en la filmica, lo que es necesario son elementos que nos remitan a los valores propuestos en la obra literaria.

Tampoco podemos considerar a las descripciones como parte de la historia ya que pueden ser o muy vagas o demasiado precisas, de tal forma que tanto una como otra son imposibles para la representación filmica. Así por ejemplo tenemos lo siguiente: “Nunca pensé que la madre de Jim fuera tan joven, tan elegante y sobre todo tan hermosa”. Los adjetivos joven, elegante y hermosa no nos dicen nada en concreto, son demasiado abstractos y en todo caso no pueden más que oponerse a otros elementos de su campo semántico, están, por decirlo así, abiertos a la subjetividad del lector, de tal forma que serán rellenados por la experiencia, expectativa y cultura del lector. Además consideremos que la descripción parte de la “subjetividad” del narrador, de tal forma que lo que él considera joven, elegante y hermoso, puede no concordar con lo que

nosotros consideremos como tal, pero tampoco olvidemos que existe un pacto de sinceridad, donde el lector cree lo que el narrador cuenta.

Por otra parte, una descripción demasiado precisa se ve limitada por su propio intento de precisión, puesto que en el cine el personaje se encuentra limitado por los rasgos físicos del actor de carne y hueso. Y si objetamos que un personaje creado por computadora, por dibujo o con ayuda del maquillaje puede aproximarse más, encontramos que está limitado por las capacidades tecnológicas o técnicas de los aparatos y materiales, pero además por la interpretación misma de aquel o aquellos que recrean al personaje. Y en lo que se refiere a los lugares mencionados en la obra, podemos decir lo mismo en cuanto a la descripción y a los indicios.

Sin embargo hay que considerar que ciertos elementos que la descripción muestra sí pueden formar parte de la historia, con tal que esos elementos, e incluso otros rasgos, participen de una función cardinal. Por ejemplo, la cicatriz de Ulises le permite ser reconocido por su nodriza. Pero siempre serán representaciones, y como toda representación, una mera aproximación.



13. Elizabeth Aguilar como Mariana.



14. Elizabeth Aguilar de perfil.

En el filme el personaje de Mariana es representado por Elizabeth Aguilar, que para el momento de la filmación tendría unos 32 años, además hay que considerar su aparición en la revista Playboy, cosa que nos hace ver que para ese tiempo se la consideraba “hermosa” y por su edad joven, pero en realidad no sabemos por qué se eligió a esta actriz, pero, aunque hubiera sido otra, consideramos que la situación no hubiera cambiado, puesto que en el filme los objetos o personas que aparecen se vuelven representantes de su categoría, con ello no queremos decir que Elizabeth represente a toda la humanidad o feminidad, pero sí el objeto cultural de mujer hermosa y joven. La noción de elegante no viene dado por el actor en sí, sino por su conducta y vestimenta y demás características que culturalmente se consideran elegantes.

En el relato literario sabemos de voz del propio narrador, Carlos adulto, que se ha enamorado de Mariana, sin embargo en el filme tan solo tenemos el gesto del actor y la música para entender ese enamoramiento. Así vemos a Carlos niño quedar anonadado por la visión de Mariana, camina hacia el cuarto de Jim sin dejar de verla y tropezándose con los muebles, dando a entender su aturdimiento. También hay una música de piano, en esta secuencia, para los momentos en que Carlos o bien ve a Mariana o la imagen de ésta, que funciona como indicio de los sentimientos de Carlos.

La subsecuencia obsesión del relato escrito abarca todo un capítulo con este nombre, pero comienza desde el párrafo último del capítulo anterior donde Carlos sabe que no puede haber nada entre él y Mariana entiende que el amor que siente por ella no puede realizarse:

...hoy me enamoré de Mariana. ¿Qué va a pasar? No pasará nada. Es imposible que algo suceda. ¿Qué haré? ¿Cambiarle de escuela para no ver a Jim y por tanto no ver a Mariana? ¿Buscar a una niña de mi edad? Pero a mi edad nadie puede buscar a ninguna niña. Lo único que puede es enamorarse en secreto, en silencio, como yo de Mariana. Enamorarse sabiendo que todo está perdido y no hay ninguna esperanza. (Pacheco, 2001: 31)

Encontramos un impedimento referente a la diferencia de edades y más adelante la madre de Carlos agrega otro impedimento, el hecho de que sea la amante del político. En el capítulo se nos cuenta el debate que tiene Carlos consigo mismo:

...una parte de mí razonaba: ¿Cómo puedes haberte enamorado de Mariana si sólo la has visto una vez y por su edad podría ser tu madre? Es idiota y ridículo porque no hay ninguna posibilidad de que te corresponda. Pero otra parte, la más fuerte, no escuchaba razones: sólo repetía su nombre como si el pronunciarlo fuera a acercarla. (33)

Carlos adulto cuenta que no podía sacársela de la cabeza, que “Durante semanas y semanas preguntaba por ella con cualquier pretexto para que Jim no se extrañase” (34), que cuando iba a casa de Jim buscaba quedarse lo más tarde que pudiera para verla, pero por citas que tenía con el “Señor” (padre adoptivo de Jim) no pudo verla. Y es en esta secuencia que Carlos cuenta que:

Una vez, al abrir Jim un clóset, cayó una foto de Mariana a los seis meses, desnuda sobre una piel de tigre. Sentí una gran ternura al pensar en lo que por obvio nunca se piensa: Mariana también fue niña, también tuvo mi edad, también sería una mujer como mi madre y después una anciana como mi abuela. Pero en aquel entonces era la más hermosa del mundo y yo pensaba en ella en todo momento. Mariana se había convertido en mi obsesión. Por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo (35).

En esta última cita aparece el inicio de la primera estrofa del bolero Obsesión que habla sobre el empeño de alguien por romper las barreras que impiden la realización del amor, pero que por ser insuperables éstas o por que se opone el destino, ese amor se hace imposible y una obsesión. Este es un indicio de la situación en la que se encuentra Carlos y de su deseo de superar esas barreras que se oponen a su deseo, pero que al saber que nunca podrá conseguirlo, el deseo se hace obsesión.

Además de los indicios de música y gesto que revelan el enamoramiento de Carlos por Mariana en el filme, existe otro, el hurto de la foto de Mariana del clóset de Jim. Difiere del relato escrito en el orden, ya que en el film esto ocurre casi inmediatamente después de ver por primera vez a Mariana, en el literario varios días después. También difiere en que la foto del filme corresponde a una Mariana adulta, en el literario a Mariana niña. Esto último nos habla sobre las diferencias de edades, también sobre el tiempo que avanza, que cuando Carlos tuviera edad suficiente Mariana sería ya una mujer madura, pero también habla de la sensibilidad de Carlos y de ese amor entre deseo adulto y ternura infantil. La foto del filme, por el contrario, refiere más al deseo de Carlos, el querer tener de Mariana aunque sea su fotografía, de tal forma que sirve aquí de indicio, pero no tanto por el objeto, sino por la acción que realiza Carlos, el hurtarla, de tal modo que la conducta, el gesto, también puede funcionar como indicio.



15. Carlos hurtando la fotografía de Mariana.

Sin embargo, consideramos que a pesar de que los objetos en el filme ya nos digan algo de su cultura y sociedad, existen algunos que por su preeminencia semántica funcionan como verdaderos indicios que necesitan una interpretación, de tal manera que pueden servir como pistas o guiños al espectador para atraer su atención y trabajo interpretativo. Y que muchas veces obtienen su preeminencia sobre los demás objetos de una escena mediante un primer plano u otros recursos que permitan mostrar el objeto como centro de atención.

El filme presupone la existencia de una prohibición o impedimento de las relaciones entre niños y adultos, que es un presupuesto que existe en nuestra cultura, de ahí que no sea necesario un indicio que nos muestre esas “normas”. Sin embargo sí muestra una escena donde la mamá de Carlos le dice a éste que Mariana es la amante de un político, además madre soltera, que como en la obra literaria establece, además de la edad, otra barrera.



16. Mamá de Carlos y éste hablando acerca de Mariana.

En el filme, lo que llamamos “subsecuencia obsesión” se construye mediante el uso del bolero Obsesión superpuesto a dos segmentos del filme. En el primero encontramos a Carlos recostado en su cama escuchando la radio, cuando va a empezar el programa del Panzón Panseco, cambia de estación y se encuentra con el bolero, tiene la vista clavada al techo, y pareciera estar en una ensoñación, su hermano entra al cuarto y le pregunta por qué escucha esa música romántica, “¿ya se te para?” le pregunta. En el siguiente segmento vemos a Carlos caminando en una plaza, juega con un barquito de latón en una fuente, pero pierde interés y se dirige a un farol donde escondió la foto de Mariana, pero se acerca un viejo y evita que saque la foto, luego se dirige a la fuente y encuentra a un niño jugando con su barquito, ya sin interés por su juguete se lo regala a aquel. En todo momento el bolero ha sonado evocando el deseo de Carlos, el amor que siente, la imposibilidad de conseguirlo. Aquí la canción sirve para mostrar el estado interior del personaje, pero también crea una atmósfera de melancolía, de pesadumbres. La letra de la canción incluso se refiere directamente a la obsesión de alguien que ama aún cuando ese amor no puede realizarse.



17. Carlos escuchando el bolero obsesión.



18. Carlos regala su barco de juguete.

En el primer segmento mencionado la música tiene una focalización interna secundaria, puesto que escuchamos lo que Jim escucha y además la consideramos como intradieгética o de pantalla puesto que sabemos cuál es su fuente. En el siguiente segmento la música tiene una focalización cero, es extradieгética o bien es música de foso, puesto que no sabemos cuál es su fuente y privilegia los diálogos. Sin embargo sucede algo interesante con la música del primer segmento. Carlos escucha la música recostado en su cama, después entra su hermano y cuando el diálogo comienza la música baja de volumen, este efecto pasa desapercibido por la capacidad de jerarquización de la voz que hace a la música pasar a un segundo plano de importancia. A pesar de ello la música continúa, y aunque las acciones y lugares cambian, la música permite una continuidad de sentido: la obsesión de Carlos.

Por el desinterés en los juguetes, el amor que Carlos siente por Mariana, el hecho de que ya no escuche canciones para niños, sino “románticas”, nos sirven como indicios del deseo que despierta en Carlos, o tal vez de lo precoz de su desarrollo. En el relato literario Carlos habla del deseo sexual después de que ha confesado su amor a Mariana, en el capítulo VIII, llamado “El príncipe de este mundo”⁷⁴, esta es una obvia referencia al pensamiento católico, donde se considera a Lucifer como el príncipe de este mundo⁷⁵. Y se hace esta referencia por dos razones, primero porque desde el pensamiento socio-cultural el que un niño se enamore de un adulto no puede ser, o se lo concibe como algo no natural⁷⁶, es un tabú. Segundo, porque uno de los castigos hacia Carlos es el confesarse con un sacerdote, es el limpiar su alma, la purificación del espíritu a través del perdón divino. En el filme la referencia al deseo no se hace por voz

⁷⁴ El título, como se ve, funciona también como indicio.

⁷⁵ Ver: Juan 12:31, 14:30, 16:11 y Efesios 6:11-13, por ejemplo.

⁷⁶ Sería necesario revisar bibliografía sobre este punto, sin embargo, confiando, tal vez demasiado, en la experiencia de la cultura mexicana en la que vivimos, la relación amorosa entre niños y adultos está prohibida.

de Carlos, ni después de su visita al sacerdote, sino que continúa casi después de la escena de que representa la obsesión, y que además sirve como un refuerzo de ésta.

Las escenas de que hablamos son por una parte la que muestra a Carlos en la casa del amante de Mariana de vacaciones con ella y Jim. La escena transcurre a la orilla de la playa de Tequesquitengo, donde Mariana con traje de baño llama la atención de Carlos, lo vemos mirarla en todo momento, además que algunos *raccords* de mirada permiten relacionar la “mirada” de la cámara con la de Carlos.



20. Carlos observa a Mariana.

Además el bolero *Llévame* que sirve de fondo de la escena refuerza el sentido de deseo y enamoramiento.

La otra escena se desarrolla en el cuarto de Carlos, donde después de haber adquirido una revista llamada *Cine Mundial* busca una foto de alguna modelo o artista a la cual le corta el rostro y en su lugar pone el de la fotografía que hurtó de Mariana. Pero, además, al hacer un primer plano del montaje que intenta Carlos entre la foto de Mariana y la de la revista, escuchamos la misma música que suena en el momento en que conoció por vez primera a Mariana y en el momento en que hurta la foto de ésta, de tal manera que esa música (piano y flauta) la consideramos como un leitmotiv que como indicio expone los sentimientos de Carlos. Estas escenas refuerzan el sentido de obsesión que se viene mostrando en el filme, además del deseo erótico que acompaña al amor que siente el personaje principal.



21. Fotomontaje hecho por Carlos.

Las escenas mencionadas, ¿las podemos considerar dentro de la historia? Pensamos que no deben ser consideradas dentro de ésta, puesto que no son indispensables para su reconocimiento, sirven para mostrar el sentir de Carlos, pero de igual forma otros recursos o escenas hubieran servido para este fin. Pesamos que forman parte del discurso como una forma de presentar ciertos valores o rasgos del personaje, pero no parte de la historia pues su mención o no en nada modifica la continuidad de la historia.

La siguiente subsecuencia “Escape de Carlos de la escuela”, no es muy diferente, Carlos escapa de la escuela, aunque a diferencia del relato escrito aquí es visto por Rosales. Si bien en éste último existen catálisis que hablan de su sentir, o bien indicios como la conjugación del verbo amar que también lo podemos ver en el filme, el núcleo de la escena no cambia. La confesión de amor y el rechazo a Carlos tampoco cambian, aparecen y podemos reconocerlas.

Hasta aquí nos hemos extendido mucho en la explicación de estas secuencias con el fin de mostrar que aun cuando su representación pueda variar de lo escrito a lo audiovisual, los elementos necesarios para reconocer a la historia como la misma no cambian. De tal manera que la última secuencia aparece tanto en el filme como en el relato escrito: “Castigo”: Escape de Carlos de la escuela → Maestro Mondragón denuncia a Carlos con sus padres → Los padres descubren el amor de Carlos hacia Mariana → Castigo de Carlos/ Suicidio de Mariana. Vemos también que aún cuando funciones distribucionales y catálisis cambien o desaparezcan de un discurso a otro, la historia, si se respetan sus núcleos y valores que la organizan, no cambia.

III.2. Personajes

Los relatos analizados tienen un solo personaje principal, Carlos, lo que simplifica el trabajo a un solo Programa Narrativo (PN). Hemos dicho que cada personaje es el héroe de su PN, pero los procedimientos de focalización tanto en el escrito como en el filme nos hacen centrar la atención en un solo personaje. Así, pues, el que aquí consideramos como principal es Carlos. Los demás que tomaremos en cuenta, son aquellos que tienen

una influencia directa en los sucesos o indirecta y que por su peso en el desarrollo del relato no puedan dejarse de lado

Para el análisis de los personajes seguiremos dos caminos, uno es el de las relaciones entre éstos, esto es, los predicados base que, en diferentes aspectos ya mencionados en el capítulo I, se aproximan al cuadro actancial. El otro, se refiere a los rasgos que permanecen en el cambio de un discurso a otro, y que permiten reconocerlos. Evidentemente el hecho de hallar las mismas relaciones en uno y otro discurso es ya una forma de reconocer a los personajes, pero consideramos que esto se refuerza con rasgos que permanecen, rasgos que a pesar del cambio de materia expresiva el personaje mantiene y que son rasgos del nivel abstracto.

III.2.1. Las relaciones entre los personajes

Para el análisis de las relaciones que se establecen entre los personajes nos guiaremos en las secuencias propuestas en la primera sección de este capítulo: “Reafirmación de Amistad”, “Obsesión” y “Castigo”. Con el fin de hacer visible el cambio de relaciones.

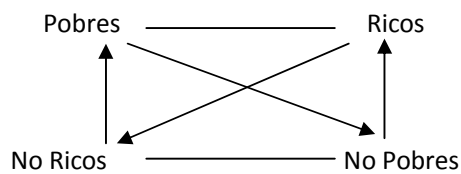
La primera secuencia, “Reafirmación de Amistad”, comienza en un estado de equilibrio, Carlos (C) no tiene un objeto (O) de deseo que perseguir: $PN=F(C\rightarrow\emptyset^{77})$. La carencia de objeto no impide el establecimiento de las primeras relaciones entre los personajes. La primera subsecuencia de ésta secuencia, “Pelea de Carlos con Rosales”, puede ser tomada como una prueba hacia el héroe, donde al vencer a su enemigo (Rosales) gana la amistad total de Jim y como recompensa recibe la invitación a comer.

Antes de obtener el objeto de deseo se han establecido las relaciones necesarias que propician la relación Sujeto/Objeto. En términos de Todorov vemos que entre Jim y Carlos existe una relación de amistad, que al modo de Greimas podríamos considerar como ayudante, puesto que a través de Jim, Carlos conoce a Mariana. Rosales, obviamente, adquiere la función de oponente. El eje del poder, en esta secuencia, queda establecido por Jim y Rosales.

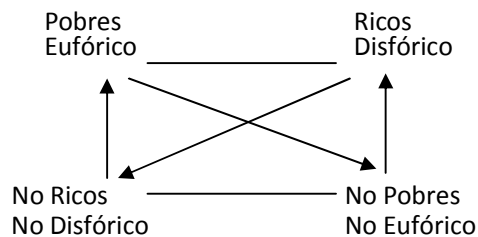
Pero si existe conflicto entre Rosales y Carlos es por la organización de valores que existe en la historia, que podríamos tomar aquí como ideología o mejor como

⁷⁷Este signo indica la carencia de objeto.

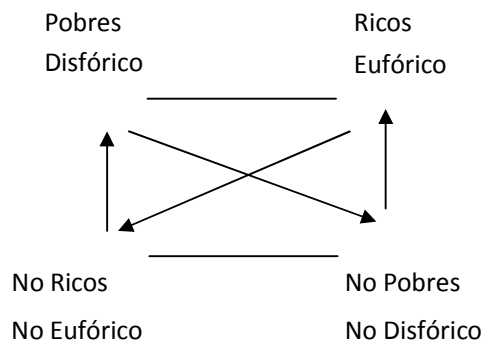
ideologías en conflicto. Tomaremos ideología como la realización de los valores propuestos por una axiología, de tal modo que la articulación de valores en un cuadro semiótico puede ser considerada como una axiología siempre y cuando haya una categoría tímica determinándola, mientras que la ideología consistirá en las actitudes y creencias basadas en la axiología. Ahora bien, consideramos que una articulación de valores puede generar dos axiologías según la toma de posición de quien se inviste con ella. Así tenemos el siguiente cuadro semiótico que expresan las relaciones y movilidad económico-sociales:



Según sea, Carlos o Rosales, quien se posicione con respecto a estos valores las cargas que adquieran serán eufórica o disfórica. Para Rosales el cuadro será el siguiente:



Mientras que para Carlos:



La variación radica en la valorización de los elementos del cuadro. Las ideologías chocan, Carlos⁷⁸ llama indio a Rosales porque es pobre, y por tanto también un pelado. Vemos que la valorización, una determinada actitud, conlleva a la adjudicación injustificada de propiedades a determinado objeto, esto es una creencia, así pues la axiología da paso a la ideología.

Observamos, además, que al reconocer Jim a Carlos como su amigo existe una sanción cognoscitiva positiva (ser-ser), a esta sanción se agrega una pragmática, es decir, la recompensa que es la invitación a comer. Sin embargo a la sanción no se llega sino a través de una prueba, la pelea con Rosales. Sabemos que las pruebas son impuestas por un Donador o Dador, que en este caso es Carlos en tanto que se da a sí mismo la misión de proteger a Jim como a él mismo, es decir, Carlos se persuade así mismo de que debe proteger a Jim y a él mismo para evitar un daño que podemos considerar como objeto negativo, se ve que estamos en la dimensión pragmática de la manipulación.

Así, pues, vemos que en realidad sí existe un Objeto que es la amistad. Jim funge como Juez y su Veridicción es positiva tanto a nivel del ser como del parecer, de tal forma que si estos elementos los proyectásemos en un cuadro semiótico encontraríamos que se encuentran en la categoría de la verdad. Por tanto, Carlos es reconocido como “verdadero amigo” de Jim. Este juicio de Jim también funciona como un darse cuenta, como una toma de conciencia, que según Todorov sólo se da en las víctimas, y dado que Jim y Carlos fueron las víctimas de la agresión de Rosales, existe una toma de conciencia que los hace darse cuenta de su amistad.

Este desarrollo podemos considerarlo como un PN de uso, en tanto que prepara las condiciones para el PN general, puesto que sin éste Carlos no tendría la competencia para conocer su objeto de deseo. Esto es, hasta el momento Carlos no *sabe* de la existencia de Mariana, por tanto no *quiere* o no desea el objeto, pero si no quiere ni sabe entonces no puede y no hace. Sin embargo, al realizarse este PN de uso, está en condiciones de saber y querer.

La siguiente secuencia es “Obsesión”: Enamoramiento de Carlos por Mariana → Obsesión de Carlos → Escape de Carlos de la escuela → Carlos confiesa su amor a

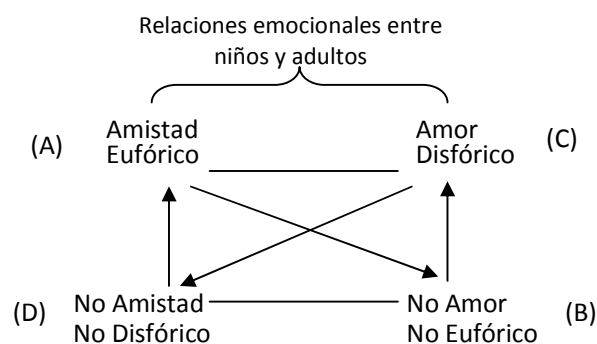
⁷⁸Carlos no es rico, hasta ese punto es de clase media, pero vive en la apariencia de la clase alta al mantener cierto estilo de vida. Al final su padre vende la fábrica de jabón y se hace gerente de la misma, en ese momento abandona la apariencia y se hace rico. Por tanto consideramos que no hay problema al tomar en este punto a Carlos como parte de la clase alta.

Mariana → Carlos es rechazado. Aquí Carlos tiene la competencia para enamorarse, puesto que ya puede conocer a Mariana, saber de ella, y quererla aunque no pueda hacer, o su realización sea negativa, esto es, que quede disjunto de su objeto de deseo.

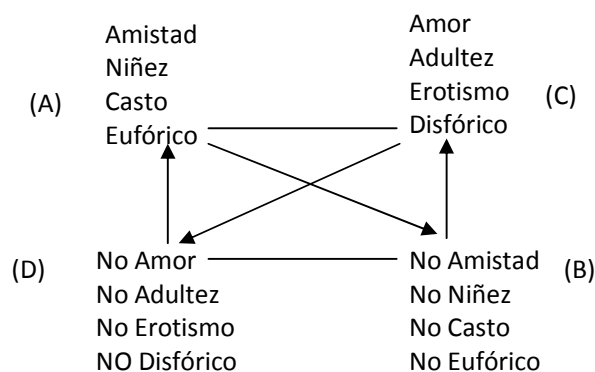
Carlos (C), de nuevo, es el manipulador (C₁) y el manipulado (C₂), puesto que se presenta a sí mismo una valoración positiva de Mariana: hermosa, joven, elegante. Al presentar C₁ al objeto con valoración positiva C₂ queda afectado en su querer, de tal manera que el objeto de deseo queda definido como tal. Ya que la valoración positiva podemos considerar que es de carácter físico, la manipulación por tanto se desarrolla en la dimensión pragmática positiva llamada tentación.

C₂ acepta el PN que sería la consecución de su objeto (amor de Mariana), sin embargo su hacer es un no-hacer, es decir, no realiza acción alguna para obtener la conjunción con su objeto de deseo. El no-hacer resulta del impedimento impuesto por la organización de los valores diegéticos de la historia. Como más arriba vimos, los valores son transmitidos por indicios que pueden ser objetos, sonidos, gestos o conductas en el cine, *mutatis mutandis* en la literatura, u otros elementos que nos remitan a la organización social o cultural propuesta por el relato, que no necesariamente debe coincidir con la realidad histórica, aunque algunas veces lo haga.

Cuando hablamos de la pelea entre Rosales y Carlos vimos que existía un conflicto entre axiologías, que podríamos considerar como un conflicto de clase social, pero en el impedimento al hacer de Carlos con respecto a su objeto de deseo, la axiología no se refiere a una clase específica, sino que abarca a ambas, sería una axiología más general y básica, que pondría en relación a ambas clases. Es la siguiente:



Tanto para los pobres como para los ricos, así como para los pelados (Mariana) como para las familias de alcurnia (madre de Carlos), la actitud hacia la relación amorosa entre niños y adultos no es aceptada, es disfórica. Adelantándonos al análisis de la secuencia “Castigo”, vemos que a este cuadro se le puede homologar otro que mantiene una relación entre castidad — erotismo, donde el erotismo se consideraría como un componente inevitable del amor, lo que fortifica su connotación negativa en relación a los niños. Además es posible homologar un cuadro donde se proyecten las etapas de desarrollo humano: niñez — adultez, que pondría de relieve al amor como integrante de la etapa adulta, y es esto último de lo que es consciente Carlos, aunque siente una atracción física por Mariana, el impedimento principal lo encuentra en la diferencia de edad, en su etapa de desarrollo.



Así que Carlos se encontraría en (A) a los ojos de su sociedad y de él mismo por lo que no puede acceder a (C), pero para acceder a éste aún tendría que pasar por (B) que podríamos considerar la adolescencia. (D) sería un estado en que un adulto actúa como niño, sería una especie de patología, o tal vez lo podríamos considerar como la vejez si consideramos que muchos ancianos llegan a un punto en el que no pueden valerse por ellos mismos, esto es, tienden a la niñez. De esto que el problema para Carlos es la edad o la etapa de desarrollo en la que se encuentra, pero desde un punto de vista social, y es esto lo que produce uno de los conflictos del relato, ya que le presenta al lector la pregunta ¿en verdad el niño no siente deseo? Lo que nos acerca a la concepción barthesiana del texto que produce preguntas, esto es, sentido en tanto que correlaciones nuevas que el lector explora. Más adelante Carlos recibe castigo porque su conducta no concuerda con la axiología o con su estado, por lo que los padres lo consideran en (B), que podríamos tomar además de adolescencia, que sería el estado “normal”, como niño

precoz, que se adelanta a su estado, y que por tanto adquiere una tendencia hacia el componente erótico lo que aumenta la paradoja, pero esto ya lo veremos más adelante.

Entonces, Carlos sabe que no podrá adjuntarse con su objeto, pero no lo rechaza, si el objeto hubiese sido rechazado no habría “Obsesión”, su hacer es un hacer-no-hacer, esto es, puesto que *sabelas* normas sociales (axiología) se impide así mismo el hacer para conseguir su objeto. En la modalización del *poder* de la competencia necesita ser un adulto, cosa que no lo es, pero en la del *querer* el deseo está presente y es fuerte: Carlos sabe que no puede querer, pero quiere. La “Obsesión” surge del conflicto entre la dimensión cognoscitiva que determina al poder e impide una performance positiva y la del deseo (que aquí podríamos tomar como afectivo-emocional) que busca una performance positiva.

El objeto está entonces atravesado principalmente por dos dimensiones, la pragmática y la tímica, que consideraremos como pasional para no confundirla con aquella que determina al cuadro antes mencionado. Con la pragmática nos referimos al Objeto Mariana (OM) como “concreto”, localizable en un espacio y tiempo, la pasional se refiere al OM como “emocional, sentimental, erótico”, localizable solo en la sensibilidad de Carlos. De tal manera que si Carlos no puede conseguir el OM pragmático, y renuncia a éste, el OM pasional se mantiene. Creemos que de esta manera se clarifica mejor la obsesión, que no viene del hecho de que Carlos quiera reunirse pragmáticamente con Mariana, sino que rehúsa a renunciar a la pasión que siente por ella. Debido a que ésta y el objeto al que tiende no están aceptados por su sociedad ni por su familia en un niño, le llevan a mantenerlas como un secreto⁷⁹ que no puede revelar, puesto que de lo contrario lo llevaría a una sanción negativa y por consiguiente al castigo. La obsesión entonces está formada por tres componentes: 1) hacer-no-hacer hacia el OM pragmático determinada por el saber; 2) hacer-no-hacer (impedimento) determinado por el saber sobre el querer pasional pero que no renuncia a su OM pasional; 3) secreto resultante de 2) y de la prohibición del cuadro semiótico antes visto; 4) performances simulacros donde el OM pragmático es intercambiado por OM pragmático sustituto (fotografías) donde se vierta OM pasional. Simplificando, la obsesión deviene del conflicto entre saber y querer, entre el conocimiento y el deseo.

Ahora bien, puesto que Carlos no puede hacer una performance “real” positiva o de junción con respecto a OM pasional, realiza otras performances que consideramos

⁷⁹Deixis positiva del cuadro semiótico formado por la articulación ser-parecer que conforma la categoría de verdad.

simulacros sustituyendo el OM por otro— la fotografía de Mariana o las revistas de semidesnudos donde proyecta el OM⁸⁰— pero que al no ser el objeto original la performance simulacro al realizarse se desvanece dejando insatisfecho el OM original, de ahí que propusiéramos 4).

Si Carlos se satisficiera con un OM simulacro (donde OM simulacro=OM original) o si consiguiera otro objeto de deseo el relato continuaría por otra vía, pero dado que ninguna de estas dos posibilidades se realizan se sigue que el relato no se puede quedar en un hacer-no-hacer indefinido, a menos que se quedara como en un no-hacer-no-hacer, esto es, dejar de hacer, que sería como una resignación que concluiría el relato, por tanto, Carlos se encuentra ante una elección: o renunciar por completo o hacer aún cuando la performance resulte negativa. Lo que nos lleva a una manipulación donde C_1 convence a C_2 de hacer, lo que pone en marcha nuevamente el relato, de ahí que Carlos escape de la escuela y vaya a ver a Mariana para confesarle su amor, o al menos que vaya en busca de su objeto de deseo.

Así, pues, debido a la axiología planteada más arriba Mariana rechaza a Carlos, pero se hace cómplice de éste. Esto es, la performance de Carlos que busca su OM pasional es fallida, pero existe además una transmisión de un objeto cognoscitivo, el secreto de Carlos, el amor por Mariana. Ésta realiza una sanción positiva hacia Carlos, aún cuando la axiología planteada requeriría que Mariana lo calificara de un modo disfórico, pero al no ser así, al calificarlo como eufórico sin aceptarlo se hace cómplice, ayudante de Carlos y por tanto ambos están en un situación que los hace ir contra la axiología y que los obliga a mantener el objeto cognoscitivo en secreto. Mariana intenta manipular a Carlos para que olvide su enamoramiento, pero éste rechaza la manipulación y persiste en su deseo, lo cual mantiene la obsesión, el conflicto entre el saber y el querer.

Si en la obra literaria es el maestro Mondragón quien denuncia a Carlos, y en el filme vemos que son Mondragón y Rosales, no impone ninguna dificultad, puesto no interesa tanto qué personaje denuncia, sino el rol que cumplen. Vemos, pues, que Rosales y Mondragón en el momento en que denuncian son un actante colectivo que funge como oponente. Lo que interesa es la revelación del secreto que resulta de la denuncia, puesto que permite al relato avanzar, lo que nos deja ver la relación tan estrecha entre las funciones cardinales y las relaciones entre los personajes.

⁸⁰Tal vez esto lo podríamos considerar como una conducta fetichista.

Debido a la axiología propuesta los padres de Carlos juzgan negativa la conducta de éste, pero el juicio hecho es en el nivel del parecer, puesto que no se concibe que un niño sienta amor y menos deseo erótico piensan que debió existir una seducción por parte de Mariana, lo que la hace culpable, sin embargo, el hecho de que Carlos confiese su enamoramiento a sus padres es ya la aceptación de su fuera de lugar en la posición que debiera ocupar en la axiología (niño-amistad-castidad) y que por tanto sería una aberración, de ahí la preocupación de sus padres, su “anormalidad” (niño-amor-erotismo). La axiología es establecida por la cultura y sociedad que propone el relato, lo que la hace un dador negativo, y los padres que la retoman son sus representantes, de ahí que éstos sean el juez, por tanto diríamos que sociedad y padres a nivel actancial son lo mismo.

Debido a la sanción negativa la retribución pragmática es la salida de Carlos de la escuela, esto es el castigo. Consideramos que siguen dos pruebas, la del psiquiatra y la del sacerdote, que permitirían a Carlos recomodarse en el lugar al que pertenecería según la axiología. Pero debido que nos situamos desde la postura de Carlos, los dadores de estas pruebas son negativos, y además oponentes de éste, lo que nos lleva a pensar que existe un daño infringido no a nivel pragmático sino a nivel tímico o pasional, lo que permite un *insight* o una toma de conciencia del componente erótico del amor y de su proscripción por la sociedad propuesta en el relato.

El suicidio de Mariana es importante para las relaciones entre los personajes de Carlos y ésta, puesto que sirve para acrecentar la relación de obsesión entre el sujeto Carlos y su OM. Consideramos que a pesar de que el objeto pragmático desaparece, el pasional, por ser de origen tímico, permanece, pero la imposibilidad de junción aumenta por la “muerte”, lo que no cambia el conflicto entre el saber y el querer. Carlos sabe que no es posible reunirse con Mariana, pero no deja de desearla. No podemos decir que haya una renuncia de hacia el OM, puesto que de otra manera el relato no habría tenido un motivo para relatarse, creemos, pues, que el motivo por el cual se relata es la obsesión de Carlos por Mariana. Evidentemente, parte de la obsesión se refiere al no saber la verdad de lo ocurrido con Mariana, ya que Rosales le cuenta a Carlos lo que se dice que pasó, lo que “Parece que hubo” (Pacheco, 2001: 62) pero no la certeza de lo que pasó.

La relación en este punto entre Rosales y Carlos es de ayudante-ayudado, en tanto que Rosales le proporciona la información necesaria para saber lo que pasó con Mariana y poder terminar con su búsqueda imposible, pero rechaza lo que se le dice.

Existe un juicio de Carlos que califica al objeto cognoscitivo dado por Rosales de falso, por lo que hay una manipulación de C_1 a C_2 para convencerlo de comprobar la verdad o falsedad del objeto cognoscitivo propuesto por aquél. Pero Carlos no logra dejar nada en claro, de aquí que consideremos que la relación de obsesión con su objeto se incrementa ahora por la desaparición del objeto, ya no hay un objeto pragmático sobre el cual invertir una pasión, sin embargo la pasión, el deseo persisten.

Estas relaciones se mantienen tanto en el relato escrito como en el audiovisual, en ambos Carlos es el sujeto que tiene por objeto a Mariana, en uno y otro la obsesión surge del saber contrapuesto al querer. Evidentemente hay cambios pero no afectan a las relaciones que se establecen. Ya hablamos que es en el filme donde Rosales acusa a Carlos con el maestro Mondragón de su huida de la escuela, pero además da su testimonio a los padres de Carlos acerca de la huida de éste; en el libro sólo se nos da a conocer que es Mondragón quien denuncia a Carlos, así aunque los actantes que llevan a cabo el rol de oponentes se multipliquen aquí, no por ello cambian las relaciones que se establecen. La relación entre los padres de Carlos y éste no cambia, son jueces y dadores, pero sobre todo representantes de la axiología del mundo diegético donde se desarrolla Carlos. Esto nos lleva a pensar que los personajes de los padres podrían ser reemplazados por otros pero que cumplan la función de ser jueces de la performance de Carlos, podrían ser tíos, abuelos u otro personaje que ejecute los roles necesarios para que las acciones se desarrollen, incluso sin ser familia. Lo importante es, pues, los roles que desempeñan los actantes y las relaciones que se establecen, no los personajes. De tal manera que éstos pueden cambiar o ser reemplazados por otros, pero si las relaciones y roles se mantienen, la historia puede ser reconocida como la misma. Sin embargo, no podemos ser tan extremos, puesto que los personajes juegan un papel importante para el reconocimiento de la historia. Por ello trataremos un poco sobre estos.

III.2.2. Personajes de palabras y papel a personajes audiovisuales

Del relato escrito al relato audiovisual los personajes se han mantenido, no hubo un cambio, aparecen Carlos, Mariana, Jim, Rosales, etc., no existe sustitución alguna de los personajes, ni agregados ni omitidos, pero además de las relaciones y las acciones,

¿cómo reconocemos a los personajes? Si en el relato literario Carlos nunca se describe ni de adulto ni de niño y lo máximo de descripción que tenemos de Mariana es que era joven, bella y elegante, ¿cómo reconozco que son ellos?

Lo primero que se nos presenta para averiguar lo anterior son los nombres, incluso nos damos cuenta que en este estudio son los nombres los que nos hacen remitirnos a tal o cual personaje específico. En el mundo cotidiano un nombre puede ser usado por diferentes personas, pero en el relato analizado los nombres no se repiten ni se comparten y además pueden reunir en sí un gran haz de actantes, acciones y relaciones. Cuando decimos Rosales remite al oponente, al enemigo, a aquel que denunció a Carlos, o al ayudante que le informó acerca de la muerte de Mariana, lo mismo sucede con los nombres Carlos, Mariana y Jim, por lo que el nombre en sí no representa ni dice nada⁸¹, es un lugar para ser llenado. Los personajes son las acciones, las relaciones y los roles que pueden imputarse a un actor⁸², el nombre es entonces un elemento de individuación de los actores, sin embargo el nombre puede ser puesto ya por un intento de reproducción de la realidad —el nombre Carlos existe fuera de la literatura— o bien por el rol que cumplen los personajes, por ejemplo “padres de Carlos”, de los cuales nunca se sabe su nombre propio.

El nombre, en el caso de estos relatos analizados, es un elemento de reconocimiento, de un discurso primero (el escrito) a un discurso segundo (el audiovisual) el nombre permite prever las posibles acciones, relaciones y roles que habrá de efectuar el personaje que lo porta. Además, dado que el discurso primero carece de descripciones de los personajes, el discurso segundo tiene una amplia posibilidad de construirlos, nada indica que Carlos deba ser delgado o gordo, bajo o alto en relación a los otros niños, de pelo negro o rubio; indudablemente que reconoceríamos a los personajes por sus acciones, pero el nombre facilita el reconocimiento.

Además del nombre consideramos que los personajes presentan otras características para reconocerlos, características que consideramos pueden referirse a un orden figurativo, abstracto o tímico, pero pensamos que algunas forman núcleos, esto es, articulaciones de características invariables y otras variables que pueden aparecer o

⁸¹Aquí no tratamos el tema del simbolismo o la connotación del nombre, por eso la afirmación anterior.

⁸²Aquí diferenciamos entre actor y personaje, el primero es más abstracto que el segundo, sin embargo esto nos puede acarrear problemas puesto que en cine actor se refiere a la persona que interpreta a un determinado personaje, por ello en lo que sigue continuaremos usando la palabra personaje, excepto cuando cause confusión.

no, o que se agregan por la materia expresiva propia del discurso que las utiliza. Estamos tentados en llamar a estas características semas, puesto que pertenecen más a un orden del contenido que al de la expresión, creemos que son elementos abstractos que generan a los elementos que apreciamos en el discurso.

Los semas nucleares son aquellos que a pesar del cambio de un discurso a otro no puedan variar bajo el riesgo de distorsionar o dejar irreconocible al personaje. Los semas variables, que podríamos considerar clasemas, son aquellos que se agregan a los semas nucleares en el discurso y que provienen indirectamente de acciones, relaciones y roles. La unión de ambos da sentido al personaje, su sentido en el relato. Como se ve estamos tomando aquí al personaje como un lexema, lo hacemos por las posibilidades analíticas que nos ofrece, pues nos permite considerar al personaje en su realización, pero también en su virtualidad. Su realización es de acuerdo con el relato de origen, pero en su virtualidad se expresa en la posibilidad de ser retomado por otros relatos donde se lo reconoce por sus semas nucleares aun cuando adquiriera otros por aparecer en otro contexto de relaciones y acciones.

Así, Carlos como semas nucleares tiene: masculino, niño, protector, empático, amistoso, obsesivo. Esto nos permite reconocerlo tanto en el discurso escrito como en el audiovisual, ya que aun cuando varíe la forma de representarlo en el cine, estos semas no cambian, y si cambian el personaje ya no se lo puede considerar el mismo, y por tanto la historia cambia, pensemos en las dificultades que traería si en lugar de ser niño fuera niña. Ahora bien, estos núcleos son aproximados, y no podemos decir que sean completamente pertinentes, para ello haría falta otro estudio, pero creemos que estos nos permiten reconocer a Carlos. Así, pues, reconocemos a los personajes aun en materias expresivas diferentes como los mismos porque mantienen sus semas nucleares, y cuando podemos decir que las historias son las mismas, porque también mantienen sus clasemas derivados del contexto del relato.

III.3.Discurso: narración

A nivel de la historia los relatos son similares, no podemos considerarlos idénticos puesto que la materia de expresión impone sus límites al sentido, sin embargo podemos entender la historia como la misma, la diferencia está a nivel no de contenido, sino de discurso, en la manera en que se nos presenta la historia.

Los discursos son diferentes por la naturaleza de sus materias de expresión, una escrita la otra audiovisual, de esto que cada una comunique la historia al lector de maneras diferentes, esto es, ambas permiten la narración, puesto que de otra forma no habría relato. Por tanto, la forma en que cada una narra es lo que cambia.

El discurso primero (D1) está construido sobre una narración en primera persona aunque el narrador sea autodiegético, pues participó de la historia que narra, cuenta su historia, y no sabe más de lo que presenció, y además de participante, es testigo (narrador=personaje). El discurso segundo (D2) tiene dos niveles de narración, el primero es el del gran imaginador, un narrador extreadiegético que no es personaje ni testigo, que nos muestra a Jim adulto llegar al velorio de su padre, donde se encuentra con Rosales, también adulto, quien permite evocar los recuerdos de Carlos que son la historia presentada por D1. El segundo nivel de narración corresponde a la historia que comparten D1 y D2, que es contada por Carlos, o por los recuerdos de éste, de tal forma que aquí la narración podríamos considerarla también como autodiegética.

De tal forma que creemos encontrar en D2 dos historias alternadas, la de Carlos adulto y la de Carlos niño. La primera de estas historias (h) es, en este discurso, el motivo, o condición de posibilidad, para la segunda (H)⁸³; h tendría los siguientes sucesos: Carlos va al velorio de su padre → Carlos se reencuentra con Rosales → Rosales evoca en Carlos H → Carlos permanece en la incertidumbre de lo ocurrido a Mariana. En el plano del deseo Carlos busca un objeto cognitivo: lo que en realidad sucedió a Mariana. Rosales funge como dador, puesto que despierta en Carlos el deseo por saber lo ocurrido a Mariana. Debido a que el objeto es cognoscitivo, la búsqueda, el hacer es también cognoscitivo, esto es, en el pensamiento de Carlos. En diferentes momentos Rosales toma el rol de ayudante, puesto que ayuda a Carlos a evocar momentos clave de su vida para llegar hasta el momento de la desaparición de Mariana. Al final no consigue saber qué pasó realmente, su performance es fallida, puesto que al hurgar en su pensamiento no consiguió la competencia del saber. Con esto pretendemos demostrar que h es en realidad una historia en sí.

Sin embargo creemos que en D1 también hay una condición de posibilidad que es la pregunta por el pasado: “Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?” (Pacheco, 2001: 9). Una pregunta que abre la posibilidad de evocar vivencias y que, al final del discurso lo entendemos, era la búsqueda del saber de lo que en verdad le

⁸³Usamos aquí H para indicar la historia que cuenta tanto D1 como D2.

sucedió a Mariana y que obsesiona al narrador. Esta pregunta por el pasado queda a cargo de Rosales en D2, si bien al principio del filme, Carlos⁸⁴, al ver una tumba en la que deposita una flor y en seguida se nos muestra una plano donde vemos a un hombre viejo comiendo con su familia y practicando algunas lecciones de inglés, no sabemos que es el padre de Carlos hasta que Rosales adulto le dice a Carlos: “Se acabaron los viejos, Carlitos... se nos fue tu jefe... luego es nuestro turno”. Posteriormente es Rosales quien constantemente hace la pregunta por el pasado, permitiendo a Carlos recordar. Por ejemplo, al final del entierro Carlos se percata de que la llanta de su auto rentado está ponchada, Rosales lo ve y ofrece llevarlo, ya en el auto de Rosales, éste le dice: “Te acuerdas del pendejo de Mondragón que decía que esto a los ochentas iba a ser de poca madre”, en ese momento los recuerdos de Carlos sustituyen a la escena en el auto de Rosales. Sabemos que son los recuerdos de Carlos porque la pregunta va dirigida a él, además de que él como Carlitos es el personaje principal del relato. Sea que Rosales o Carlos motive la evocación del pasado en D2, la constante tanto en éste como en D1 es la condición de posibilidad que es por un lado la pregunta por el pasado y por otro la obsesión de saber qué pasó con Mariana. Sin embargo, la diferencia está en que, mientras D2 presenta narrativizada la condición de posibilidad, en D1 ésta queda sin narrativizar o como germen de una pequeña historia del hombre que busca en su pasado la respuesta a una pregunta que le ha atosigado hasta su presente.

¿Por qué no consideramos en D1 y en D2 la condición de posibilidad dentro de la historia (H) que comparten ambos discursos? Porque si eliminásemos esa condición, H no cambiaría, no se vería afectada, obviamente que como unidad el relato sí quedaría afectado, pero un discurso tercero que prescindiera de esta condición y sólo contara H seguiría siendo percibido como un discurso que cuenta la historia que D1 y D2 comparten. Pongamos por ejemplo la canción de Café Tacuba *Las batallas*, ésta cuenta H mediante el uso de los elementos más significativos de ésta que son los nombres de los personajes que los individualizan en el relato, el uso de personajes centrales, las relaciones entre estos, es decir el enamoramientos de Carlos hacia Mariana, el castigo a Carlos, la obsesión de éste expresada mediante un fragmento del bolero *Obsesión*. Vemos que en este discurso se prescindió de la condición de posibilidad usada en los otros dos sin afectar a H.

⁸⁴Para diferenciar a Carlos niño del adulto, al primero lo denominaremos Carlitos y al segundo Carlos.

Pensamos que lo que aquí hemos llamado condición de posibilidad surge en D1 y D2 por la importancia que tiene la historia para el presente del personaje que es el punto focal del discurso, es decir, el elemento que permite el desembrague hacia H. Pero existe esa importancia porque el desembrague se posa en un personaje y no en un narrador extradiegético, como en el caso de D3. Consideramos que esta importancia para el personaje narrador incrementa el efecto de realidad del discurso, alguien nos cuenta una historia porque es importante para él. Podemos argumentar que para un narrador omnisciente que narre la historia también tendrá importancia, y posiblemente así sea, pero carece de ese efecto de persona que el narrador personaje tiene.

Podemos observar que, al menos con los discursos analizados, varios discursos pueden transmitir la misma historia, y un discurso puede transmitir varias historias, algo que se asemeja al signo lingüístico donde un plano de la expresión puede transmitir diversos contenidos y un contenido puede ser transmitido por diversos planos de expresión.

Al ser discursos D1 y D2, vemos, es necesaria la participación de narradores que transmitan la historia, pero la transmisión de la historia se realiza constreñida a las capacidades de la materia de expresión que sirve como base del discurso. Ahora bien, por materia de expresión, no nos referimos únicamente al plano de expresión de un lenguaje como puro formante, consideramos aquí como materia de expresión el lenguaje en sí en el que se construye el discurso, esto es, la lengua o lo audiovisual, en nuestro caso. De tal forma que el lenguaje lingüístico permitirá ciertos artificios que el lenguaje audiovisual no podrá usar, y viceversa.

Así, D1, que es el discurso “origen”, por su materia de expresión (escritura) permite un narrador en primera persona, pero también posibilita que detalles de su aspecto y ubicación espacial y temporal queden ocultos para el lector que se encarga de construirlos imaginariamente, deja, pues, huecos discursivos sensibles a la imaginación, experiencia y cultura del lector.

D2 por su materia audiovisual necesita por fuerza presentar a Carlos, y darle una ubicación espacial y temporal, pero también responde a las necesidades de las películas, por lo que necesita darle dramaticidad al acto de recordar, puesto que, no lo olvidemos, el filme no deja de ser espectáculo, requiere mantener la atención y darle dinamismo a las acciones, crear la ensoñación que impida al espectador levantarse de su lugar. El lector en un libro puede ocupar una gran cantidad de tiempo en varias lecturas discontinuas, el espectador de una película sólo dispone de un tiempo determinado de

visualización. Ahora bien, con esto no queremos dar a entender que ésta sea la razón por la cual D2 se nos presenta de esta manera, en realidad podría haber muchas otras formas de presentarlo, ya lo vimos en el capítulo anterior, de lo escrito a lo visto y escuchado existe una amplia gama de representación. Ahora bien, intentar explicar precisamente por qué presentar al principio el funeral del padre de Carlos —podríamos arriesgar a decir que simboliza el fin de una etapa, pero también porque agrega dramatismo— no deja de ser una especulación, aunque estuviera bien fundamentada; consideramos, pues, que aquí sería intentar entrar en el pensamiento del realizador, en sus motivos, cosa que escapa de nuestras manos. Por ello, consideramos que la realización de D2 se debió a elecciones que hizo el realizador, posibilitado esto por los amplios huecos discursivos de D1. En el filme que aquí analizamos hay mucho de elección en su discurso con respecto de su antecedente literario, pero no así en H.

IV. Conclusiones

La tesis aquí presentada se realizó con la finalidad de analizar la obra literaria *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, y su adaptación a la obra filmica *Marina Mariana*, de Alberto Isaac, mediante las aportaciones teóricas de Roland Barthes.

En un principio pensamos hacer dos análisis, uno para la obra literaria y otro para la obra filmica, sin embargo durante la investigación nos dimos cuenta de que esto no aportaría tanto como un análisis comparado de las obras, o mejor dicho, de los relatos. Llegamos a esta conclusión mientras escribíamos el primer capítulo y lo confirmamos en la escritura del segundo.

Vimos que Barthes propone que los relatos existen en cualquier tipo de materia de expresión, ya sea escrita, auditiva, audiovisual, visual o cualquier otra materia que el ser humano, a lo largo de su historia, haya utilizado para contar. ¿Y qué es lo que cuenta? Historias, todo relato se encarga principalmente de transmitir una historia.

Pero, además de contar una historia, se ha visto que el relato tiene, según Barthes, tres niveles principales: las funciones, las acciones y la narración. El cine obviamente cuenta con estos niveles, como todo relato, donde el nivel de la narración es el más superficial y el de las funciones el más profundo. Si ambos relatos cuentan con los mismos niveles ¿en qué se diferencian? La respuesta es obvia, en la materia expresiva que los sustenta, el uno en la lengua, el otro en lo audiovisual.

La hipótesis que sosteníamos, siguiendo a Barthes, era que el nivel de la narración sería el que con mayor dificultad pasara al cine debido a su materia de expresión distinta al de la literatura. Y en efecto, pudimos comprobar que el nivel de la narración es muy difícil que pase de la escritura a la realización audiovisual. Y esto ya se puede apreciar sin un análisis formal de los relatos, ya que al ver el filme y leer el escrito notamos su diferencia, podemos ver que los recursos que uno y otro usan para contar la historia son diferentes, pero es interesante que a pesar de usar recursos distintos la historia transmitida es la misma. En efecto, la historia no cambia, es más, si escuchamos la canción de Café Tacuba, *Las batallas*, encontramos la misma historia: un

niño que se enamora de un adulto, y al enterarse los padres de éste, lleva a ambos a recibir un castigo.

Barthes pensaba que las funciones cardinales eran las funciones más importantes de todas (catalíticas, indicios e informantes), ya que en ellas podíamos encontrar lo esencial de la historia, esto es, los sucesos que abrían o cerraban posibilidades, con lo cual se hace avanzar al relato. Estas funciones forman secuencias susceptibles de recibir un nombre. De tal forma que al comparar los relatos pudimos darnos cuenta que mantenían las mismas secuencias de funciones cardinales, aun cuando su forma de expresarlas cambiara: Reafirmación de Amistad, Obsesión, Escape de Carlos de la escuela, Castigo. Esto confirma a medias lo que pensábamos como hipótesis, ya que si bien estas funciones permanecen en ambos relatos, las demás funciones están sujetas a variaciones. Y están sujetas a variaciones porque están en función de la materia de expresión, esto es la lengua y lo audiovisual.

Si las funciones cardinales permanecen en tres relatos, quiere decir que éstas son elementos invariables, pero incluso éstos podemos descomponerlos en elementos esenciales. La canción de Café Tacuba, *Las batallas*, mantiene la secuencia Obsesión, que engloba tanto el escape de la escuela de Carlos y la declaración amorosa de éste hacia Mariana, así como la secuencia Castigo. De tal manera que estas secuencias son más importantes que las otras, ya que nos remiten a la historia en su totalidad. Pero debemos hacer explícito, por más obvio que sea, que es necesario conocer el relato primero del cual parten todos los demás relatos, el primero nos sirve como base para la comparación, ya que de lo que se da a conocer en éste de la historia, es lo que los otros retomarán, de tal suerte que la utilización de algunos elementos por otros relatos remitirán al primero.

Entonces, las funciones cardinales no cambian, permanecen invariables, y confirma lo que ya decíamos en el primer capítulo, éstas nos sirven para reconocer la historia como la misma aún cuando el relato cambie de materia expresiva, y es con estas funciones con las que elaboramos un resumen de cualquier relato. De tal manera que estas funciones son el primer criterio para saber si dos relatos de materia de expresión diferente transmiten la misma historia. Ya se ve el giro que tomó la tesis, si bien primero consideramos que podrían existir elementos de la narración que pasaran de lo

escrito a lo audiovisual, ahora consideramos la forma en que reconocemos dos relatos como el mismo. Esto se entenderá mejor más adelante.

Sin embargo quedan las demás funciones, catalíticas, indicios e informantes. Barthes considera que la historia está formada tanto por las funciones como por las acciones, o relaciones entre los personajes, pero, si esto fuera así, habría partes de la historia que el filme no podría expresar. Por ejemplo, pensemos en las catálisis tan grandes que hace Pacheco en *Las batallas en el desierto*, después de la secuencia de los castigos sufridos por Carlos, la confesión con el sacerdote y el análisis de los psiquiatras, así como su entrada a otra escuela, como el aislamiento que sufre para que sus hermanos no fueran a correr “riesgo”, pasan dos capítulos y medio hasta que nos enteramos de la muerte de Mariana, en esos capítulos Carlos cuenta la visión desvalorizada que su madre tiene de la época, del pasado de cristero en Jalisco de su familia, se habla de la vida actual de Héctor, hermanos de Carlos, en relación con el presente del narrador (Carlos), se cuenta un incidente que involucra a Esteban, novio de Isabel, hermana de Carlos, con Héctor, y se habla del suicidio de aquél y de la depresión en la que se sumió su hermana, además se habla de desastres naturales que por aquella época tuvo la ciudad de México, entre otras cosas. El cine, al ser espectáculo no puede alejarse tanto de la historia a contar, a menos que esos alejamientos aclaren algo, o corre el peligro de romper la ensoñación del espectador, además el tiempo de visionado es menor que el tiempo de lectura. Consideremos también que la escritura es ampliamente catalítica, Barthes⁸⁵ lo entendía, ya que puede intercalar amplias descripciones entre núcleos, o bien detener o hacer avanzar la acción, hacer una pausa para crear suspenso. En el cine, estos efectos se logran no tanto por las catálisis, sino por otros medios. Con esto no queremos decir que no haya catálisis, sólo que son en menor medida, de acuerdo con su restricción temporal.

Con el análisis vimos que las catálisis que se presentan en el relato escrito casi no aparecen en el filme, si es que alguna aparece y, sin embargo la historia transmitida no cambia. Pero, además, aunque ambos tengan catálisis diferentes, las funciones cardinales no se ven afectadas. Incluso vemos escenas que en el escrito no existen: viaje en tren de la mamá de Carlos, y viaje de Carlos a Tequesquitengo; y a pesar de esto no hubo una alteración de la historia. Las catálisis por lo tanto no pertenecen a la historia,

⁸⁵ Ver *Introducción al análisis estructural de los relatos*

no la alteran. También Barthes ya había notado esto, pero si él considera las catálisis dentro de la historia, lo hace porque su análisis se refiera a un solo relato y no a la comparación de dos o más relatos. Tomemos en cuenta que el relato tercero⁸⁶, tiene un tiempo de escucha tres minutos veintiséis segundos, lo cual le impide usar catálisis.

Las funciones integrativas están formadas por los indicios y los informantes. Los indicios, según Barthes, requieren una interpretación, son de naturaleza paradigmática y semántica, esto es, transmiten un significado. De tal forma que si Jim lee revistas en inglés y Carlos en español ya nos dice algo de cada uno, nos transmite ciertos valores que los posicionan dentro de un estatus social, o bien nos revela algo de su procedencia, de su cultura.

Sin embargo, existe una dificultad en el cine, ya que muestra objetos, personajes, lugares, cada uno de estos puede ser un indicio, en tanto que éstos transmiten valores que socioculturalmente se les asignan. De tal forma que la vestimenta de Rosales ya nos dice algo de él, así como la de Carlos. Los objetos, por ejemplo, también transmiten ciertos valores, Mariana tiene un aparato en la cocina para hacer *Fly Saucers*, cosa que en la casa de Carlos no hay. De tal forma que en el filme potencialmente todo aquello que aparece en la pantalla puede ser un indicio. Sin embargo, un primer plano de un objeto puede servir para atraer más la atención hacia determinado objeto, opacando a los demás y llevándonos a cuestionarnos sobre el significado de ese objeto. Pero también el cine es palabra y sonido, por lo que los indicios pueden estar en los diálogos, como cuando Carlos llama “indio” a Rosales, y respecto al sonido, nada más distintivo que el bolero *Obsesión* o la música de piano y flauta que suena cada vez que Carlos se encuentra con Mariana, la recuerda o ve su fotografía. En literatura los indicios se realizan en una sola materia expresiva, por lo que siempre serán palabras.

En el análisis pudimos constatar que los indicios cambian, no se mantienen iguales en ambas obras, evidentemente algunos permanecen, como el bolero, pero igual se ve modificado y usado de manera diferente en el cine. Mientras que en el relato escrito solo tenemos pequeñas referencias a él, a veces sólo menciones, en el filme podemos escucharlo e, incluso, lo oímos en diferentes escenas que adquieren una unidad de sentido por la acción de éste. Consideramos, pues, que los indicios también cambian,

⁸⁶ Relato primero=*Las batallas en el desierto*, relato segundo=*Mariana Mariana*, relato tercero=canción *Las batallas*

sin embargo, los valores que remiten, no. Evidentemente al pasar los valores de una materia a otra cambia su forma de expresarse.

Los valores a que nos referimos son, por una parte, aquellos que se organizan en una axiología sociocultural propuesta por el universo diegético de la obra, por otra parte, aquellos que se refieren a ciertas características de los personajes, y que permiten reconocerlo o saber algo de él que es importante para el desarrollo de la historia.

Un indicio también puede dejar ver, como una premonición, algo que le ocurrirá a un personaje, si el indicio se usa sólo como una forma de crear *suspense*, consideramos que no afecta a la historia, y por tanto puede variar, pero si fuera necesario para ésta, creemos que entonces el indicio materialmente variaría pero no semánticamente.

El análisis también nos permitió contrastar las funciones informantes de los relatos, y pudimos observar que dentro de estas también existen elementos que varían y otros que permanecen. Los informantes de lugar y tiempo varían según la materia que los emplee y, obviamente, el uso que se les dé. Ya vimos que el cine tiende a precisar los espacios, mientras que la literatura puede dejarlos más ambiguos. No quiere decir que el relato escrito no pueda llegar a ser preciso con respecto al lugar, en realidad puede dar descripciones de un lugar mucho muy precisas como se lo puede ver en obras naturalistas o realistas, como también el cine puede crear segmentos que no nos permitan reconocer el lugar. Sin embargo, una descripción muy precisa de un personaje nunca podrá pasar tal cual a lo audiovisual debido a su propia presión, ya que el personaje del cine está sujeto al físico del actor que lo encarna, y aun sea con maquillaje o mediante dispositivos digitales, la descripción, como ya lo vimos en el capítulo II, tiene una amplia posibilidad representativa en la imagen, esto es, la representación está sujeta al creador o creadores del filme, a su experiencia, expectativa y cultura.

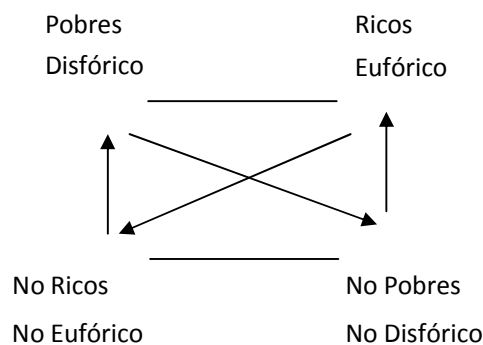
La representación de un lugar tiene dificultades similares, si es muy precisa, e incluso se especifica su época, será difícil encontrar una localidad semejante. Si es muy vaga, las posibilidades de representación se disparan aún más. Las calles de las que se habla en el relato escrito o edificios han quedado muy cambiadas por el desarrollo del Distrito Federal, pero también por el temblor del 85, por tanto, es difícil encontrar localidades que sean idénticas a las del relato escrito.

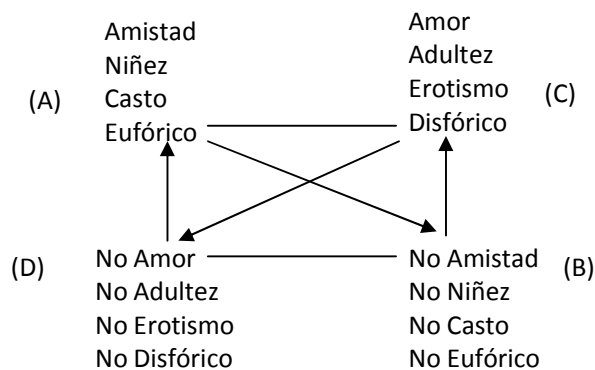
Los informantes de época, como los programas de radio que Carlos escuchaba de niño, las imágenes de periódicos de los que se habla en la obra, los instrumentos electrodomésticos, muebles, etc., tampoco se los puede conseguir tan fácilmente, de ahí que puedan ser sustituidos por otros que nos remitan a la misma época.

Hasta aquí vemos que estas funciones pueden variar de lo escrito a lo representado. Sin embargo, es posible considerar que algunas informaciones no pueden cambiar a riesgo de alterar la obra. Consideramos que las principales son los sexos y etapas de desarrollo físico de los personajes, para las obras analizadas; porque si a Carlos le cambiamos el sexo o la edad la historia se trastocaría.

Las informaciones también nos transmiten los nombres. Éstos no tienen un valor por sí mismos, sino por los valores y relaciones actanciales que reúnen, y que en el paso de lo escrito a lo audiovisual nos permiten prever. Así, el nombre Carlos ya nos permite saber las relaciones que entablará con Rosales o Mariana, pero también nos permite saber que en él se invisten valores como la obsesión y la fidelidad, entre otros valores más que corresponde al personaje Carlos. El nombre, pues, por sí solo es un lugar vacío que adquiere su fuerza de los elementos invariables que se depositen en él. Los nombres de los relatos analizados en estos relatos no sufren duplicaciones que nos confundan, ni se alteran, pero creemos que si los nombres cambiasen, en lugar de Carlos, Alberto, la historia no cambiaría, pero tendríamos dificultades para reconocerla, o bien la consideraríamos como una variante de otra.

El análisis de las relaciones actanciales, las acciones, o bien relaciones entre personajes, nos ha permitido constatar que éstas no cambian. Mariana, en ambos relatos, es el objeto de deseo de Carlos, Rosales y Jim conforman el eje del poder. Carlos es el dador de su deseo, los padres son los jueces que ejecutan un juicio negativo en contra del enamoramiento de Carlos. Y hemos podido obtener dos axiologías representadas en cuadros semióticos que rigen estas relaciones:





Estas axiologías se alteran según la toma de posición tímica de los personajes. Así el cuadro que primero mostramos corresponde a la posición de Carlos, que cambiará con respecto a Rosales, donde éste considerará eufórica la posición de los “pobres”. De ahí que el conflicto entre Carlos y Rosales se deba a una oposición entre las ideologías que surgen de los valores establecidos en la axiología. Por tanto, consideramos la ideología como la realización de los valores propuestos por una axiología, de tal modo que la articulación de valores en un cuadro semiótico puede ser considerada como una axiología siempre y cuando haya una categoría tímica determinándola, mientras que la ideología consistirá en las actitudes, creencias y acciones basadas en la axiología. Ahora bien, consideramos que una articulación de valores puede generar dos axiologías según la toma de posición de quien se inviste con ella, pero tomando en cuenta que los valores son los mismos, las valorizaciones, la categoría tímica es lo que cambia.

El segundo cuadro corresponde a una axiología con valorizaciones aceptadas tanto por pobres y ricos. Esta axiología impide a Carlos la obtención de su objeto de deseo, pero también sirve como fundamento del juicio de sus padres, que lo consideran como fuera del lugar que le corresponde (A), lo mismo ocurre con el juicio acerca de Mariana, donde a pesar de estar en el lugar que le corresponde (C), a nivel de la apariencia acepta amar a alguien de (A). De tal forma que las axiologías fungen como base de las relaciones entre los personajes.

En definitiva, las relaciones entre los personajes no han sufrido modificación de lo escrito a lo audiovisual, si bien la forma de presentarlas sí cambia de la una a la otra, no es totalmente. Vemos a Carlos en la secuencia Castigo confesándose con un sacerdote y también siendo analizado por unos psiquiatras, también lo vemos huir de la escuela, esa acción no cambia, pero varía en tanto que en el cine se nos muestra a

Rosales viendo a Carlos escaparse, y luego lo vemos corroborando el hecho frente a los padres de Carlos y a Mondragón, sin embargo esto, no modifica la historia, ni las relaciones, Rosales y Carlos siguen siendo oponentes, aunque en este caso Rosales y Mondragón son un oponente desdoblado, el hecho de que Carlos sea denunciado, en fin, no cambia. La relación obsesiva entre Carlos y su objeto tampoco, pero sí la forma de presentarla. Por tanto, las relaciones entre personajes no se transformaron, y no alteraron la historia del relato primero.

Podemos suponer, hasta aquí que de la literatura al cine aquello que se puede transponer son elementos abstractos, elementos que forman parte de, por decirlo así, una estructura profunda, a ese nivel pertenece la historia y los elementos invariables de los personajes, así como la axiología. Por historia entendemos las funciones cardinales y las relaciones entre los personajes. El conjunto de los elementos que no varían proponemos llamarlo contenido, en tanto es aquello que necesariamente se transmite de un relato primero a uno segundo e incluso a un tercero, cuarto si se diera el caso. Lo que nos lleva a considerar al relato a la manera de un signo conformado por el plano del contenido y de la expresión, donde el plano del contenido está formado por los elementos invariables, y el plano de la expresión estaría constituido por el discurso, donde encontramos los elementos variables y propios de cada tipo de relato.

Al nivel del discurso consideramos que se encuentra la narración, la forma como se nos transmite la historia, pero también la organización que se hace de los sucesos que se cuentan. Consideramos que la narración del relato escrito y del filmico son diferentes por sus materias de expresión, ambas tienen peculiaridades que les permiten ciertos recursos y les limitan en otros aspectos. No creemos que en este nivel podamos decir que se hayan transpuesto elementos del código de la literatura al del cine.

El discurso del primer relato está construido mediante una narración en primera persona, es autodiegético. En los diálogos no hay un cambio de voz, siempre es el mismo narrador quien se hace cargo. El discurso del relato segundo, el filme, en cambio está conformado por dos narradores, uno omnipresente y el segundo en primera persona, esto es, el primero es el gran imaginador, y el segundo es Carlos. Por tanto no podemos decir que exista una transposición de los códigos; es más, como vemos, en el segundo relato hay más de un narrador. ¿Cómo explicarlo? Si bien en el primer relato el autor, el creador, tuvo una amplia posibilidad tanto a nivel de la historia como a nivel del

discurso, la libertad del creador del segundo relato se limita al discurso, si es que pretende transmitir la misma historia, o el mismo contenido. De tal suerte que el segundo discurso no se haya limitado al primero, aunque sí por los límites expresivos de la materia de expresión que utiliza. Así, pues, la libertad creativa se halla a nivel del discurso. De manera que en este nivel encontramos las elecciones que el creador o autor utilizó para transmitir el contenido previamente transmitido por otro discurso.

Las semejanzas que encontramos, como la narración en primera persona en ambos discursos, no pensamos que se refiera a una transposición de un código en otro, sino más bien es el afán del autor por apearse a la forma narrativa del relato primero. Esto no contradice la afirmación de la no transposición de los códigos, más bien consideramos que existen elementos discursivos que todo discurso tiene: la narración y la capacidad organizativa sobre lo que se muestra del contenido. Así, todo discurso, al menos en los relatos, requiere de instancias narrativas que se hagan cargo de mostrar las informaciones de la historia.

Estas instancias narrativas pueden ser en primera persona, segunda, tercera, narradores extra o intradieгéticos, autodieгéticos, etc., que adquieren una especificidad según la materia expresiva en que se viertan. Así, la narración en primera persona entre el relato escrito y el cine difiere en tanto que en el primero existe una sola narración y en el segundo existe una doble (imágenes y sonido), en la escrita encontramos referencias al narrador, pero en la audiovisual es difícil encontrar referencias al narrador, en la escrita la historia se nos muestra como desde los “ojos” del narrador, en la audiovisual vemos al narrador. Por tanto, la narración del filme es más una imitación de la narración del relato escrito que una transposición propiamente del código.

Consideramos que el hecho de que en ambos discursos exista una pregunta por el pasado, es también una imitación del primero por el segundo relato, si bien la pregunta por el pasado en éste último queda a cargo de otro personaje diferente de Carlos. Nuevamente, aquí vemos que a nivel de discurso la libertad del creador impera, mientras que a nivel del contenido está restringida. De tal forma que los valores del contenido se transmiten en el discurso por las elecciones de los elementos que el creador haga para transmitir esos valores.

La libertad del creador del segundo discurso se ve reflejada también en la elección de actores y locaciones, así como por los objetos y vestuarios. Vemos que

puede o no seguir las indicaciones del discurso primero mientras las elecciones no cambien los valores del contenido. La libertad del segundo discurso está, pues, sujeta al contenido que se quiere transmitir. Así, el personaje de Carlos bien pudo tener el pelo negro, ser más alto o más bajo, gordo o delgado, pero no ser una niña. Podríamos considerar que son los accidentes los que cambian, pero no la sustancia. El lugar donde se desarrolló la pelea de Carlos contra Rosales bien pudo ocurrir en una calle, casa o parque, pero la pelea tendría que ocurrir. ¿Podríamos considerar que incluso la época (finales de los 40) es accidental? Pensamos que ésta también puede variar mientras los valores del contenido no cambien. Por ejemplo, la película *Coriolanus* (Fiennes, Ralph, 2011) es la adaptación al cine de la tragedia *Coriolano* de Shakespeare, sin embargo, mientras que la tragedia escrita se lleva a cabo en la Antigua Roma, durante la guerra contra los volscos, la tragedia audiovisual se realiza en tiempos modernos, pero reconocemos estos relatos con una misma historia a pesar de los diferentes discursos y épocas distintas porque el contenido (historia, axiología, valores) se respeta. Lo mismo ocurre con los personajes, cambia su aspecto, pero las marcas, valores y acciones que los individualizan no cambian.

La libertad del creador del segundo discurso consideramos que se debe también a los “huecos” que el primero deja. Por ejemplo, no sabemos dónde se halla Carlos al contar la historia, lo que propicia la creatividad del autor del segundo discurso.

La organización que el discurso hace de la historia, se refiere al orden en que la presenta y si omite o no elementos de ésta. En los relatos analizados no hubo una reorganización, podemos decir que la historia se contó linealmente, sin tomar en cuenta que el narrador relata la historia mucho tiempo después de haber ocurrido. Sin embargo, en el relato “musical”, *Las batallas* de Café Tacuba, la historia se cuenta sólo desde la parte en que Carlos huye de la escuela y declara su amor a Mariana, y se omite el trágico final de ésta. Consideramos que aunque aquellas partes se eviten, los elementos que se cuentan sirven para evocar los ausentes. Aquí vemos también reflejada la libertad del creador para elegir lo que ha de mostrar, como si nos brindara una pequeña ventana que da hacia la historia del relato en su totalidad. Pero es necesario decir que para que esto surta efecto, se debe conocer de antemano la historia.

Consideramos que las variaciones del segundo discurso respecto del primero corresponden, primero a la materia expresiva en la que se desarrolla y en segundo lugar a la libertad y estilo de su creador.

Si al principio de la tesis considerábamos que podría existir una transposición del código de la literatura al del cine, ahora podemos decir que, al menos en los relatos analizados, no la hay, y que más bien se trata de una especie de imitación de la obra filmica respecto de la literaria. Si no hay transposición es porque:

1. Ambos relatos pertenecen a un mismo tipo de objetos, clase o *type* que es el Relato, por lo que como especímenes tienen elementos que nos ayudan a reconocerlos como relatos: funciones cardinales, relaciones actanciales, instancias narrativas.
2. Debido a la materia de expresión diferente, los elementos de nivel más superficiales (la narración, figurativización, espacialización y temporalización) que podemos encontrar en los relatos, varían según su realización específica en cada materia expresiva.
3. Los elementos invariables, son elementos del contenido que pertenecen a un nivel profundo que no varía pese a ser transportado por diversos discursos con materias expresivas diferentes.
4. No consideramos que en el filme se hayan transpuesto elementos del código de la narración de la literatura en estos relatos analizados (no podemos generalizar, tal vez haya casos que se puedan afirmar); ya que los elementos que presentan cierta similitud es debido a que ambos relatos pertenecen a la misma categoría.

Bibliografía

- Aristóteles. (2005). *Arte poética. Arte retórica*. México D.F.: Porrúa.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós
- Aumont, Jacques; et al. (1996). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bal, Mieke. (1990). *Teoría de la Narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, Roland. (1978). *Sistema de la moda*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- _____. (1980). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- _____. (1993). *El placer del texto y lección inaugural*. México D.F.: Siglo Veintiuno.
- _____. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1970). *Mitologías*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- _____. (1972). *Crítica y verdad*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- _____. (1989). *El grado cero de la escritura*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- _____. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabras y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Benveniste, Émile. (1993). *Problemas de la lingüística general I*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Beristáin, Helena. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México D.F.: Porrúa.
- Beuchot, Mauricio. (2004). *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México D.F.: FCE.
- Blanco, Desiderio. (2003). *Semiótica del texto filmico*. Lima: Universidad de Lima.
- Cassetti, Francesco; Di Chio, Federico. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Courtes, Joseph. (1980). *Introducción a la semiótica Narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*. Buenos Aires: Hachette.
- Eagleton, Terry. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F.: FCE.
- Fontanille, Jacques. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.
- García Contto, José David. (2011). *Manual de semiótica. Semiótica narrativa con aplicaciones de análisis en comunicaciones*. Lima: Instituto de investigación Científica. Universidad de Lima.

- García Morente, Manuel. (2010). *Lecciones preliminares de filosofía*. México D.F.: Porrúa.
- Gaudreault, André; Jost, Francois. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Greimas, Algirdas Julien. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- _____. (1973). *Entorno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- _____. (1983). *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Editions du Seuil.
- _____. (1975). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Editora Cultrix. Editora da Universidade de São Paulo.
- _____. (1993). *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós.
- Greimas, Algirdas Julien; et al. (1990). *Semiótica: Diccionario Razonado de la teoría del lenguaje*. Vol I y II. Madrid: Gredos.
- Guiraud, Pierre. (2008). *La semiología*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Joly, Martine. (1999). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La Marca.
- Martin, Bronwen; Ringham, Felizitas. (2000). *Dictionary of semiotics*. New York: Cassell.
- Metz, Christian. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Larousse.
- _____. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen I. Barcelona: Paidós.
- Pacheco, José Emilio. (2001). *Las batallas en el desierto*. México D.F.: Era.
- Propp, Vladimir. (1987). *Morfología del cuento. Seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos*. Madrid: Editorial fundamentos.
- Pulecio Mariño, Enrique. (2009). *El cine: Análisis y estética*. Bogotá: República de Colombia, Ministerio de Cultura.
- Rossi, Alejandro. (1989). *Lenguaje y significado*. México D.F.: FCE.
- Stam, Robert et al. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Todorov, Tzvetan. (1971). *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.
- _____. (1998). *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Ediciones Coyoacan.
- _____. (1973). *Gramática del Decamerón*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- Todorov, Tzvetan; Ducrot, Oswald. (1995). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Trifonas, Peter Pericles. (2004). *Barthes y el imperio de los signos*. Barcelona: Gedisa.

Verón, Eliseo. (1974). *Comunicaciones: La semiología*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

_____. (1972). *Comunicaciones: Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

_____. (1972). *Comunicaciones: Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

Villoro, Luis. (2007). *El concepto de ideología*. México D.F.: FCE.

Zecchetto, Victorio. (2005). *Seis semióticos en busca de lector*. Buenos Aires: La Crujía Editores.

Zunzunegui, Santos. (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.