

casarse con Creusa y como consecuencia Medea es expulsada de Corinto. En la última situación, Creonte y Creusa han muerto, al igual que los hijos de Medea y Jasón, y ésta escapa tras haberse vengado. Lo que viene a significar esta situación de llegada es que Medea ha transgredido el orden natural y este orden natural es efectivamente realizado el morir los hijos antes que ella.

Ubersfeld (1978:227) pone como ejemplo de fácil comprensión la *Andrómaca* de Racine: en el momento de partida de la tragedia, Pirro traiciona a Grecia queriéndose casar con una prisionera y de esta manera, en cierto modo, resucitar Troya. En el punto de término de la tragedia Grecia ha sido vengada de su héroe a través de un desarrollo autodestructor (muerte de Hermíone, locura de Orestes); las mediaciones están constituidas por las idas y vueltas de Pirro entre Grecia y Troya, *Andrómaca* y *Hemíone* (46). Este análisis tripartito, pese a su evidente carácter sumario, tiene sobre todo el interés de poner de relieve las grandes líneas de la acción así como su "sentido", esto es, no sólo su significación aparente, denotada, sino sobre todo su dirección, dejando de lado las motivaciones psicológicas.

Ubersfeld habla de tres tipos de unidades a las que denomina respectivamente secuencias "mayores", "medias" y "microsecuencias" ("grandes", "moyennes", "microséquences") (47).

La característica fundamental de las grandes unidades es que, de manera contraria a las demás, suponen la interrupción visible, textualmente indicada, de todos los niveles del texto y de la representación. Esta interrupción está simbolizada en el entreacto, que puede verse materializada o no por una pausa en el nivel de la representación, pero que figura como un "espacio en blanco" textual, y la indicación de un nuevo acto o cuadro, o bien, por un "corte" en la representación (bajada del telón, inmovilización de los actores-comediantes o cualquier otra forma de ruptura (48).

Ante estas grandes unidades nos encontramos con dos modos de tratamiento, los "actos" y los "cuadros" ("tableaux"), producto de dos formas distintas de dramaturgia. El acto supone la unidad, al menos relativa, de lugar y de tiempo (cfr. supra) y, sobre todo, el desarrollo de unos datos que están presentes desde el comienzo. El cambio de acto no cambia en absoluto los datos sino que simplemente de acto en acto se van repartiendo como las cartas en sucesivos juegos. Cualquiera que sea el intervalo temporal entre los actos, éste no hace intervenir ruptura en el encadenamiento lógico y este tiempo, consiguientemente, no es contabilizado.

Frente a esto, la dramaturgia en cuadros supone la existencia de pausas temporales cuya naturaleza no es el vacío, sino todo lo contrario, pues el tiempo ha continuado, las condiciones, los lugares y los seres han cambiado y, por lo tanto, el cuadro siguiente figura esta mutación a través de diferencias visibles respecto al cuadro precedente. El cuadro es la figuración de una situación compleja y nueva en su autonomía (49). Esto, en cierto modo, significa privilegiar la dimensión vertical, la combinatoria de los signos en un momento determinado, el funcionamiento del conjunto paradigmático. (Aquí encontramos la oposición entre el continuo y lo discontinuo: la dramaturgia en cuadros interrumpe la continuidad del encadenamiento sintagmático como sucesión lógica. Lo discontinuo del cuadro es lo que para, forzándonos a reflexionar, en lugar de ser llevado por el movimiento del relato). Hay que recordar, por otra parte, que la dramaturgia en actos y la dramaturgia en cuadros son dos extremos que suponen toda una serie de construcciones posibles intermediarias, como por ejemplo, las "jornadas" de la dramaturgia española del siglo de oro, o la dramaturgia romántica, en la que las distinciones entre acto y cuadro se debilitan.

Para terminar con el análisis de las grandes unidades, hay que recordar que un estudio de ellas consistiría en examinar detalladamente cómo se efectúa la articulación de las secuencias, entendiendo que de cualquier modo el funcionamiento diegético estará asegurado, que habrá siempre recurrencia y anáfora de elementos que deberán hacer inteligible el relato. En este sentido, una dramaturgia en cuadros asegura el suspense, puesto que está realizada para que el espectador prevea qué pasará después (de lo contrario, se levantaría del asiento y se iría). Con todo, los elementos de suspense están mucho más claros en una dramaturgia en actos, puesto que al final de cada acto no se nos ofrece una solución provisional sino que se nos plantea violentamente una pregunta de la que se espera la respuesta.

El segundo tipo de secuencias por extensión está constituido por las llamadas "secuencias medianas": éstas nos plantean un problema que dista mucho de ser simple. En primer lugar resulta problemática su definición (cfr supra). En el caso del teatro clásico, la secuencia mediana está determinada textualmente y ocupa un lugar como unidad de rango inferior (más corta) en relación a las grandes unidades (actos). La solución clásica consistía en marcar mediante la rúbrica de escena y con un número de orden toda entrada o salida de un personaje, de manera que una secuencia mediana vendría definida, sin equívoco, por una determinada "configuración de personajes". No es preciso ahondar demasiado para poner de manifiesto la debili-

dad de una definición como la anterior: la entrada repentina de cualquier personaje, por secundario que éste sea (confidente, mensajero, etc.), que sale inmediatamente tras su parlamento, es etiquetada como escena, cuando en realidad resulta obvio que no se trata de una articulación entre dos escenas. No se puede, por lo tanto, decir que la visión clásica de la secuencia mediana sea absoluta. Sin embargo, si hacemos el esquema de una obra, secuencia mediana tras secuencia mediana, indicando la presencia de los personajes, se pone de manifiesto que las secuencias medianas corresponden realmente a configuraciones de personajes, o mejor dicho, a colisiones entre personajes (50). De una manera general, se puede afirmar que es menos el contenido intelectual que el paso de un tipo de cambio a otro, de un tipo de acción a otro, lo que define la secuencia.

La determinación del último tipo de unidades, las microsecuencias, no plantea menor problema que las secuencias medianas. En este tipo de segmentos es precisamente donde el trabajo concreto del tiempo se pone de manifiesto. Son estas unidades las que dan el verdadero ritmo del texto y de su sentido: tiradas, cambios rápidos, combinación de microsecuencias con múltiples personajes; escenas articuladas en numerosas microsecuencias o escenas formadas de dos o tres masas compactas; escenas de desarrollo constante o interrumpidas, escenas progresivas o escenas con microsecuencias recurrentes; escenas articuladas al nivel de la denotación o escenas de articulación invisible.

Como en el caso de la definición de la secuencia mediana, la definición de las microsecuencias es relativamente elástica. Ya anteriormente hablamos de la imposibilidad de encontrar una unidad mínima de significación en el interior de la materia teatral. Como vimos en el capítulo anterior, la multiplicación de niveles diferentemente articulados es un obstáculo insalvable a la hora de encontrar en el seno de las grandes unidades unidades mínimas correspondientes a los momentos en que todos los niveles se vieran interrumpidos a un mismo tiempo (51).

A. Ubersfeld (1978:236) define "grosso modo" la microsecuencia como "la fraction de temps théâtral (textuel ou représenté), au cours de laquelle se passe quelque chose qui peut être isolé", y esto puede estar representado tanto por una acción como por una determinada relación entre los personajes. Continúa la autora diciendo que si hacemos el inventario de las diversas maneras de articular las microsecuencias nos encontraremos con los siguientes diferentes modos de articulación en microsecuencias:

- por lo gestual (didascalias),
- por el contenido del diálogo o por la articulación del contenido,

- por los "movimientos pasionales", recuperables en general a través de las diferencias sintácticas (paso del presente al futuro, de la aserción a la interrogación o exclamación),

- de una manera más general, por el modo de enunciación en el diálogo: interrogación, plegaria, mandatos, etc.

De la lectura de este resumen, no exhaustivo, de procedimientos de indentificación de secuencias se desprende inmediatamente una consecuencia, que es el conflicto, casi necesario, que se plantea entre los diversos modos de segmentación. Ubersfeld, continuando con su análisis, añade que este conflicto es casi siempre algo generalizado y casi con valor de ley en el texto teatral y que la división en microsecuencias supone por parte del posible lector o del director de escena una idea determinada del "sentido". En efecto, la división, incluso en el caso de que esté fundada en determinados rasgos del significante lingüístico, no está jamás inscrita a priori sino que, por el contrario, exige ser constituida, dependiendo del sentido general que se dé o se quiera dar al conjunto de la escena (52).

Además de las posibles segmentaciones de que habla Ubersfeld, ya hemos citado anteriormente la propuesta hecha por A. Serpieri (1977), autor que se esfuerza por llevar a cabo una segmentación de acuerdo con la enunciación teatral y con las unidades que pertenecen al texto y a la escena. Como veremos más adelante detalladamente (al tratar de la deixis), Serpieri, en lugar de realizar la segmentación siguiendo la "fábula", esto es, la lógica de las acciones, aísla para todo texto dramático segmentos que se caracterizan por su "orientación indicial y performativa". Así, a partir de un personaje dirigiéndose a un interlocutor, sea éste otro personaje o sea el público, se ordena una red de relaciones que vincula todos los elementos escénicos a una misma situación espacio-temporal y a una instancia del discurso, apareciendo de esta manera una nueva orientación performativo-deíctica, es decir, la incorporación del discurso a una nueva situación y a una "acción hablada" de la escena que segmenta el espectáculo y pone en marcha la dinámica de los discursos de los personajes.

Hay que señalar que la propuesta que hace Serpieri no es en absoluto incompatible con la segmentación en unidades de distinta extensión a la manera en que procede Ubersfeld; antes bien, podemos afirmar que es una ayuda objetiva a la hora de llevar a cabo el aislamiento de los segmentos de menor extensión, apoyándose para ello en las unidades lingüísticas.

Una última puntualización queremos hacer sobre las secuencias, relacionada con la función que las mismas cumplen en el texto dramático y, consiguientemente, en el espectáculo. En este sentido R. Barthes hizo

una interesante e importante distinción entre "secuencias nucleares" ("sequences-noyaux") y "secuencias catalíticas" ("sequences catalyses") (53). De hecho, la distinción que hace Barthes entre núcleos y catálisis no es muy rigurosa, aunque parece muy efectiva desde el punto de vista operativo, particularmente ante un texto dramático (teatral) puesto que nos permite distinguir lo esencial de lo accesorio. Por otra parte, Barthes distingue dentro del grupo de las secuencias o funciones "catálisis" entre "catálisis informantes" y "catálisis indiciales", distinción que parece a Ubersfeld menos útil y más discutible, dado que cualquier catálisis es, en diferente medida, tanto informante como indicial (aporta las anotaciones necesarias y funciona como índice en relación al resto del texto). Si vamos aún más lejos en el análisis veremos que toda secuencia posee al menos una de las seis funciones jakobsoniana: así, informantes e índices entran en el dominio de la función referencial. Una determinada secuencia (particularmente, una microsecuencia) puede tener función "emotiva" (esto es, "expresiva"), "fática" (asegurando el contacto entre los protagonistas o entre el protagonista y el público), "poética" (poniendo el acento sobre el mensaje en su totalidad, sirviendo de unión entre los distintos niveles o indicando la proyección del paradigma sobre el sintagma). Ubersfeld (1978:236) no concede excesiva importancia a la distinción, a veces útil pero nunca decisiva, entre secuencias icónicas y secuencias indiciales, dado que todo el funcionamiento teatral es a la vez icónico e indicial (54).

Frente a esto, la distinción entre "catálisis" y "núcleos" resulta de una importancia capital, con la condición de no considerar como "núcleo" la primera información denotativa que aparezca en el texto. Respecto a las funciones o secuencias nucleares, Ubersfeld formula la hipótesis de que están siempre ligadas a una función conativa: puede aparecer textualmente en forma de un imperativo, el cual constituiría el enunciado de base susceptible de posteriores transformaciones. Frente a estas, las secuencias catalíticas son, en cierto modo, el desarrollo retórico (retórica verbal o icónica) de las secuencias nucleares, aunque en ocasiones este doble funcionamiento (núcleo-catálisis) es sumamente sutil y aparece enmascarado por lo no dicho en el texto.

Con todo, es el funcionamiento conativo lo decisivo en el texto de teatro, en el que cada protagonista intenta hacer hacer algo a otra persona (para satisfacer su propio deseo) con ayuda de órdenes, promesas, plegarias, súplicas, amenazas, chantajes. Todas estas modalidades de diferentes actos de habla nos remiten, en definitiva, a la función conativa (55).

A modo de ejemplo, A. Ubersfeld analiza la escena ii del acto II de Lorenzaccio (1978:239-243) y extrae las siguientes consecuencias del análisis: en primer lugar, y en lo que afecta al terreno del teatro (drama) más que en cualquier otro dominio textual, el texto sólo toma pleno sentido con lo "no dicho", y más exactamente gracias a lo "sobrentendido", con las características que desarrolla. O. Ducrot (1973:131-2) habla de la "dépendence par rapport au sens littéral, auquel il apparait "surajouté", sa découverte par une démarche discursive". Ubersfeld añade que lo sobreentendido en el dominio del teatro aparece como aquello que condiciona y a veces constituye la función conativa central. En segundo lugar, al nivel de las microsecuencias, se deduce que no podríamos, salvo contadas excepciones, llevar a cabo una segmentación de una secuencia mediana en microsecuencias de un manera lineal y seguida. En tercer lugar, revela en análisis que la determinación de un núcleo recurrente en una secuencia permite orientar la puesta en escena hacia los elementos claramente perceptibles por el espectador.

La Comunicación Dramática.

De la misma manera que en el capítulo anterior habíamos separado en dos apartados lo concerniente a la información teatral y a la comunicación teatral, aquí trataremos este segundo aspecto pero en lo que atañe al texto dramático. En el esquema que recogimos de K. Elam (cfr. supra) quedaba enmarcado con líneas interrumpidas lo que correspondía propiamente al texto dramático. En este punto es donde se encuadra exactamente nuestro análisis, esto es, en el nivel comunicativo, nivel en el que tiene lugar el intercambio semiótico que, supuestamente, se produce en el interior del mundo dramático. Previamente se hace imprescindible analizar las funciones del lenguaje en sentido general para poder descubrir, a posteriori, su proyección en el drama.

Como señala K. Elam (1980:135), no cabe duda de que hoy día resulta imposible identificar cada clase de propiedades específicas del discurso dramático: pese a ello, o precisamente gracias a esta dificultad, "it is nevertheless one of the more pressing tasks of a semiotics of the drama to investigate those linguistic functions most characteristically "dramatic". The semantic, rhetorical and, above all, pragmatic principles of dramatic dialogue remain substantially unexplored to date" (ibi.).

Para llevar a cabo esta tarea queremos comenzar haciendo algunas observaciones sobre el lenguaje literario en general, para lo cual partiremos del postulado de que la literatura es una forma más de comunicación, comunicación que, en un sentido más amplio, se puede extender a cualquier manifestación artística. En el caso de la literatura, la finalidad comunicativa está ya implícita en el acto mismo de destinar una composición propia, escrita u oral, a un público por lo general desconocido (56).

La comunicación literaria se lleva a cabo como cualquier otro tipo de comunicación. R. Jakobson (1960), al comentar su conocido esquema (cfr. supra) escribía: "el emisor envía un mensaje al destinatario, y para ser operativo, el mensaje exige, en primer lugar, la referencia a un contexto (el referente) que pueda ser captado por el destinatario y que sea verbal o susceptible de verbalización; en segundo lugar, exige un código que sea común al emisor y al destinatario o, en otros términos, al codificador y al decodificador del mensaje, entera o parcialmente; finalmente, exige un contexto, un canal físico y una conexión psicológica entre el emisor y el destinatario, que les permita establecer y mantener la comunicación (57).

Partiendo de un esquema semejante, es posible definir las particularidades de la comunicación literaria, proceso que aquí, siguiendo a C. Segre (1985), haremos tomando como punto de comparación la comunicación dialógica cotidiana, comunicación que representa el uso primario del lenguaje con un fin estrictamente comunicativo.

Frente a la comunicación dialógica cotidiana, la primera y más fundamental observación con respecto a la comunicación literaria es que el emisor y el destinatario no son copresentes; es más, generalmente pertenecen a tiempos distintos. Así, al contrario de lo que ocurre con la tríada "emisor-mensaje-destinatario", la comunicación literaria parece operar en un doble plano: "emisor-mensaje" y "mensaje-destinatario". Como resultado inmediato está el hecho de que la comunicación literaria tenga un único sentido, esto es, no resulta posible, como en el caso de la conversación, ni el control de la comprensión del destinatario (procesos de "feedback"), ni el ajuste de la comunicación en función de las reacciones. Consecuencia de esto es el que también el contacto sea bastante débil, ya que está relacionado sólo con la díada "mensaje-destinatario" y, por otra parte, está completamente confiado al interés del destinatario por el mensaje: el emisor, ausente o fuera de este mundo, tiene como máximo la posibilidad de concentrar en el mensaje incentivos para la fruición.

Otra dificultad deriva del hecho de que el contexto al que el emisor se refiere es desconocido o poco conocido por el destinatario, hecho éste previsto por el emisor, que se ve forzado a englobar en el mensaje la mayor cantidad posible de referencias al contexto y, en definitiva, proyecta el contexto en el mensaje. Hay que añadir, por otra parte, la falta de medios de expresión paralingüística, como lo que concierne a la entonación, gestos, etc. (58).

No son menores las dificultades derivadas de la diferencia de código entre emisor y destinatario. En referencia más directa al código lingüístico, hay que señalar que en muchos casos sólo parcialmente es éste compartido por las dos partes, dificultad que se agrava cuanto más crece la distancia temporal. Hay que añadir además que los códigos en juego no se ven reducidos únicamente al lingüístico, ya que entran en juego todos los códigos culturales, por lo cual es fácil que se produzcan errores graves en la recepción de la información por el destinatario.

Sin embargo, no todo son dificultades en la comunicación literaria. También existen en ella ventajas. En primer lugar, existe la posibilidad de leer y releer el mensaje, gracias a lo cual se logra una comprensión más profunda. También, por otra parte, es posible hacer comprobaciones con otras fuentes de información, del propio emisor o de otros, a fin de reconstruir, aunque sólo sea en parte, la "enciclopedia" y las implicaciones del mensaje (59).

Otros dos aspectos que hay que tener en cuenta en relación con la comunicación literaria, aunque sea en un tratamiento muy rápido, concierne al "autor" y al "lector" de la obra. El emisor del mensaje literario (dramático en este caso) es llamado generalmente "autor" (en el caso concreto que nos ocupa, Séneca y el desconocido autor de la Octavia). En otro tiempo, e incluso en algunos críticos actuales, existió una crítica que orientaba la utilización de los textos literarios hacia una especie de "empatía" entre lector y autor. De esta manera, el mensaje se convertía en expediente, aunque expediente necesario, a través del cual el destinatario conseguía acceder a los sentimientos del emisor para revivirlos (60). Esta concepción se fundaba en una interpretación, errónea, del hacer literario que implicaba una increíble inmediatez entre sentimiento inspirador y realización literaria.

Sin embargo, aun admitiendo la función imprescindible del autor en el proceso de comunicación literaria en cuanto emisor del mensaje (de hecho, es el artífice y el garante de la función comunicativa de la obra),

la naturaleza del mensaje que tiene el texto literario está determinada fundamentalmente por el hecho de que el autor, para convertirse en "emisor", se ha situado en una particular relación con el o los destinatarios, una relación que en su contenido es de tipo cultural y en su finalidad de tipo pragmático. Para esta relación es esencial la confluencia de códigos en un enunciado lingüístico, es decir, en la obra (61). El autor produce una nueva construcción lingüística y garantiza su posibilidad (su carga) comunicativa. Queremos recordar aquí que en este análisis el autor como tal no es el objeto principal del interés, sin que esto signifique que la semiótica desprecie la importancia del mismo.

Un segundo punto que hay que tratar al hablar de la comunicación literaria en general concierne al "lector". En este sentido, es conocido que el autor tiene, con frecuencia, un "dedicatario" explícito (que puede ser identificado con el co-emisor) y un lector predilecto (una musa real o imaginaria). Ni el primero por la naturaleza cortesana y oportunista de la elección, ni el segundo dado que el autor proyecta en él sus propias aspiraciones comunicativas pueden identificarse con el destinatario. En un estudio histórico de la literatura no es posible ni tan siquiera concentrarse en los destinatarios ideales, grupos de personas ligadas al autor por concepciones literarias comunes (62). El lector, al que hay que referirse porque estadísticamente corresponde a los infinitos lectores de una obra literaria a través del tiempo, no tiene con el autor más lazos de unión que la curiosidad, la simpatía y la atracción, sin las cuales no se acercaría a la obra. Este lector se encuentra entre dos polos, la comprensión y la modificación, en la medida en que puede intentar comprender los significados que la obra deja en libertad o abandonarse a asociaciones fantásticas y desarrollos libres (63). Así pues, sin insistir en este debate, diremos, siguiendo a C. Segre, que el esquema comunicativo permite dar cuenta de las posibilidades y de los límites de la comunicación literaria, manteniendo de modo constante la realidad del emisor y de los receptores.

El lector que se inclina hacia el polo de la comprensión toma la misma actitud del crítico, en tanto que el segundo se diferencia del primero sólo por lo sistemático de su aplicación, por la conciencia metodológica y por el eventual compromiso de comunicar a su vez, verbalmente o por escrito, las operaciones realizadas sobre el texto. Como señala Segre, la lectura totalmente despreocupada del texto sólo sería posible si el lector pudiera permanecer sordo a los significados, lo cual es imposible, de manera que inevitablemente se produce la comparación entre sistemas (el

del texto y el del lector) y precisamente en esto consiste el acto crítico (64).

En relación al lector es preciso señalar que, mientras que el autor es el garante de la constitución semiótica del texto, el lector es el garante de su actividad semiótica. En efecto, los significantes permanecerían en el texto si las sucesivas lecturas no renovarían su función signíca, es decir, su capacidad para remitir a significados. Los significados textuales surgen de su potencialidad, se convierten en significados en acto, tan sólo durante y gracias a la lectura. Por lo tanto, toda lectura de un texto no contemporáneo es una lectura plural, dado que el lector reactualiza significados que en parte han entrado ya en la cultura, y específicamente en su propia cultura, a través de lecturas precedentes.

El texto en definitiva, como señala C. Segre (1985:18 ss) constituye un diafragma signico: antes de él está el esfuerzo del emisor para traducir significados a signos literarios; después de él, el esfuerzo del destinatario para recuperar los significados recluidos en los signos.

Resulta difícil inmovilizar y definir tanto al autor como al lector. El primero no presenta un gran interés para el usuario del texto (puede ser desconocido o podemos tener muy pocas noticias: en definitiva, nunca sabemos todo lo que necesitaríamos o deseáramos). El segundo no es, por otra parte, una persona determinada sino una abstracción. Sin embargo, recientemente se ha formulado la hipótesis de que en los textos narrativos (y parece que no sólo en este tipo de textos) se pueden identificar rasgos precisos no del autor histórico sino del autor tal como se revela en la obra. SE trataría de un autor depurado de sus rasgos reales y caracterizado por aquellos que la obra postula. Igualmente puede llegar a identificarse exactamente el tipo de lector que la obra implica y del que los lectores reales difieren algo. Al primero se le conoce con la denominación de "autor implícito", y al segundo con la de "lector implícito" (65).

Apoyándonos en este razonamiento, el circuito comunicativo que en la comunicación literaria se encuentra dividido en dos partes, emisor-mensaje y mensaje-destinatario, se refleja también dentro de la obra. En este sentido, se puede llamar destinador al autor implícito, dado que representa aquella parte o aquella sublimación del autor real que ha formado el mensaje con la intención de comunicarlo. De manera análoga, el lector implícito puede definirse como el verdadero destinatario, precisamente por sus diferencias con los lectores reales (66). La articulación de esta situación quedaría reflejada en el siguiente gráfico:

AUTOR O B R A LECTOR

Destinador . . . Destinatario

De hecho, las afirmaciones de la crítica tradicional en torno al autor se han referido exclusivamente, por lo general, al autor implícito, ya que es el autor implícito quien permanece dentro de las coordenadas precisables del texto, en tanto que el autor real continúa cambiando, transformándose. Así pues, el autor implícito o destinador está inevitablemente presente en cualquier texto literario. Sin embargo, se da también con frecuencia el caso de que el autor real intente permanecer por algún medio en el texto, bien en la figura del narrador, bien como testigo, directo o indirecto, de los hechos. Este narrador en cuestión que también dice "yo" y descubre su propia personalidad moral, sus reacciones individuales, ha sido confundido repetidas veces con el autor real, del cual no es sino una estilización voluntaria y, como señala Segre (1985:20), a menudo deliberadamente infiel. Por último, hay que recordar la frecuente invención de un narrador ficticio, explícitamente diferente del autor y de quien se finge que procede la narración (67).

Texto Literario y Género Dramático.

Tomando como punto de referencia lo que sucede en la comunicación cotidiana hemos intentado poner de relieve cómo en el caso de la comunicación literaria los papeles del emisor y del destinatario son inmutables. Designando con el pronombre "él" el objeto de la comunicación, el "yo" de la primera persona da vida a una diégesis, a una narración. Como hemos visto anteriormente, la narración es un fenómeno bastante complejo: en ella, por medio del lenguaje, el hombre describe gestos y situaciones, aunque también enuncia, en forma directa, el contenido de unos discursos (68). Hemos hablado también anteriormente de una segunda posibilidad que se le ofrece al emisor, la de repetir los discursos de los personajes-objeto y los de sus interlocutores, imitando sus voces e inflexiones, así como sus movimientos y sus gestos. En esta segunda opción no hay necesidad de verbalizar hechos no verbales, a no ser que se haga por boca de los propios actores. Obtenemos así una mimesis, una imitación. Con este término y con el anteriormente citado de diégesis, tomados de Aristóteles (Poética 25-26),

se hace referencia a los modos de proceder de la tragedia y de la epopeya y, de una forma más general, se puede decir que mimesis equivale a teatro o representación análoga y diégesis a narración. También hay que recordar que ya el mismo Aristóteles señalaba una forma mixta entre la diégesis y la mimesis, en la cual una narración incluye discursos en primera persona, pronunciados o análogos a los pronunciados por los personajes.

Partiendo de los puntos expresados anteriormente nos enfrentamos con el problema de los "géneros" literarios (69), uno de los más antiguos de la poética desde sus inicios hasta nuestros días. Aunque no es nuestra intención detenernos exhaustivamente en su análisis, nos interesa especialmente hacer algunas observaciones en aquellos puntos que afectan de manera específica al texto literario dramático que se conoce bajo el nombre de "tragedia".

Como señala P. Pavis (1980:233), se suele hablar de género dramático o teatral, del género de la comedia o de la tragedia, hasta el punto de que el excesivo empleo del término "género" hace que pierda cualquier sentido particular, quedando así anuladas las tentativas de clasificación de las formas literarias y teatrales. De acuerdo con T. Todorov (1972:178) es preciso antes de proceder a cualquier tipo de análisis eliminar un falso problema y no insistir en la identificación de los géneros con los nombres de los géneros. Algunas de las denominaciones gozan de mayor éxito, como por ejemplo las de "tragedia", "comedia", "elegía", etc; Aun así, es evidente que si el concepto de género debe tener un papel determinado en la teoría del lenguaje literario, no puede ser definido sobre la base de las denominaciones: de hecho, algunos géneros nunca llegaron a recibir un nombre específico, otros, por el contrario, se confundieron bajo una misma denominación a pesar de las diferencias entre sus propiedades características. Esta confusión terminológica a la que nos referimos se explica fácilmente si pensamos en la multitud de criterios que han sido empleados en la distinción, criterios que rara vez han sido exclusivamente literarios y basados en distintos tipos de "escritura"; por el contrario, han estado vinculados frecuentemente al contenido de la obra, al tipo de personajes, al efecto producido en el público, etc., dependiendo en última instancia su valoración de los valores ideológicos de las épocas y de las jerarquías sociales. Frente a estas posturas, parece claro que el estudio de los géneros literarios, como ha señalado Todorov, debe ser llevado a cabo a partir de las creaciones estructurales y no a partir de los nombres.

Aun eliminada esta primera confusión, no queda completamente claro, sin embargo, el problema de las relaciones entre la entidad estructural y el fenómeno histórico. En efecto, a lo largo de la historia se pueden observar dos enfoques radicalmente diferentes; el primero de ellos, inductivo, comprueba la existencia de los géneros a partir de la observación de un periodo determinado. El segundo, por el contrario, deductivo, postula la existencia de los géneros a partir de una teoría previa sobre el discurso literario (70). Sin embargo, hay que señalar que aun cuando algunos aspectos del primer enfoque reaparezcan en el segundo, cada uno de ellos posee sus propios métodos, técnicas y conceptos; y esto es así hasta el punto de que, como sugiere Todorov, cabe formularse la pregunta de si el objeto mismo que estudian puede ser considerado como único o si, por el contrario, no sería preferible hablar de géneros en el primero de los casos y de "tipos" en el segundo (71).

A la hora de hacer recuento de las clasificaciones propuestas sobre los géneros nos encontramos ante una enorme proliferación. Como señala Todorov (1972:181) hay que señalar que rara vez se basan las clasificaciones en una idea clara y coherente de la noción misma de género. De ahí que resulte algo general la confusión entre los dos tipos de enfoque que hemos expuesto anteriormente, el que podríamos denominar "de géneros" frente al representado por el análisis de los "tipos". A esta confusión se viene a añadir la tendencia a reducir a simples oposiciones lo que en verdad es una conjunción de varias categorías distintas y no, como se pretende en ocasiones, una única categoría y su contraria. Además, no siempre se tiene cuidado en definir el nivel de abstracción con que se trabaja; así, por ej., resulta evidente que el género puede caracterizarse mediante un número variable de propiedades, de donde se deriva el hecho de que ciertos géneros engloben (como género a especie) a otros.

Una primera clasificación es la que tiende a oponer la "prosa" a la "poesía", oposición que, sin embargo, es muy poco explícita, en parte por la propia ambigüedad de los términos, como al hecho de no poder fijar límites infranqueables entre un concepto y otro (casos del verso libre o del poema en prosa). Una alternativa que se maneja recientemente por parte de la crítica es la que tiende a equiparar la prosa a la ficción, concediendo a la poesía la cualidad de ser un discurso que es leído el nivel de su literalidad, esto es, como pura configuración fónica, gráfica y semántica, frente al discurso representativo (mimético) que evoca un universo de experiencia, que caracterizaría a la prosa (ficción).

De mayor utilidad para nuestros intereses particulares resulta la clasificación genérica en "lírica", "épica" y "drama". Desde Platón hasta E. Steiger, pasando por todos los preceptistas retóricos, se ha pretendido ver en estas tres categorías las formas fundamentales, e incluso naturales, de la literatura (72). Los criterios implicados en la definición correspondiente a estos tres conceptos varían grandemente de unos críticos a otros, tal como puede observarse en el cuadro siguiente (tomado de P. Pavis 1980:237):

	LIRICA	EPICA	DRAMATICA
1. PLATON	el poeta habla	el poeta y los personajes hablan	los personajes hablan
2. ARISTOTELES	—	narrativa — epopeya (=superior) parodia (=inferior)	drama
3. BOILEAU	poesía	epopeya	tragedia comedia
4. GOETHE	conmovido por el entusiasmo	narrando claramente	actuando personalmente
5. SCHLEGEL	subjetivo	subjetivo-objetivo	objetivo
6. HEGEL	lirico	épico	unión de lo épico y lo lírico en lo dramático
7. HUGO	nacimiento de la humanidad	tiempos antiguos	tiempos modernos (alma y cuerpo)
8. STAIGER	conmoción (lo lírico)	visión de conjunto (lo épico)	terción (lo dramático)
9. JAKOBSON	Yo/presente	El/pasado	Yo-Tú/presente

Como puede observarse, el género dramático ha recibido casi siempre, poco más o menos, la misma descripción, que se puede sintetizar en los siguientes elementos: personaje que actúa (1-4); tensión (8); síntesis (6 y 7); vínculo con la situación de enunciación (8 y 9) (73).

Frente a las clasificaciones que podríamos denominar "clasicistas" (Diomedes, Platón, Aristóteles, etc.) basadas en la referencia al "autor" de la obra (lirica en la que sólo habla el autor, drama, en donde hablan los personajes y épica, donde tanto el autor como los personajes tienen capacidad para expresarse) y que plantea, pese a su claridad, el inconveniente de saber si el rasgo estructural escogido es lo bastante importante como para servir de base de articulación a la clasificación, la crítica más reciente (Jakobson) ha preferido poner en relación los "modos poéticos" con el acto de la enunciación: así, la tercera persona estaría en relación con la épica, la primera persona ("yo") con la lírica y la segunda ("tu") con el drama (74). Por su parte, E. Steiger, en una importante obra consa-

grada a estos tres conceptos fundamentales de la poética, ofrece una interpretación esencialmente temporal de los géneros postulando la siguiente relación: lírica-presente, épica-pasado y drama-futuro, vinculándolos, al mismo tiempo con categorías psicológicas tales como "conmoción" (lírica), "visión de conjunto" (épica) y "tensión" (drama). Aun aceptando la pertinencia de esta tripartición queda, como señala Todorov, por probar que las categorías que la constituyen ocupan un lugar dominante en la estructura del texto.

Una tercera oposición es la que se establece entre la tragedia y la comedia, conceptos en los que, aún en mayor medida, resulta evidente la necesidad de distinguir entre esos géneros (como productos históricos) de las categorías generales de "lo trágico" y "lo cómico". Aristóteles se limitó a registrar la oposición sin explicitarla, aludiendo simplemente a la categoría de los temas que eran tratados respectivamente. Con respecto al caso específico de la tragedia, la definición que ofrece Aristóteles (Poética 1449b) ha influido notablemente en los dramaturgos. Dice Aristóteles en concreto que "la tragedia es la imitación de una acción elevada y completa de cierta magnitud, en un lenguaje distintamente matizado según las distintas partes, efectuada por los personajes en acción y no por medio de un relato y que suscitando compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales emociones". De esta definición se destacan una serie de elementos fundamentales que pueden servir para caracterizar la obra trágica (al menos relativamente, en la medida en que también actúan sobre otros géneros). Así, la "catársis" o purgación de las pasiones por la producción del temor y de la piedad, la "hamartía" o acción del héroe que pone en movimiento el proceso que lo conducirá a su perdición, la "hýbris", orgullo y obstinación del héroe que persevera a pesar de las advertencias contrarias y que se niega a claudicar, y el "páthos", sufrimiento del héroe que la tragedia comunica al público. La secuencia típica trágica presentaría una "fórmula mínima" de la siguiente clase: "el mito es la mimesis de la praxis a través del pathos hasta la anagnórisis". Esto, en otros términos, viene a señalar que la historia trágica imita acciones humanas en torno al sufrimiento de los personajes y a la piedad hasta el momento del reconocimiento de los personajes entre sí o de la toma de conciencia del origen del mal (75). La tragedia que más se aproxima a la definición aristotélica es la que se conoce con el nombre de "tragedia clásica", caracterizada por una gran pureza estilística y un fin netamente trágico: de ella son ejemplos la tragedia greco-latina, la tragedia francesa del XVII o las formas neoclásicas (del tipo representado por T. S. Eliot).

La definición de Aristóteles de la tragedia es claramente genérica. N. Frye (1969) buscó, por el contrario, una definición de los tipos. Lo "trágico", según él, designa el paso de lo ideal a lo real (en un sentido muy trivial de paso del deseo a la desilusión, del mundo idealizado a la disciplina e la realidad). La comedia, por el contrario, implica el paso de lo real a lo ideal (76).

Sin insistir en las tipologías genéricas, es legítimo preguntarse cuál es el funcionamiento que se repite en la actualidad para determinar un género de textos (y de espectáculos teatrales). El género, señala P. Pavis (1980:236) se constituye, por encima de las normas exigidas por la poética, por un conjunto de codificaciones que informan acerca de la realidad que el texto supuestamente debe representar, las cuales deciden el grado de verosimilitud de la acción. El género para el lector-espectador, la elección de leer el texto según las reglas de tal o cual género, permite una indicación inmediata acerca de la realidad representada, provee una red de lectura, firma un contrato entre el texto y el lector. Al detectar el género en el texto, su locutor tiene en la mente cierto número de expectativas, de figuras obligatorias que codifican y simplifican la realidad, permitiéndole al autor no tener que recapitular las reglas del juego y del género, las cuales, supuestamente conocidas por todos, lo autorizan a satisfacer, aunque también a superar, esas expectativas, distanciando su texto del modelo canónico.

Antes de terminar con el problema de los géneros literarios es preciso añadir que, como resulta evidente, los géneros y las formas teatrales evolucionan considerablemente a lo largo de la historia literaria. Para explicar su evolución es preciso insertarlas en su momento histórico y reconstruir lo que se denomina "el horizonte de expectativa" (77) de un autor y su público. Este horizonte, formado por el lugar que ocupa en el desarrollo histórico y literario, sufre modificaciones tan pronto como el autor y la época pretenden apartarse de la norma en vigor. Cada género se define, por lo tanto, diacrónica y sincrónicamente (esto es, en referencia a otras obras de un mismo género, una época dada, etc.). Un estudio del vínculo entre forma y contenido que parta de una definición de la forma dramática clásica (cerrada) permitiría interpretar las formas subsiguientes como las diversas respuestas a la crisis del drama y a las nuevas visiones del hombre y de los mecanismos sociales (78).

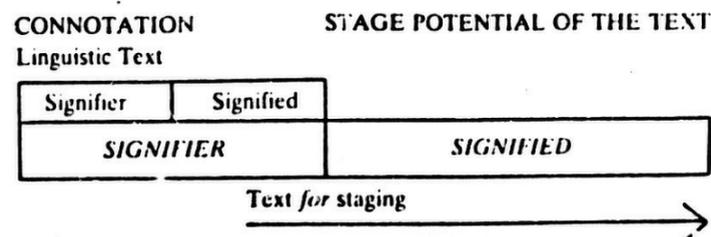
El Lenguaje del Drama

El texto dramático, incompleto hasta su realización en la escena, plantea una situación teórica sumamente difícil de explicar frente a otros tipos de textos, fundamentalmente los narrativos. El análisis textual inicial, orientado casi exclusivamente a la aplicación de las categorías narratológicas y actanciales al dominio del drama (así Souriau, Kowzan, Jansen, Pagnini, Rastier, Larthomas, etc.) ha dejado paso a una tendencia muy marcada hacia el rechazo del texto escrito y su equiparación con el resto de los diferentes códigos teatrales (así, por ej., Ruffini). Sin embargo, de hallarse la especificidad del drama en alguna parte es precisamente en el uso de un lenguaje que le es propio y que le sirve de elemento caracterizador. En este sentido las investigaciones de A. Serpieri y el grupo de semióticos reunidos en Milán bajo su dirección han mostrado precisamente cómo el problema radica en el hecho de que el texto dramático ha sido considerado siempre como un "texto literario" pero no se le ha reconocido un status específico y no ha visto la necesidad de utilizar unos procedimientos de segmentación que den cuenta de esta "especificidad". Para los investigadores italianos existe una "doble articulación" del lenguaje dramático que la distingue, al menos en parte, del lenguaje de los otros géneros literarios (79).

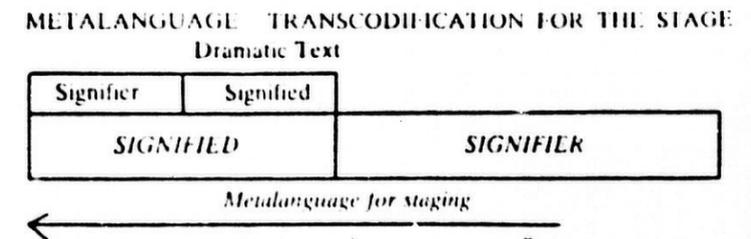
Frente a la diégesis que, como hemos dicho repetidas veces, desde Aristóteles caracteriza a la narrativa, el teatro se presenta directamente orientado hacia la mimesis. De acuerdo con este planteamiento inicial, la narrativa es "autosuficiente" en el sentido de que privilegia los enunciados aseverativos ("statements") y no necesita referirse a un contexto pragmático; su eje temporal se basa en una única perspectiva, generalmente orientada hacia el pasado, y presenta la capacidad de pasar activamente de un nivel temporal a otro sin problemas. El teatro, por el contrario, se presenta radicalmente unido al proceso de habla, requiere un contexto pragmático y su eje temporal está basado en el presente. Su espacio es su deixis. Según Serpieri (1981:165) es precisamente esta distinción la que impide proceder a una segmentación narratológica de los textos dramáticos. En sus propias palabras, "the theater is not narration from one perspective, i.e. it is not in any sense a "story", but is rather the dynamic progression of intersecting speech acts". Y concluye señalando que para la identificación de las unidades semiológicas, "one should not segment the story, but rather identify what will be termed here its indexical-deictic-performative segments and their iconic self-display".

En la comunicación lingüística los factores no estrictamente lingüísticos "no" son redundantes en la medida en que contribuyen activamente a la producción del sentido; más aún, están "inscritos" en el acto ilocutivo mediante una serie de elementos de naturaleza deíctica, llevados por "expresiones indiciales" ("indexical expressions") que sitúan el discurso y que en la comunicación ordinaria aparecen restringidos a la función de índices, esto es, de signos sustitutorios y convencionales que marcan una relación con los objetos que "indican". Sin embargo, prestar atención a la importancia que en el teatro tienen los elementos no-verbales no supone centrarse exclusivamente en los procesos de naturaleza "escénica", por importantes que éstos puedan ser; antes bien, supone esta tesis que debe ser el "lenguaje" del texto dramático quien demuestre su orientación deíctica y performativa, en relación tanto con los personajes como con las acciones realizadas por éstos.

Al igual que en el lenguaje común se suele hablar de una "doble articulación", la representada por los fonemas y por los morfemas, Serpieri adelanta la hipótesis de que el lenguaje "in situ", esto es, en su nivel performativo, ilocutivo y perlocutivo, esencialmente orientado hacia la deixis, presenta una "tercera" articulación en su acto de significación, a saber, la que relaciona el propio lenguaje con su contexto pragmático. Así, el lenguaje dramático sería diferenciable del lenguaje literario común por esta "tercera" articulación, que lo acerca al lenguaje de la vida diaria en la medida en que sus significados se producen en relación con un contexto pragmático. Sin embargo, se diferencia también de este último en que en el lenguaje ordinario la dimensión deíctica no se inscribe semánticamente en la misma "fábrica verbal" del discurso, sino que permanece como simple "índice", en tanto que en el teatro la dimensión "indicial" se semantiza y transforma en "icónica", entrando en el armazón pragmático, y "simbólica", participando de los ejes paradigmáticos de la "acción-del-texto" que aparece como una estructura orgánica y ficticia. La doble articulación del lenguaje dramático, entendida en sentido semiótico y no lingüístico, tendría como función principal según Serpieri (1981:166) "to relate speech acts, even in the text, to a pragmatic context". Una representación de esta tesis, expuesta en terminología de Hjelmslev, vendría expresada gráficamente por la siguiente figura:



Por su parte, el director teatral usa el texto como un lenguaje objeto, operando con un metalenguaje:



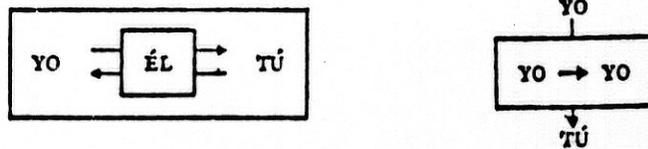
De todos los rasgos peculiares que Serpieri ha hecho notar en relación con el drama, nosotros insisteremos sucesivamente en la importancia y uso de las personas, la deixis y, finalmente, los actos de habla.

Hablante y Oyente.

Ya hemos mencionado anteriormente en relación con la clasificación de los géneros literarios las observaciones de R. Jakobson en las cuales se vinculaba al drama mediante la relación "yo-tu" y el tiempo presente (cfr. supra). Aunque útiles, sin duda alguna, en lo que respecta al nexo que une la persona y el tiempo, estas observaciones de Jakobson, como ha señalado C. Segre (1985:23) no tienen en cuenta el hecho de que cada persona verbal lo es en relación con otras personas. Así, volviendo al circuito comunicativo, el "yo" solamente puede pertenecer a frases dirigidas por el emisor al destinatario, o a frases atribuidas a terceros, objetos de una narración en forma mimética. Mientras los personajes-objeto actúan en un circuito comunicativo análogo al común, en el que los interlocutores alternan sus voces (aunque, naturalmente pronuncias frases preparadas por el emisor), emisor y destinatario no pueden intercambiar sus papeles.

El recurso al "yo" y al "tu" miméticos caracteriza un amplio subconjunto de textos literarios entre los que hay que destacar, naturalmente, los textos dramáticos, constituidos exclusivamente por discursos y gestos (80). En ellos, el intercambio dialógico "yo-tu" no es posible en su forma más pura: en un caso semejante, habría que excluir terceras personas ausentes y el pasado, cuando "yo-tu" no dialogaban todavía, sino que se encontraban en otras situaciones dialógicas. Así se produce la inserción en los discursos de áreas dedicadas a él, por ejemplo, cuando en un texto

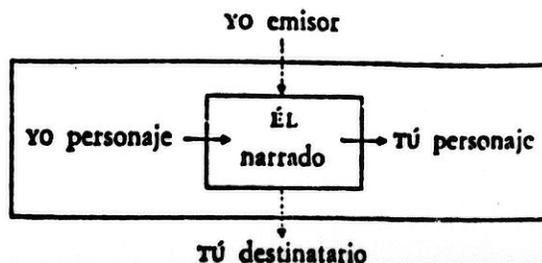
dramático un actor narra a otro lo que ha hecho (pasado) un tercero (él). Obtendríamos una representación como la siguiente, en la que continúa invariable la naturaleza mimética del diálogo:

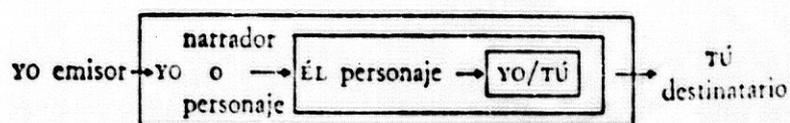


La comunicación dialógica simulada y el caso de diálogo cero (monólogos del "yo" en diversas formas) tienen en común el hecho de que el emisor da vida a un personaje y le atribuye discursos coherentes con la personalidad que le ha atribuido. Diálogos y monólogos se desarrollan en presencia (en el caso del teatro) y en función de la lectura (en el texto no teatral) del verdadero "tu", el destinatario de la obra. Lo importante es que este "tu" se encuentra en un plano diferente, no puede participar en el diálogo ni participar como interlocutor en el monólogo: solamente es interpelado en caso de suspensión de la ficción, por ej., con la interpección directa al público para el aplauso final.

Precisamente caracteriza a la diégesis el hecho de tener como destinatario inmediato al lector y oyente: no se produce desfase entre el plano del "yo-tu" emisor-receptor", y el del "yo-(tu)" persona diferente del autor. La diegesis, en sus formas más simples (cuentos, narraciones populares) no tiene necesidad de evidenciar la persona del narrador, el cual es postulado por la narración y pudiendo permanecer impersonal (81). Naturalmente, la diegesis pura tampoco es posible ya que, con frecuencia, la narración incluye discursos pronunciados por los personajes. Sin embargo, es fundamental el hecho de que en este grupo de textos el "yo-tu" de los personajes está inserto en el interior de un "él" diegético, a diferencia de los tipos miméticos en los que "yo-tu" es el que eventualmente puede contener a los "él".

La distinción entre las formas literarias miméticas y las narrativas es presentado por C. Segre (1985:28) mediante los dos gráficos siguientes:





Segre advierte que es posible aquí la utilización de "él" también para el narrador protagonista, dado que en el momento de la narración es diferente y dista de ser lo que era en el momento de los hechos: "yo" le compete en cuanto narrador, "él" en cuanto objeto de la narración. Lo característico de esta fórmula es que mientras el autor no tiene contacto con el destinatario, el narrador mantiene este contacto, como indica la flecha que desde el interior del primer cuadro llega al "tu" destinatario, situado fuera. Los recuadros indican el espacio metanarrativo y fáctico del narrador, el espacio de los hechos narrados y el espacio de los diálogos reproducidos miméticamente. La fórmula puede multiplicar los cuadros interiores a la manera de las cajas chinas: efectivamente, cualquier personaje narrado puede a su vez hacerse narrador de otras fábulas, referir miméticamente diálogos a los personajes por él narrados, hacer narrar a su vez historias a sus personajes, y así indefinidamente.

Un último tipo de comunicación es el que Vygotski denomina "lenguaje interior" y I. Lotman "autocomunicación" o "comunicación yo-yo". En este tipo de comunicación, el emisor, "transmitiéndose a sí mismo, reorienta interiormente la propia esencia, ya que la esencia de la personalidad puede tratarse como un abanico individual de códigos socialmente significativos, y aquí, en el proceso del acto comunicativo, tal abanico varía". El destinatario, que es el propio emisor, conoce ya el mensaje; comunicándose a sí mismo intenta elevar su rango, introduciendo nuevos códigos, y esto lo vuelve nuevo en cierto modo. La exposición de Lotman apunta hacia una mejor definición de la función poética. Pero si se tiene en cuenta que la función poética domina en la lírica y que Lotman toma a sabiendas muchos ejemplos de ésta, se puede considerar la comunicación "yo-yo" como peculiar de la lírica, con la siguiente matización, dado que con la lírica se inserta en una comunicación "yo-tu" emisor-destinatario, una comunicación del tipo "yo-yo".

Tenemos en cierto modo una mimesis de la comunicación "yo-yo" en la que el "yo" comunicado, como el autor implícito de una narración, es el emisor depurado y sublimado; igualmente, es el emisor en su exteriorización de lo privado, en su definición de lo transitorio.

Antes de terminar de hablar de las personas en el drama es preciso realizar una última observación sobre las funciones de las "dramatis personae", cualquiera que sean las propiedades que se le atribuyan en el mundo de ficción al que pertenecen. En primer lugar, es evidente que hay que considerarlas como "participantes de los actos de habla" que usualmente perciben. Este es el nivel-discurso del drama (el cambio dialógico de información) que está más inmediatamente presente para un hipotético espectador u oyente. Aristóteles en este sentido relegó el lenguaje (lexis) a una posición subordinada en la jerarquía de los elementos dramáticos, insistiendo en la subordinación a la acción. Nosotros creemos que tal distinción es en exceso rígida y que resulta primordial el lenguaje en el papel constitutivo inicial de los procesos lingüísticos, al menos en el caso del drama occidental. En este sentido, identificar los personajes dramáticos como participantes en procesos comunicativos es algo más que enunciar algo obvio, es más bien asignar los roles específicos del hablante y del oyente a ellos como un conjunto de cualidades y habilidades. Siguiendo a K. Elam (1980: 136 ss) esto supone atribuir a tales personas una supuesta competencia lingüística, una competencia comunicativa o semiótica más amplia, que a su vez incorpora las reglas psicológicas, culturales y sociales que disciplinan el uso del lenguaje en los contextos sociales. Aquí están incluidos factores como el conocimiento de las reglas pragmáticas de interacción lingüística, la habilidad para usar el lenguaje con una finalidad comunicativa dada, la capacidad de traducir expresiones apropiadas adaptadas a un contexto, la conciencia de los roles sociales y deícticos, el control de los sistemas semióticos no lingüísticos implicados en el intercambio comunicativo (como la proxémica o la gestualidad); supone igualmente el conocimiento de las personas, objetos y sucesos referidos, así como la capacidad para situarlos en el mundo dramático; supone un status social explícito e implícito que confiere al hablante autoridad para hacer determinadas pronunciaciones en un camino adecuado y que determinan la capacidad del oyente para recibir correctamente estas pronunciaciones; supone así mismo una clase de intenciones y propósitos, como tal hablante, al producir sus expresiones; la habilidad de parte del hablante de asumir el rol de oyente y viceversa; la capacidad para crear mundos no-actuales referidos en el curso del diálogo, con los que se expresan diversas clases de deseos, hipótesis, órdenes, etc; supone, finalmente, una localización en un contexto "actual" espacio-temporal. Al asegurar así a las figuras dramáticas el status de agentes y pacientes en los procesos lingüísticos, necesariamente les atribuimos

las cualidades y las varias formas de competencia que nos permiten participar en los intercambios comunicativos. Esto tiene importantes consecuencias para nuestra comprensión de la dinámica interpersonal del drama, como tendremos ocasión de comprobar.

La Deixis.

Según K. Elam (1980:138), el papel fundamental del discurso dramático es ilustrado de manera emblemática al "situar" el contexto comunicativo en el cual se produce, supuestamente, la acción. Entre hablante y oyente se establece una relación "inmediata", marcada por el "aquí-ahora" de sus enunciados, incluso con anterioridad a la aparición de una información detallada sobre los participantes y su mundo. Es precisamente la deixis la que permite al diálogo crear una dialéctica interpersonal en el tiempo y en la localización del discurso. No se trata de un conjunto de proposiciones o descripciones, sino de la referencia hecha por el hablante a ellos mismos, precisamente en cuanto hablantes, y a sus interlocutores, en cuanto oyentes. En este sentido, Serpieri ha señalado que el drama consiste, primera y principalmente, en un "yo dirigiéndose a un tu aquí y ahora".

El primero en hacer notar la articulación deíctica primaria del lenguaje del drama fue J. Honzl y, más recientemente, los semióticos milaneses agrupados en torno a A. Serpieri. Efectivamente, el alto grado de lexicalización deíctica que caracteriza al drama es verificable tanto en términos estadísticos como funcionales. En Hamlet, de aproximadamente 29.000 palabras, más de 5.000 son términos explícitamente deícticos. Frente a esta abundancia, los textos poéticos e incluso los narrativos son por lo general mucho menos densos en elementos deícticos o "shifters", como los denominó R. Jakobson (82).

La deixis permite al texto dramático aparecer referido como un mundo actual y dinámico, siempre en progreso continuo. De hecho, las referencias deícticas presuponen, siempre, la existencia de un hablante, de un oyente, y de un objeto presente físicamente. Expresada la deixis mediante signos vacíos (en la medida en que no especifican su objeto sino que se limitan a señalar de manera ostensiva los elementos contextuales ya constituidos, es por su propia naturaleza ambigua, al menos en la medida en que el contexto no permita suplir los referentes. Un modo discursivo como el dramático, denso en tales expresiones deícticas, solamente pierde

su ambigüedad cuando es contextualizado adecuadamente. Por consiguiente, el texto dramático es "incompleto" hasta que los elementos contextuales apropiados (hablante, interlocutor, tiempo, locación) son especificados adecuadamente. Pero al mismo tiempo es este mismo factor el que hace que el drama sea tan eminentemente representable a través de medios virtuales (o de cualquier otro tipo). La representación escénica proporciona precisamente el tipo de contextualización que las propias referencias, ambiguas de otro modo, exigen.

A este respecto, se ha señalado ya cómo el papel de los gestos es, a menudo, crucial. La desambiguación de expresiones deícticas, especialmente en el caso de los demostrativos, depende con frecuencia de indicadores cinésicos específicos que permiten al objeto de la deixis ser directamente señalables. Como dice Benveniste (1966:253), el demostrativo es identificable con "el objeto designado por la ostensión simultánea de la situación presente del discurso". En su carácter incompleto, el discurso dramático es marcado invariablemente por una performatividad y, sobre todo, por una gestualidad potencial que el lenguaje de la narración no posee normalmente, dado que su contexto es descrito más bien que señalado pragmáticamente. El lenguaje del drama, debido a su carácter deíctico, exige, como ya señalamos, la intervención del cuerpo del actor para completar su significado: su corporalidad es esencial y no optativa. En palabras de Styan, "las palabras habladas son inseparables del movimiento de los actores que las pronuncian".

No todos los índices tienen, sin embargo, la misma relevancia en el drama. Una posición central está ocupada por aquellos deícticos relativos al contexto de la enunciación (yo, tu, aquí, ahora), que sirven como punto cero deíctico a partir del cual el mundo dramático se define. En particular, es sobre la relación pronominal "yo" (hablante) / "tu" (oyente-interlocutor) como la dialéctica dramática se construye. "Yo" y "tu" son los únicos genuinos roles activos del intercambio dramático. Lyons señala a este respecto que sólo el hablante y el oyente son participantes reales en el teatro (Lyons 1977:638). Otros, por el contrario, son definidos de manera negativa mediante el uso de la tercera persona, la cual, como la ha definido Benveniste, no es estrictamente una persona, en la medida en que indica otros participantes excluidos que simplemente son presentados como objetos del discurso. Esta dialéctica central "yo/tu" es definida mediante el "principio de intercambiabilidad" y precisamente de esta reversibilidad es de donde deriva el drama su tensión y su dinámica. En términos

gráficos Serpieri ha representado esta situación de la siguiente manera (Serpieri 1978:30):

yo —————→ tu

tu ←———— yo

Sin embargo, es evidente que la primera persona se erige en la dominante del discurso dramático, en la medida en que éste se encuentra dominado por el "egocentrismo": el sujeto hablante define todo en términos de su propia posición en el mundo dramático, y el "aquí y ahora" definido depende de su posición como hablante. De ahí que los deícticos próximos, esto es, los que relacionan el contexto presente del hablante y la situación de la enunciación, tengan una importancia mucho mayor en el drama que la variedad deíctica referida a objetos alejados o excluidos, tiempos y lugares que, sin embargo, es más típica del lenguaje ordinario.

Por otra parte, es preciso mencionar también el hecho de que la deixis espacial prevalece sobre la temporal, dado que fundamentalmente es en el "aquí" físico, representado por la escena, donde el enunciado debe ser "anclado". El proceso semántico general denominado "espacialización" del tiempo es especialmente fuerte en un modo discursivo como el teatral que debe relacionar distintos niveles temporales obligatorios con la presencia inmediata del hablante en un espacio estrictamente definido. El "ahora" del discurso registra el instante de esta presencia espacial. El hablante dramático se presenta, a sí mismo, en primera instancia, como "yo-aquí" (83).

En términos estrictamente lingüísticos, Lyons (1977:637) ha definido la deixis como "the location and identification of persons, objects, events, processes and activities being talked about, or referred to, in relation to the spatiotemporal context created and sustained by the act of utterance and the participation in it, typically, of a single speaker and at least one addressee". Y en lo que respecta a su gramaticalización y lexicalización, la deixis debe ser explicada en relación con lo que se podría denominar "la situación canónica de la expresión lingüística", la cual comporta un canal (o canales) a través del cual viajan las señales, todos los participantes presentes en la misma situación y en condiciones de verse unos a otros y percibir los rasgos paralingüísticos no vocales de las frases, y con la capacidad de asumir el rol de emisor y receptor alternativamente. Esta situación "canónica" se caracteriza por su "egocentrismo", en el sentido de que el hablante, "by virtue of being the speaker,

casts himself in the role of ego and relates everything to his viewpoint. He is at the zero-point of the spatiotemporal co-ordinates of what we will refer to as the deictic context" (Lyons 1977:638). Este egocentrismo al que nos referíamos antes es tanto temporal como espacial, dado que el rol del hablante pasa de un participante a otro a lo largo de la conversación. El "punto cero espaciotemporal" ("aquí-ahora") es determinado por el lugar del hablante en el momento de la expresión. Igualmente, este punto cero condiciona el "tiempo" y la "persona" verbal. Sin entrar en los problemas de orden lingüístico que revela el análisis de la deixis en las diferentes lenguas naturales, así como en el problema de las gramaticalizaciones que las pueden revestir, podemos concluir esta definición general de la deixis señalando que ésta marca unos límites muy definidos sobre la posibilidad de descontextualización del análisis de los lenguajes naturales y que, al igual que ciertos tipos de modalidad, introduce un marcado elemento de "subjetivismo" en la estructura semántica de las lenguas naturales, tal como ha puesto de relieve los análisis de E. Benveniste sobre estos temas.

Como hemos visto la deixis concierne fundamentalmente a las diferentes maneras en que las lenguas gramaticalizan los rasgos del llamado "context of utterance" (Levinson 1983:55). Sin embargo, los múltiples aspectos de la deixis en las lenguas naturales son de naturaleza tan marcada y se encuentran gramaticalizados hasta un punto tal que resulta difícil no considerarlas como una parte esencial de la semántica, entendiendo por tal todos los aspectos convencionales del significado. Sin embargo, en gran medida la deixis pertenece al dominio de la pragmática; como señala Levinson (1983:55), "deixis directly concerns the relationship between the structure of languages and the contexts in which they are used". Con independencia de donde se trace la línea de separación entre semántica y pragmática, necesariamente cercana a este campo conceptual de la deixis, lo que interesa destacar fundamentalmente es que la deixis se refiere a "the encoding of many different aspects of the circumstances surrounding the utterance, within the utterance itself". Efectivamente, las expresiones lingüísticas de las lenguas naturales están directamente "ancladas" en aspectos del contexto en el que se producen.

Con la excepción de los enfoques estrictamente filosófico, resulta sorprendente la escasa atención que se ha prestado a este importante campo de análisis, al menos desde el punto de vista descriptivo. A falta aún de una teoría "general" sobre la deixis, el trabajo descansa sobre obras como las de Bühler, Frei, Fillmore o Lyons (84). Aún así, y sobre

la base de los estudios teóricos de los mencionados autores, es posible establecer ciertos grupos, más o menos homogéneos, de fenómenos lingüísticos que caerían directamente bajo el término general de deixis. A las categorías deícticas tradicionales ya mencionadas como la persona, el espacio y el tiempo, se añaden hoy día dos nuevas categorías establecidas respectivamente por Lyons y Fillmore: la "deixis del discurso" y la "deixis social", referida la primera a los procedimientos de codificación de las referencias a partes del discurso del que forma parte la expresión lingüística utilizada, y la segunda a la codificación de las distinciones sociales relativas a los roles de los participantes en la acción comunicativa, particularmente aquellos aspectos de la relación social que se establecen entre hablante y oyente. En muchas lenguas distinciones de gradación social se manifiestan en la estructura de la lengua mediante gramaticalizaciones en el sistema morfológico (los llamados "honoríficos").

Los sistemas deícticos de las lenguas naturales no están organizados arbitrariamente sobre los rasgos de alguno de los diferentes tipos de medios y contextos en los que el lenguaje es usado. Antes bien, es un presupuesto básico el que organiza la deixis, generalmente, aunque no únicamente, de una manera "egocéntrica", presupuesto que implica que sobre el "centro deíctico", esto es, los puntos de anclaje no marcados donde se centra la deixis, gravitan los siguientes elementos: i. el hablante, como eje central; ii. el tiempo en el cual el hablante produce la frase; iii. la localización del hablante en el momento de la expresión; iv. el punto sobre el cual el hablante se está expresando en el momento de la enunciación (centro del discurso); v. el status social y rango del hablante al cual se refieren los status y rangos de sus interlocutores (centro social). En relación con estos cinco puntos enumerados se encuentra lo que Lyons denomina "deictic projection" (y Fillmore "points of view"), proceso por el cual las expresiones deícticas son usadas de manera diferente según cambia el "centro deíctico" entre los participantes en el proceso de comunicación.

Por otra parte, es preciso diferenciar distintos tipos de usos en las expresiones deícticas (entendiendo como tales "aquellas unidades lingüísticas o morfemas que tienen un uso deíctico básico o central", dado que la mayoría de estas expresiones presentan también usos "no-deícticos"). Según Fillmore (1971), dentro de los usos propiamente deícticos hay que distinguir entre los "usos gestuales" ("gestural usage"), constituidos por aquellos términos que sólo pueden ser interpretados en referencia a una indicación auditiva, visual, táctil o, en general, física, del "context

of utterance", y los "usos simbólicos", que requieren para su interpretación solamente del conocimiento de los parámetros básicos espacio-temporales de dicho acto de comunicación. Como señala Levinson (1983:65), los usos gestuales requieren "a moment by moment physical monitoring of the speech event for their interpretation, while symbolic usages make reference only to contextual co-ordinates available to participants antecedent to the utterance". (85).

A esta distinción entre usos deícticos gestuales y simbólicos, para algunos la más importante, se suele añadir la distinción entre usos "anáforicos" y usos "no-anáforicos. Los primeros son aquellos en los que algún deíctico recoge como referente la misma entidad o clase de objetos que algún término anterior del discurso. Uniendo estos dos diferentes tipos de usos deícticos recogidos hasta ahora podemos establecer la siguiente distribución:

- | | |
|----------------|-----------------|
| 1. deíctico | a. gestual |
| | b. simbólico |
| 2. no-deíctico | c. no-anáforico |
| | d. anáforico. |

A las dificultades expuestas anteriormente en el tratamiento de los deícticos se añaden las derivadas del ya mencionado fenómeno de la "proyección deíctica", esto es, los cambios del "centro egocéntrico deíctico", dificultades multiplicadas por la interacción de la semántica de las categorías no-deícticas del espacio y del tiempo con los modificadores deícticos. A continuación expondremos algunos de los principales aspectos relacionados con las cinco categorías deícticas mencionadas para mostrar algunas de las complejidades que surgen en su análisis y las repercusiones que tienen en el estudio del lenguaje dramático.

Aunque la deixis personal, de la que ya hemos hablado anteriormente, se refleja por lo general en la categoría gramatical de la "persona", desde el punto de vista semiótico lo que sería necesario es un conjunto teórico que analizara los "roles de participación pragmáticos" y su reflejo gramatical en las diferentes lenguas naturales. En la medida en que tal teoría pragmática está aún por hacer, no queda más remedio que referirse a las tradicionales categorías de primera, segunda y tercera persona. De acuerdo con los conocidos trabajos de Benveniste sobre la deixis personal, en un análisis componencial de este sistema pronominal los rasgos que nece-

sitamos para analizar este conjunto de formas gramaticales serían "inclusión del hablante" (+H), "inclusión del oyente" (+O) y exclusión del hablante y del oyente (-H -O), para caracterizar las primeras, segundas y terceras personas respectivamente. Estas categorías gramaticales, por lo general, aparecen codificadas en el sistema de las terminaciones verbales, aunque de una manera isomórfica, por lo que su análisis no presenta mayor problema.

Al margen de los pronombres llamados "personales", el rol del participante (persona) aparece reflejada en las lenguas de otras varias maneras, como son los tradicionalmente llamados "vocativos", frases nominales utilizadas para referirse al oyente pero que no son incorporadas ni sintáctica ni semánticamente a los argumentos de la predicación. Una reciente clasificación los divide en "summonses" y "addresses" (Zwicky 1974), precisamente por la naturaleza "gestual" o "simbólica" de los mismos. Su uso es de considerable importancia en el lenguaje dramático.

Tanto la deixis temporal como la espacial resultan con frecuencia sumamente complicadas de analizar a causa de la interacción de los coordinados deícticos con la conceptualización no-deíctica del tiempo y del espacio. Para comprender estos aspectos de la deixis en profundidad es necesario, primeramente, tener un buen conocimiento de la organización semántica del espacio y del tiempo en general. Precisamente, la deixis temporal se interfiere con las unidades "cronológicas" del tiempo absoluto.

Como todos los aspectos de la deixis, la deixis temporal se refiere, en última instancia, al rol del participante. Así, se puede definir el "ahora" como "el tiempo en que el hablante está produciendo la frase en la que aparece la palabra ahora". Sin embargo, es importante distinguir el "momento de la enunciación" o "tiempo de la codificación ("coding time") del "momento de la recepción" ("receiving time"). En la situación canónica definida anteriormente, se acepta la presunción de que el centro deíctico no marcado comporta la identidad del RT y del CT (proceso que Lyons denomina "simultaneidad deíctica", 1977:685). Pese a ello, las principales dificultades surgen en el uso concreto de los tiempos verbales, los adverbios temporales y otros morfemas de tiempo siempre que este principio aparece roto por algún motivo: cartas, programas pregrabados, citas, estilo indirecto, etc.

Con respecto al uso de los tiempos verbales se ha señalado la existencia de rupturas y asimetrías en relación con una categoría verbal de naturaleza no-deíctica pero muy relacionada con el tiempo, la del aspec-

to verbal. En parte, dichas asimetrías resultan de la existencia de dos diferentes concepciones del tiempo: una de naturaleza estática, el aspecto, y otra de naturaleza dinámica, el tiempo verbal ("tense"). Sin embargo, de mayor interés para la consideración de las características del lenguaje dramático resulta la distinción, debida a Benveniste, entre dos tipos o modos diferentes de descripción temporal, la que utiliza los "tiempos históricos", frente a los "tiempos de la enunciación" (o "historical" y "experiential" en términos de Lyons). Con el primero de los términos se sugiere una "narración de sucesos, ordenados en términos de sucesividad y presentados con el menor compromiso subjetivo por parte del hablante". El tiempo de la enunciación, por el contrario, refleja el tipo de descripción que presentan las personas directamente participantes en los acontecimientos que están describiendo. A este respecto es interesante desacar la tesis de H. Weinrich sobre la existencia de dos campos comunicativos diferentes, el "comentario" ("besprochen") y la "narración" ("Erzählung"), cada uno de ellos caracterizado, al nivel de la forma verbal, por el uso exclusivo de unos determinados tiempos verbales, los que Weinrich denomina "tiempos comentadores" y "narradores" respectivamente. La existencia de estos dos campos deriva de la distinta "situación comunicativa" en que se encuentre el hablante. Aunque, de hecho, las posibles situaciones comunicativas son tan diversas como pueden serlo las situaciones de la vida, se puede intentar una tipología de las situaciones comunicativas, que de hecho es el mérito de Benveniste y Weinrich. En la formulación de este último, los tiempos que Benveniste incluía en el grupo de los "tiempos históricos", como son el presente, el futuro y el perfecto, pertenecen al grupo de los "tiempos comentadores", y predominan en el ensayo y la exposición científica, las deliberaciones, el monólogo, las cartas, las conferencias, etc, así como en los géneros literarios de la lírica y el drama. Por el contrario, al grupo de los tiempos "narradores" pertenecen el pretérito imperfecto, el pluscuamperfecto, el "condicional", etc. y predominan, sobre todo, en la novela, el relato y en todo tipo de narración oral o escrita excepto en las partes dialogadas intercaladas. (86).

La deixis discursiva o textual concierne al uso de expresiones para referirse a alguna parte del discurso mismo en que se produce el acto de la enunciación. En esta clase de deixis hay que incluir también cierto número de otros medios con los cuales los signos de una frase señalan su relación con la porción de texto que le rodea. El único tratamiento detallado de esta clase de deixis se debe a C. Fillmore (1975), J. Lyons (1977)

y M. Halliday (1978, 1985), aunque recoge en parte aquellos aspectos relacionados con lo que tradicionalmente se denomina "anáfora", si bien, como señala Levinson (1983:86), el uso anafórico puede entenderse como subcomponente de la deixis discursiva. Frases o morfemas de esta naturaleza son, por ejemplo, los "conectores" del tipo "pero, por lo tanto, en conclusión, por el contrario, todavía, sin embargo, de cualquier forma", etc. Algunas lenguas poseen incluso determinados morfemas para marcar nociones discursivas tales como las de "historia principal" o "secundaria" (Longacre 1976). Un último campo importante de fenómenos lingüísticos que recaen bajo esta rúbrica es el de aquellos aspectos relacionados con lo que se llama "información nueva" ("topic") frente a la "información vieja" ("comment"). Si bien la teoría sobre estos aspectos se encuentra aún en sus comienzos, promete ser particularmente interesante a la hora de analizar la organización interna de la información a lo largo de la producción general del discurso. Su ámbito, como se ha señalado, incluye desde el campo de la anáfora hasta el de las redes textuales del tema y del comentario, pasando por los referentes existentes únicamente en el "universo del discurso" y la "co-referencia" como elemento que garantiza la estabilidad y consistencia de los referentes a lo largo de la "fábula", así como la coherencia semántica y pragmática del diálogo dramático. (87).

La deixis social, por último, se refiere a aquellos aspectos de las oraciones "which reflect or establish or are determined by certain realities of the social situation in which the speech act occurs" (Fillmore 1975:76). En este campo deíctico caen, por lo tanto, todos aquellos aspectos de la estructura del lenguaje que codifican la identidad social de los participantes. Aquí hay que incluir pronombres "honoríficos", de cortesía, etc.

Existen dos tipos básicos de información deíctica social, una de naturaleza "relacional", que se establece entre el hablante y otras entidades (oyente, público, etc.) y otro, de naturaleza "absoluta", que incluye aquellos rasgos sociales que son definidos exclusivamente por la categoría de la persona referida ("hablantes u oyentes autorizados"). Como veremos, la deixis social es de una gran importancia a la hora de clasificar e interpretar la enorme variedad de actos de habla posibles. (88).

La deixis, como podemos ver por lo expuesto hasta el momento, juega un papel fundamental en el lenguaje dramático, hasta el punto de constituir una de sus características específicas. Efectivamente, todo lo que ocurre en la escena está íntimamente relacionado con la "ostensión", funda-

mento último de la deixis, y sólo adquiere sentido al ser mostrado y ofrecido para su contemplación. Es pues el contexto externo al texto lingüístico el que lo ilumina y le da significación plena. Cada locutor organiza a partir de sí mismo un espacio y un tiempo propio, entra en comunicación con los restantes actores y remite todo su discurso a sí mismo y a sus interlocutores directos.

En el contexto teatral, los deícticos aparecen bajo formas diversas. En primer lugar, se trata de la "presencia" concreta de los actores, presencia física que impide que se anule para ser únicamente representación codificada de una forma inequívoca y definitiva. Esta presencia del actor, de naturaleza esencialmente deíctica, arrastra a través de su gestualidad la mirada del espectador hacia la "situación", esto es, nos recuerda que la escena en su totalidad sólo existe como espacio siempre ocupado en el presente y sometido al acto perceptivo del público. En otro nivel de análisis, la deixis es igualmente la instancia que pone en relación los diversos elementos de la escena, que apunta (esto es, indica) en dirección al mensaje estético que se recibirá. Pero el actor, con su presencia física, organiza también el resto de los elementos deícticos: así, el espacio y el tiempo se organizan a partir de él. Precisamente este hecho explica que el teatro no necesite de ninguna figuración escénica desde el momento en que el enunciador, a través de la palabra o el gesto, indica desde dónde está hablando. Aunque el teatro puede utilizar, y de hecho los utiliza, todos los recursos lingüísticos propios del relato o del comentario, siempre permanece vinculado a su expresión deíctica. De ahí que Serpieri haya dicho que, en lugar de resumir el texto dramático en una fábula o en una imitación de la realidad, sea preferible ver en él una espacialización de diferentes palabras, un "proceso dinámico de intersección de la instancia del discurso". Sin embargo, tampoco debemos olvidar que el reconocimiento de los deícticos en el texto dramático es insuficiente para dar cuenta de la representación, en donde, de hecho, se utiliza otra serie de elementos equiparables, en cierta medida, a los deícticos, como son la escenografía, cuya función consiste en orientar al público el conjunto de signos emitidos por la escena, la gestualidad y la mímica, el paso del plano "real" al plano "figurado" (o "fantasmagórico") y, finalmente, la puesta en escena que reagrupa en forma de "metadeixis" todos los movimientos de la escena.

El lenguaje como acción. Los Actos de Habla.

El "contexto dramático", diferenciado del contexto de la representación (formado por el macro-contexto del mundo dramático general), se caracteriza por la presencia de dos componentes importantes: la "situación" en la que tienen lugar los intercambios, esto es, el conjunto de personas y objetos presentes, sus circunstancias físicas, el lugar y el tiempo en que tiene lugar el encuentro, etc., por una parte, y el contexto comunicativo propiamente dicho, conocido generalmente por lo que se denomina "context of utterance" ("contexto de la enunciación"), el cual comprende la relación existente entre el hablante, el oyente y el discurso. A estos tres elementos citados se añade una característica sumamente importante, su "dinamismo" o capacidad para experimentar cambios continuamente a lo largo de lo que T. v. Dijk (1977:192) denomina "course of events". Hasta tal punto esta característica del discurso dramático es importante que K. Elam (1980:138) ha llegado a afirmar que la principal peculiaridad del lenguaje del drama, por encima incluso de su función referencial, es precisamente "the dynamic pragmatic context in which it is produced". Esta dinámica pragmática tiene su reflejo lingüístico en dos aspectos centrales sobre los que se organiza el "discurso dramático" y le dan sentido: por una parte su carácter "dialógico", y por otra, la "articulación deíctica" del lenguaje del drama (J. Honzl). Ahora bien, el drama es fundamentalmente, desde otro punto de vista, "acción lingüística" y, en este sentido, los "actos de habla" ("speech acts") constituyen, por derecho propio, la forma fundamental de interacción del drama. El intercambio dialógico no es una mera "referencia deíctica" de la acción dramática sino que de una manera directa la "constituye". Como señala K. Elam (1982:157), la dinámica interactiva de la obra teatral se realiza, fundamentalmente, gracias a la fuerza intersubjetiva del discurso.

Desde su formulación a mediados de los años sesenta por el filósofo J. L. Austin, la teoría de los actos de habla ha adquirido un especial interés para psicólogos, antropólogos, lingüistas, filósofos y, naturalmente, críticos literarios, que han visto en ella una gran ayuda para la comprensión de la naturaleza de determinados problemas relacionados con la literatura (Ohmann 1971, Levin 1976). (89).

En lo que nos interesa señalar particularmente para nuestro análisis, conviene destacar su origen no estrictamente lingüístico, dado que en gran medida esta orientación marcará sus fundamentos pero también sus límites. Efectivamente, el análisis filosófico centrado en torno a las

doctrinas del positivismo lógico mantenía como principio fundamental el de que, a menos que una oración pueda ser verificada, esto es, comprobada su verdad o falsedad, carece de significado en sentido estricto. Como consecuencia de este postulado se seguía que todo discurso de naturaleza ética, estética o literaria estaba desprovisto, stricto sensu, de sentido. Esta aparente reductio ad absurdum, lejos de conducir el análisis por otros caminos, fue considerada como un logro importante de la filosofía contemporánea y, como tal, ampliamente aceptado en los círculos filosóficos de la época.

Contra esta concepción se alzó el Wittgenstein tardío de las Philosophical Investigations, con su conocido eslogan de que "el significado es el uso" (Phil. Inves. par. 43). así como su insistencia en que las expresiones lingüísticas son explicables únicamente en relación con las acciones en que se producen, los llamados "juegos del lenguaje" ("language-games"). En este contexto es en el que se produce la reflexión de Austin sobre los métodos de análisis del lenguaje común que le conduciría a la formulación de la teoría sobre los actos de habla. En la serie de conferencias publicadas con el significativo título de How to do things with words (Oxford 1962, publicación póstuma de las conferencias pronunciadas en Cambridge siete años antes), Austin se dedicó a socavar los cimientos conceptuales del positivismo lógico en sus aplicaciones al lenguaje ordinario, en particular la concepción del lenguaje que asignaba a las condiciones de verdad el lugar central en la comprensión de la lengua. El estudio de oraciones "anómalas" desde el punto de vista de la concepción positivista del lenguaje llevó a Austin a la observación de que determinadas oraciones no son utilizadas exactamente para "decir" cosas, esto es, estados de hechos, sino fundamentalmente para "hacer" cosas. De ahí que tampoco puedan recibir estas oraciones asignaciones de verdad o falsedad. A este peculiar grupo de oraciones asignó Austin el nombre de "performativos", en oposición a enunciativos y aserciones a los que llamó "constativos".

Austin sugirió que, al contrario que los constativos, los performativos no pueden ser ni verdaderos ni falsos, aunque pueden ser "erróneos". De las diferentes maneras en que un performativo puede ser erróneo extrajo Austin una tipología de las condiciones que los performativos deben cumplir para que se puedan utilizar correctamente, condiciones a las que denominó "felicity conditions" (o "condiciones de éxito") y que agrupó en tres categorías principales:

A) i. debe existir un procedimiento establecido que produzca un efecto establecido, ii. las circunstancias y las personas participantes deben ser

"apropiadas" en el sentido especificado por el procedimiento.

B) el procedimiento debe ser ejecutado i. correctamente y ii. completamente.

C) en ocasiones, los participantes deben tener los pensamientos, sentimientos e intenciones requeridos por el procedimiento y si la conducta subsiguiente es especificada en el mismo, las personas deben seguir adecuándose a él.

La violación de alguna de estas condiciones, de naturaleza y efectos diferentes, produce la "incorrección" en el uso de las expresiones performativas. En el caso de las violaciones que afectan a las condiciones A y B, lo que ocurre es un acto fallido ("misfires"), esto es, las acciones que se intentaban llevar a cabo no se producen. Violaciones de la norma C constituyen, por su parte, "abusos", con frecuencia de difícil localización en el momento de utilizar la expresión y con la consecuencia de que la acción es llevada a cabo efectivamente aunque de manera errónea o insincera.

De estas observaciones extrajo Austin la consecuencia de que determinadas oraciones, las performativas, son especiales: su uso "produce" hechos y no se limita a "decir" cosas, así como que estas oraciones performativas producen sus acciones correspondientes por el hecho de que existen "convenciones" específicas que unen las palabras a procedimientos institucionales.

El pensamiento de Austin evolucionó a lo largo de sus conferencias y en ocasiones lo que proponía al comienzo era paulatinamente abandonado o directamente rechazado. Lo que comenzó como una teoría sobre determinadas expresiones lingüísticas termina como una teoría general de los enunciados. En lo que afecta principalmente al tipo de oraciones estudiadas, se produjeron dos desviaciones cruciales: en primer lugar, se pasó de una concepción según la cual los performativos constituyen una clase especial de oraciones con propiedades sintácticas y pragmáticas peculiares a otra en la que existe una clase general de expresiones performativas que incluye tanto los llamados "performativos explícitos" (los primeros descritos por Austin) como los "performativos implícitos", incluyendo esta última clase un gran número de tipos diversos de oraciones. En segundo lugar, se produjo un cambio en la dicotomía original "performativo/constativo", que pasa a ser una teoría general de los "actos ilocutivos" de la cual los diversos performativos y constativos son únicamente una subclase especial. En esta segunda concepción, en la cual los enunciados declarativos (y todos los

constativos en general) constituyen un caso especial, afirma Austin que todos los enunciados lingüísticos ("utterances") poseen, además del significado propio que expresan, una función o "fuerza" que es la que les sirve para la realización de acciones específicas. Es decir, según Austin (1970: 251), al utilizar expresiones lingüísticas hacemos al mismo tiempo cosas, por lo que la primera tarea del lingüista consiste en clarificar en qué medida al usar una oración se puede decir que se está haciendo acciones de algún tipo. Austin enumera tres sentidos básicos en los que decir algo implica hacer algo, de donde derivan a su vez tres tipos de actos, actos que son producidos de manera simultánea:

i. acto locutivo ("locutionary act"): la expresión de una oración que determina su sentido y su referencia,

ii. acto ilocutivo ("illocutionary act"): la producción de una aserción, una orden, una promesa, etc., al usar una oración, derivado de la fuerza convencional asociada al acto ilocutivo,

iii. acto perlocutivo ("perlocutionary act"): constituido por los efectos producidos en los oyentes al ser usada la oración, efectos derivados de las especiales circunstancias de la expresión.

Naturalmente, es el acto ilocutivo el principal centro del interés de Austin y, de hecho, el término "acto de habla" se ha llegado a utilizar en referencia exclusiva a este tipo de acciones.

De los tres actos asociados a cada expresión lingüística, el acto locutivo y el ilocutivo son fáciles de individualizar, en la medida en que hacen referencia casi exclusiva a la teoría del significado tal como la estudia la semántica tradicional, al menos en el caso de los actos locutivos. Mayores dificultades plantean la distinción entre acto ilocutivo y perlocutivo. En general, puede decirse que una expresión tiene una determinada fuerza ilocutiva (ordenar, apremiar, advertir, aconsejar, etc.) pero el efecto perlocutivo de persuadir, obligar o causar algo. El acto ilocutivo es, pues, lo que es producido directamente por la fuerza convencional asociada al uso de ciertos tipos de expresiones y está directamente determinada por ella. Por el contrario, un acto perlocutivo es específico a las circunstancias en que se produce y, por lo tanto, no deriva convencionalmente de la utilización de las expresiones particulares. De hecho, el efecto perlocutivo incluye aquellos efectos, intencionados o accidentales, a menudo indeterminados, que las expresiones particulares pueden producir en situaciones particulares. (90).

De la amplia discusión producida por las tesis de Austin nos interesan particularmente dos desarrollos específicos, dadas las repercusiones que tienen sobre el método de análisis que pretendemos aplicar. Una de ellas está representada por la sistematización de la obra de Austin por parte de J. Searle; la otra es la teoría del significado de H. Grice y su formulación de la teoría de las implicaturas semánticas.

En términos generales, puede decirse que la teoría de los actos de habla de Searle supone una sistematización, en ocasiones excesivamente rígida, de las tesis de Austin, con algunas aportaciones propias como el tratamiento de los "procedimientos indicadores de la fuerza ilocutiva" ("illocutionary force indicating devices", generalmente abreviados como IFIDs) o la tipologización de los actos de habla. La dicotomía entre "significado oracional", por una parte, y los diversos IFIDs por otra, dicotomía ya presente en Austin, condujo a Searle a sugerir que las condiciones de éxito ("felicity conditions") no son meramente aspectos particulares que pueden fallar en determinadas ocasiones, sino que son realmente elementos constitutivos de las varias fuerzas ilocutivas, algunas de ellas presentes claramente en todos los tipos de actos ilocutivos, otras específicas de algunos solamente.

Este uso de los IFIDs como condiciones de éxito para la realización de los actos ilocutivos permite proceder a una sistematización de los mismos y a una clasificación basada en dichas condiciones de éxito. Searle sugiere una clasificación en cuatro tipos de condiciones, según especifiquen estas el "contenido proposicional", las "condiciones preparatorias", las "condiciones de sinceridad" o las condiciones que Searle denomina "esenciales". Tomando como base estas diferencias, Searle analiza las condiciones de éxito de dos actos ilocutivos de naturaleza parecida, como son las peticiones y los consejos de la siguiente manera (tomado de Levinson 1983: 240):

A comparison of felicity conditions on requests and warnings

<i>Conditions</i>	REQUESTS	WARNINGS
propositional content	Future act A of H	Future event E
preparatory	1. S believes H can do A 2. It is not obvious that H would do A without being asked	1. S thinks E will occur and is not in H's interest 2. S thinks it is not obvious to H that E will occur
sincerity	S wants H to do A	S believes E is not in H's best interest
essential	Counts as an attempt to get H to do A	Counts as an undertaking that E is not in H's best interest

Lo verdaderamente interesante de la sistematización llevada a cabo por Searle es la posibilidad de derivar algunos esquemas generales que delimiten los tipos de posibles fuerzas ilocutivas sobre una base de principios generales. Aunque Austin pensaba que tal limitación vendría de la taxonomía de los verbos performativos, la intención de Searle es de carácter más abstracto y general. Efectivamente, Austin clasificó los actos ilocutivos en cinco categorías básicas: veredictivos, expositivos, exercitivos, comportamentales y compromisivos, clasificación que, a juicio de Searle, revela una considerable "weakness" en sus planteamientos básicos (Searle 1975:350). Para él, cualquier taxonomía que se lleve a cabo exige la clarificación previa de los presupuestos críticos sobre los que la clasificación se llevará a cabo. Entre los elementos que para Searle deben guiar esta clasificación se incluyen doce dimensiones significativas en las cuales difieren los distintos actos de habla. De ellas, las más importantes son las tres primeras: i. diferencias en la finalidad del tipo de acto, que puede ser especificado explicando la finalidad que para el hablante presenta la realización de dicho acto (mover a actuar al oyente, describir algo, expresar una emoción, etc.). Se corresponde con lo que en Searle (1969) se definía como "essential conditions" y, a juicio de Searle, constituye "the best basis for a taxonomy" (1975:345). ii. diferencias en la dirección de correspondencia entre las palabras y la realidad; algunas ilocuciones intentan coincidir con la realidad (por ej., los asertivos) en tanto que otros intentan que la realidad se acomode a las palabras (promesas, peticiones, etc.). iii. Diferencias en el estado psicológico expresado, según que el hablante exprese creencias, deseos, intenciones, etc. Estas tres dimensiones ("illocutionary point", "direction of fit" y "sincerity condition") constituyen la base sobre la que se alza la clasificación de los actos de habla propuesta por Searle.

Las restantes condiciones hacen referencia a la fuerza o intensidad con la que el "punto ilocutivo" es presentado, a diferencias en el status o posición ocupada respectivamente por el hablante y el oyente en lo que respecta a la fuerza ilocutiva de la expresión, diferencias en la forma en que la expresión se refiere a los intereses de hablantes y oyentes, diferencias en relación con el resto del discurso o en el contenido proposicional determinado por los IFIDs, diferencias entre aquellos actos que siempre deben ser actos de habla y aquellos otros que sólo ocasionalmente lo son, o entre aquellos actos que requieren instituciones extralingüísticas para su realización y aquellos que no las requieren, diferencias entre aque

llos actos en los que el verbo ilocutivo tiene un uso performativo y aquellos otros que no lo tienen, y finalmente, diferencias en el estilo de realización del acto ilocutivo.

Basándose Searle en estos criterios presenta (1975:354 ss) una "alternative taxonomy" de lo que considera "the basic categories of illocutionary acts":

A. Representativos, cuya finalidad u objetivo es la de comprometer al hablante (en distintos grados) con la verdad/falsedad de la proposición expresada. Todos los miembros de esta clase pueden recibir afirmaciones de verdad o falsedad. La dirección de correspondencia que se da es de "words-to-world", esto es, las palabras se ajustan a la realidad, y el estado psicológico expresado es el de la "creencia". Searle insiste en que las palabras "creencia" ("belief") y "compromiso" no constituyen dimensiones fijas sino más bien "variables". El grado de uno y otro puede ir desde cero hasta el valor más absoluto. Como especies de este grupo se incluyen las afirmaciones, negaciones, aserciones e hipótesis.

B. Directivos, cuyo objetivo ilocutivo consiste en el hecho de que ser "attempts (of varying degrees, and hence more precisely, they are determinates of the determinable which includes attempting" by the speaker to get the hearer to do something" (Searle 1975:355). La "direction of fit" es "world-to-words", es decir, intenta acomodar la realidad a las palabras, y la condición de sinceridad está representada por el "deseo". El contenido proposicional es siempre que el oyente realice alguna acción futura. En este grupo se incluyen actos de habla tales como las ordenes, preguntas, invitaciones, sugerencias, etc.

C. Compromisivos ("commissives"). Searle acepta plenamente por "incuestionable" la definición propuesta por Austin: "the whole point of a commissive is to commit the speaker to a certain course of action". La correspondencia que se establece es del tipo "world-to-words" y la condición de sinceridad la de "intención". El contenido proposicional es siempre que el hablante llevará a cabo alguna acción personalmente. En este grupo hay que incluir actos de habla como las promesas, votos, etc.

D. Expresivos. El punto ilocutivo de esta clase consiste en expresar el estado psicológico especificado en la condición de sinceridad sobre el estado de asuntos incluido en el contenido proposicional. En esta clase no se da la "direction of fit" (esto es, la correspondencia entre las palabras y la realidad), aunque, por lo general, el hablante presupone la verdad de la proposición expresada. Incluye actos de habla tales como los deseos, agradecimientos, saludos, felicitaciones, etc.

E. Declarativos. La característica definidora de esta clase es "that the successful performance of one of its members bring about the correspondence between the propositional content and reality" (Searle 1975:358). El éxito de la realización garantiza que el contenido proposicional se corresponda con la realidad. En estos, por lo tanto, "the state of affairs represented in the proposition expressed is realized or brought into existence by the illocutionary-force indicating device", y está representado por casos como bautizar, casar, nombrar, declarar, etc. En este caso, la correspondencia que se establece es doble, por una parte va de las palabras a la realidad, y por otra, de la realidad a las palabras.

Pese a ser tentativa y haber sido criticada esta clasificación nos parece la más adecuada para su aplicación al modelo semiótico que propugnamos. Como señala Searle en las conclusiones, de las anteriores consideraciones se puede comprobar cómo la tesis de Wittgenstein sobre el número infinito de usos del lenguaje no responde a la realidad y se observa más que existe un número limitado de cosas básicas que podemos hacer con el lenguaje. Esta tipología, aunque tal vez mejor que la de Austin, presenta, sin embargo, una seria inconsistencia que se le ha reprochado: carecer de un principio generador de carácter común. Al contrario de lo que piensa Searle, ni siquiera la aplicación de las condiciones de éxito se realiza de manera sistemática. Pese a las críticas y los intentos de sustitución que han surgido con posterioridad a estos análisis, sigue pareciendo la más adecuada para su aplicación.(91).

Un segundo punto de interés en la investigación se Searle está representado por su teoría de los "actos de habla indirectos". Esta noción de actos de habla "indirectos" sólo es justificable en la medida en que se acepta la noción de "fuerza literal", esto es, la tesis de que la fuerza ilocutiva aparece representada en la forma sintáctica oracional. Ahora bien, como ha señalado Gazdar (1981), la hipótesis de la fuerza literal implica, al menos las siguientes tesis: i. los performativos explícitos presentan la fuerza nombrada por el verbo performativo de la oración principal, ii. los tres principales tipos oracionales, imperativos, interrogativos y declarativos, tienen las fuerzas ilocutivas asociadas tradicionalmente con ellos, ordenar, preguntar y afirmar respectivamente.

En esta tesis, los performativos explícitos expresan directamente la fuerza ilocutiva y los tres tipos oracionales básicos anteriormente citados serían reflejos formales de verbos performativos subyacentes de mandato, interrogación y afirmación. Aceptada esta hipótesis, cualquier

oración que carezca de la fuerza ilocutiva tradicionalmente asignada a ella mediante las reglas i y ii anteriormente citadas constituye una excepción problemática y la explicación que recibe es que, pese a las apariencias, la oración posee de hecho la fuerza que las reglas le asignan como "fuerza literal", pero presenta además una fuerza "indirecta" derivada mediante un proceso de inferencia. De ahí que cualquier uso en desacuerdo con las reglas anteriores constituya un acto de habla indirecto. (92).

El principal problema teórico que surge ahora es que la mayor parte de los usos de las expresiones lingüísticas es, generalmente, indirecto. Así, por ej., el imperativo es usado muy raras veces para expresar mandatos y se suele emplear en su lugar oraciones que sólo de manera indirecta implican una petición (interrogaciones, declaraciones, etc.). Dada la función primaria de los sustitutos generalizados del imperativo, al menos en determinadas lenguas, los teóricos de la hipótesis de la fuerza literal deben adoptar procedimientos de algún tipo para derivar la fuerza ilocutiva indirecta de las formas oracionales que, según la regla ii de antes, son aserciones o preguntas antes que mandatos.

La diversidad del uso real constituye de hecho un reto sustancial a la teoría de la fuerza literal en su postulado básico de que existe una correlación simple entre la forma y la fuerza de las oraciones. A la vista del elevado número de objeciones que se presentan a esta hipótesis es preciso concluir que lo que la gente "hace" realmente con las oraciones parece muy independiente de la forma gramatical, esto es, del tipo oracional, utilizado. De ahí que, siguiendo a Lyons (1977) podamos establecer una serie de distinciones esenciales pertinentes en una discusión de los actos de habla. En primer lugar, la distinción entre enunciados (u oraciones) y su uso en ocasiones concretas para usos particulares. En segundo lugar, es necesario precisar el uso real que se hace del término "acto de habla", de por sí ambiguo y usado generalmente tanto para referirse al tipo de acto ilocutivo caracterizado por un tipo de fuerza ilocutiva como para un tipo de acto ilocutivo caracterizado por una fuerza ilocutiva y un contenido proposicional particular. En tercer lugar, debemos distinguir cuidadosamente entre los términos "imperativo", "interrogativo" y "declarativo", por una parte, y los de "mandato", "pregunta" y "afirmación", por otra. El primer conjunto expresa categorías lingüísticas que pertenecen a las oraciones, en tanto que el segundo conjunto está formado por categorías que pertenecen sólo al uso de las oraciones (a lo que los gramáticos anglosajones denominan "utterances").

De los análisis de Austin, modificados posteriormente por Searle y cuantos se han ocupado de la teoría de los actos de habla se desprende que bajo el término de "estructura semántica" de las oraciones sólo se incluye la parte de la información total "which is contributed by the linguistic properties of the sentence" (Bolkenstein 1980:26), propiedades tales como la combinación de los significados de los lexemas, los de la clase oracional a la que pertenecen, el orden de palabras, la entonación, etc. Tales propiedades semánticas pueden ser estudiadas con independencia de la situación de habla, y se diferencian de otros factores que igualmente juegan un papel importante en la interpretación final de las oraciones. Estos factores, a menudo llamados "pragmáticos", comprenden la relación jerárquica o de rol entre hablantes y oyentes, las circunstancias específicas, el tiempo y el lugar de utilización de la oración y, finalmente, los "intended effects" de la oración. Por todo ello, la interpretación final de la oración incluye lo que desde Searle viene llamándose "fuerza ilocutiva", fuerza que puede ser estudiada con independencia de la situación de habla particular en la que se produce y se oprime, por lo tanto, a su estructura semántica interna. Esto es importante porque una oración con una misma estructura semántica puede ser utilizada para expresar diferentes tipos de actos de habla, según las situaciones y las intenciones de los hablantes. Por consiguiente, puede decirse que mientras que toda oración tiene, en principio, cierto "potencial ilocutivo" que viene determinado por sus propiedades sintácticas y semánticas, su fuerza ilocutiva real viene determinada por factores pragmáticos que forman parte de la situación de habla en que se utiliza. La relación entre estos dos niveles ha sido acentuada por Lyons (1977:733), si bien, en los últimos estudios, la atención se ha centrado más que en la relación entre forma oracional y potencial ilocutivo en la cuestión de cuantos tipos de fuerza ilocutiva existen y los criterios y condiciones precisos para su definición. Incluso se ha llegado a oponer de manera más radical lo que se conoce como "contenido proposicional" de una oración, usualmente referido sólo a la combinación de los significados léxicos de la oración, frente a los modos en que la oración funciona.

Con respecto a la noción de fuerza ilocutiva y su relación con la estructura semántica interna de la oración se plantea la cuestión de los grados en que este potencial es determinado y, por consiguiente, predecible a partir de su estructura semántica. Esta cuestión ha llevado al establecimiento de diversas diferenciaciones en la noción primitiva de fuerza ilocutiva.

En los primeros trabajos de Searle sobre los actos de habla se había señalado que las oraciones contienen con frecuencia elementos que hacen explícito el potencial ilocutivo, los ya mencionados IFIDs, entre los cuales Searle incluía elementos gramaticales como el orden de palabras, la acentuación y entonación, la categoría gramatical del modo y los llamados verbos performativos, sin mayores precisiones sobre su funcionamiento o diferencias. Sin embargo, al tratar posteriormente de resolver la cuestión de la relación entre forma gramatical y fuerza ilocutiva Searle se vió obligado a introducir nuevos conceptos para precisar el alcance, originariamente muy amplio, de la noción de "fuerza ilocutiva". Y llegó a establecer tres distinciones: la ya mencionada antes entre actos de habla directos frente a los actos de habla indirecto, la fuerza ilocutiva primaria frente a la secundaria y la fuerza ilocutiva explícita frente a la implícita. Con respecto a la primera distinción, ya hemos dicho que aparecen los actos de habla indirectos cuando la fuerza ilocutiva primaria difiere de la secundaria, esto es, la "fuerza ilocutiva más característica según el tipo de oración de que se trate es sustituida por otra según los deseos expresivos del hablante". La fuerza ilocutiva primaria será, por lo tanto, aquella implicada por el significado literal de la oración, en tanto que la secundaria se corresponde con el significado no literal y coincide con las intenciones del hablante. En lo que respecta a la última distinción, por acto de habla "explícito" Searle entiende un acto de habla cuya fuerza ilocutiva es expresada de manera explícita, esto es, mediante alguno de los IFIDs asociados a esa fuerza concreta. Aunque esta distinción ha sido aceptada por críticos tan serios como Katz (1977:24), para Lyons no está suficientemente claro que la presencia de un IFID sea suficiente para marcar el carácter "explícito" de un acto de habla (Lyons 1977:743).

En resumen la posición mantenida por los teóricos que aceptan la orientación expuesta anteriormente sobre los actos de habla sostiene las siguientes tesis:

- las expresiones lingüísticas no sólo sirven para expresar proposiciones sino también para realizar acciones.

- de las múltiples maneras en que al usar expresiones lingüísticas los hablantes "hacen" algo, hay un nivel privilegiado de acción que puede denominarse acto ilocutivo o, más simplemente, acto de habla. Tales acciones aparecen de hecho asociadas por convención a la forma de la expresión en cuestión y esto lo distingue de las diferentes acciones perlocutivas que pueden acompañar al acto ilocutivo central.

- aunque las diversas fuerzas ilocutivas pueden ser expresadas de manera efectiva de varias formas, existe al menos una clase de expresiones que directamente y por convención la expresan, los performativos explícitos. De hecho, se ha mantenido que las oraciones que presentan diferentes formas modales verbales (imperativos, interrogativos o declarativos) representan una clase especial de performativos "implícitos".

- la caracterización precisa de la fuerza ilocutiva es asegurada en cada caso mediante la especificación del conjunto de "condiciones de éxito" ("felicity conditions") de cada fuerza. Tales fuerzas pueden ser clasificadas, siguiendo a Searle, en i. condiciones preparatorias, que afectan a los prerequisites de cada acto ilocutivo, ii. condiciones del contenido proposicional, que especifican determinadas restricciones sobre el contenido de las oraciones, iii. condiciones de sinceridad, que enuncian las ideas, sentimientos e intenciones del hablante apropiadas a cada clase de acciones: Asegurar, por lo tanto, las condiciones de éxito para algún acto ilocutivo consiste en especificar exactamente en qué medida debe ser el contexto para una expresión lingüística determinada, asociada convencionalmente a la realización de ese determinado tipo de acto.

Estos puntos teóricos arriba mencionados implican el hecho de que la fuerza ilocutiva y el contenido proposicional de las expresiones lingüísticas son elementos disociables del significado general, y como tal serán analizados en nuestro análisis de las tragedias de Séneca. En cualquier caso, el punto central de la hipótesis sobre la inadecuación de la semántica tradicional de naturaleza funcional veritativa para el análisis de determinados tipos de oraciones permite acercar la metodología de los actos de habla, entendidos como "acciones", a las técnicas de análisis derivadas de la "teoría de la acción" (cfr. Kummer 1976) y su tratamiento mediante procedimientos de naturaleza pragmática y no exclusivamente semántica como se venía haciendo tradicionalmente con este tipo de expresiones. Precisamente es mediante su relación con la teoría de la acción como se relaciona la teoría de los actos de habla con el lenguaje dramático. En efecto, las acciones realizadas por los propios participantes en el proceso comunicativo son elementos constitutivos del "drama" en un sentido fundamental. Por su propio derecho, el proceso lingüístico es la forma principal de interacción en el drama; el intercambio ideológico no se limita a referir de manera déictica la acción dramática, sino que la constituye directamente. A este respecto resulta conveniente recordar las palabras de R. Barthes cuando al tratar el teatro de Racine señalaba que en la tragedia "par-

ler c'est faire" (1963:66). La dinámica proairética de la obra, decía Barthes, es llevada fundamentalmente a través de la fuerza intersubjetiva del discurso. Esta concepción de la función del diálogo en el drama, totalmente diferente de la adoptada por la crítica dramática tradicional para la cual la acción es concebida en términos de los "sucesos externos" (crímenes, batallas, idas y venidas físicas de los personajes, etc.) se justifica, precisamente, en la forma en que el discurso construye directamente los sucesos que forman el drama, esto es, los diferentes tipos de actos realizados mediante el lenguaje.

En lo que atañe a la relación entre actos de habla y drama, uno de los problemas que se plantea consiste en la cuestión del reconocimiento, por parte de los actores y del público, de la fuerza ilocutiva de los respectivos actos de habla, cuestión que entra de lleno en el componente proairético y moral del drama. En definitiva, el problema que se plantea es el de la distinción entre forma gramatical y fuerza ilocutiva que ya ha sido tratado antes. Un paradigma sintáctico, aún siendo claro, engendra en ocasiones oraciones que poseen dos o más significados, de los cuales al menos uno afirma y otro niega su propio modo ilocutivo. Ahora bien, esta ambigüedad, que de hecho no se encuentra limitada a los oyentes o participantes dramáticos, es la que permite a los actores interpretar sus papeles y no simplemente recitarlos. Mediante la desambiguación (o su proceso contrario) del modo ilocutivo mediante el recurso a determinados IFIDs como el acento, la entonación, determinadas marcas kinésicas o expresiones faciales, el actor es capaz de "sugerir" intenciones buscadas o motivaciones implícitas. Realmente, si el discurso dramático fuera autosuficiente desde el punto de vista ilocutivo, la representación sería superflua. Sin embargo, y como consecuencia de esto mismo, nunca resulta absolutamente posible determinar de manera precisa, a partir del texto escrito, todas las ilocuciones presentes en una obra, aunque factores tales como el ya citado uso de los performativos explícitos o las propias reacciones de los interlocutores ayudarán en el proceso de interpretación, permitiendo así la realización de un análisis del drama en actos de habla.

En definitiva, los actos de habla del lenguaje dramático se encuentran sometidos a las mismas condiciones indicadas anteriormente en la definición de los actos de habla y, particularmente, de la acción o interacción. Incluyen así a los "agentes" (los hablantes), los "pacientes" (los oyentes), las "intenciones" (actos ilocutivos), y las "realizaciones" (actos perlocutivos), junto con una tipología de los actos de habla y una

situación comunicativa. Al igual que en el caso de los actos de habla de la vida real, presentan una articulación en diferentes niveles según el grado de su fuerza ilocutiva. En esta línea de aproximar los enfoques lingüísticos de las lenguas naturales al análisis del drama R. Ohmann (1971) ha sugerido la posibilidad de extender las tipologías verbales de Searle al drama tomando los actos de habla como base para una tipología genérica del discurso dramático. Así, la comedia, particularmente en la medida en que se aproxima a la farsa, tendería a establecer su universo de referencia mediante el uso de series repetitivas y mecánicas de actos de habla, al contrario de la tragedia, que suele presentar una mayor variedad en actos ilocutivos como para establecer desde el comienzo mismo de la obra una escala mayor de emociones y acciones humanas.

Reglas conversacionales e implicaturas.

La integración ilocutiva-perlocutiva en el drama no se encuentra limitada a su estructura superficial, sino que con frecuencia explica los sucesos centrales de la obra. Así, es posible aplicar al discurso dramático la distinción entre un "actuar" escénico básico de los actores y aquellas acciones de orden superior atribuidas a los agentes dramáticos. El problema de quién es el que habla realmente en la escena, esto es, quien realiza el acto ilocutivo, la "dramatis persona" o el actor que expresa las palabras, se resuelve considerando que lo que el actor produce es el acto básico de articular o recitar el texto de manera clara y comprensible, pero sin intenciones ilocutivas propias, dado que éstas pertenecen sólo al contexto dramático y se definen por unas relaciones de tipo interpersonal. La responsabilidad de la expresión lingüística, como acto ilocutivo completo, con todas sus posibles consecuencias morales y sociales, es atribuida al hablante dramático y no al hablante escénico, y es tarea del espectador interpretar lo que se dice físicamente en la escena como procesos lingüísticos de orden superior en el mundo dramático. Para ello, la proyección tanto de un conjunto de intenciones por parte del hablante como de una competencia semiótica por parte del oyente constituye uno de los aspectos principales de la función del espectador en la construcción del mundo dramático.

Ahora bien, no todo lo significado por el hablante "físico", esto es, el actor, es dicho de manera explícita. Se puede decir del drama que "marcha sobre un tren de ilocuciones", pero es preciso añadir también

que éstas son con mucha frecuencia "oblicuas" y exigen una lectura interpretativa ("entre líneas") de los actos de habla. En otras palabras, el problema que se plantea al espectador es el de la fundamentación teórica sobre la que poder basar la interpretación de aquellos significados no explícitamente "expresados" pero realmente "comunicados" en el drama.

La explicación de los procesos mediante los cuales es posible "significar" más de lo que realmente es "dicho", esto es, más de lo que es expresado "literalmente" en el sentido convencional de las expresiones lingüísticas utilizadas resulta, una vez más, uno de esos problemas que las teorías semánticas se muestran incapaces de resolver, en la medida en que el origen de estas "inferencias" radica fuera de las estructuras lingüísticas y se basan en principios generales de naturaleza pragmática e interactiva. La teoría de las "implicaturas" ("implicatures") intenta, precisamente, fundamentar y explicar la naturaleza de estos procesos inferenciales. Las ideas fundamentales de esta teoría fueron expuestas por H. P. Grice en unas conferencias dictadas en 1967 en la universidad de Harvard y, aún hoy día, sólo parcialmente publicadas (Grice 1975). De acuerdo con ella, los participantes en la acción comunicativa participan en una forma de "interacción" que implica no sólo compartir un lenguaje común y unos principios lógicos y epistemológicos más o menos semejantes, sino también poseer una "finalidad" común, a saber, "la realización de un intercambio efectivo y coherente. Ahora bien, Grice hizo observar que dirigir con éxito la interacción lingüística solamente es posible sobre la base de un compromiso común con respecto al objetivo comunicativo. En este sentido Grice formuló una teoría sobre "cómo" se utiliza el lenguaje natural y asumió la existencia de un conjunto de "principios generales" que conducen el desarrollo de la conversación, principios que pueden ser formulados mediante un conjunto de "máximas conversacionales" ("maxims of conversation") básicas que, conjuntamente, expresan un "principio cooperativo" ("co-operative principle") general: Estos principios fueron formulados por Grice en los siguientes términos:

- Principio de cooperación: "haz tu contribución tal como se precisa en el momento en que se produce, aceptando la intención y la dirección del intercambio comunicativo en que estás inmerso.

- Máxima de cualidad: intenta hacer que tu contribución sea verdadera i. no diciendo lo que crees que es falso y ii. no diciendo aquello que no conoces exactamente.

- Máxima de cantidad: i. haz tu contribución lo más informativa que sea posible para realizar la intención comunicativa buscada, ii. no hagas tu contribución más informativa de lo preciso.

- Máxima de pertinencia: haz que tu contribución sea pertinente.

- Máxima de manera: se perspicuo y i. evita la oscuridad, ii. evita la ambigüedad, iii. se breve, iv. se ordenado en tu exposición.

Como puede verse, estas máximas se limitan a señalar lo que el hablante debe hacer para conversar de una manera eficiente, racional y cooperativa: debe hablar sinceramente, pertinentemente y claramente, al tiempo que ofrece información suficiente. Ahora bien, tales reglas son, efectivamente, muy genéricas y en cierto modo no resultan siempre de aplicación en todas las situaciones comunicativas reales. De hecho, sin embargo, es su "ruptura" o "violación" deliberada y consciente lo que nos interesa verdaderamente. Grice muestra cómo el hablante puede explotar estas máximas para expresar "más" de lo que realmente dice, y es precisamente sobre la base de estas reglas conversacionales como los significados no-expresados lingüísticamente son generalmente comprendidos. En el caso de ruptura de los principios anteriores intervienen "inferencias que aseguran el mantenimiento de la comunicación: sólo asumiendo lo contrario de lo que se indica lingüísticamente mediante un proceso de inferencias que Grice denomina "implicaturas conversacionales" ("conversational implicatures") se restituye la "cooperación comunicativa" rota al violar el hablante alguna de las normas anteriores.

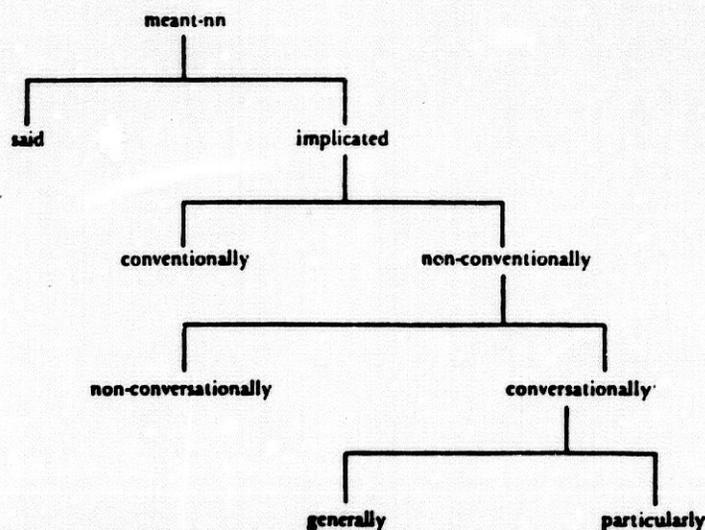
Las implicaturas se pueden producir mediante la explotación deliberada de cualquiera de las máximas conversacionales y son comprendidas por el oyente sobre la base de la presunción de que el hablante continúa cooperando en el proceso de intercambio comunicativo iniciado y, en la medida en que su contribución es aparentemente "defectiva" (o simplemente "inadecuada"), debe realmente expresar más de lo que dice "verbalmente".(93)

En el drama, al igual que en las conversaciones de la vida real, las implicaciones se producen mediante el mantenimiento, asumido por los participantes, del principio de cooperación durante el intercambio. Así, se espera de los hablantes dramáticos que produzcan expresiones que sean "informativas", "verdaderas" con respecto al mundo dramático (salvo que sean estratégicamente insinceras), "comprensibles" y "relevantes" con respecto a la situación comunicativa en que se producen. En tales expectativas es donde el público basa la lectura "entre líneas" que representa una parte

considerable de su "decodificación" personal.

De particular interés resultan las cinco características siguientes que Grice asigna a las implicaturas. En primer lugar, son "cancelables" ("defeasibles"), gracias a lo cual cualquier inferencia es anulable mediante la adición de premisas subsidiarias a las iniciales. En segundo lugar, las implicaturas son "in-separables" ("non-detachables"), expresando con este término Grice que las implicaturas están unidas al contenido semántico de la proposición, no a su forma lingüística, por lo que no resulta posible separarlas de las expresiones lingüísticas cambiando simplemente las palabras por significados sinónimos. La tercera propiedad de las implicaturas está representada por el hecho de ser "predecibles", esto es, la posibilidad de construir argumentaciones lógicas indicando cómo a partir del significado literal de la expresión en cuestión y de los principios y máximas conversacionales se deducen los nuevos significados "implicados". En cuarto lugar, las implicaturas son "no-convencionales", esto es, no forman parte del significado convencional de las formas lingüísticas utilizadas. Finalmente, una misma frase puede dar origen a diferentes implicaturas en diferentes ocasiones e, incluso en determinadas ocasiones se puede dar el caso de que el conjunto de implicaturas asociadas no sea determinable con exactitud.

El principal interés del trabajo de Grice radica, en nuestra opinión, en la demostración de que la naturaleza del "significado" depende de un conjunto de factores mucho mayor de los que las teorías "semánticas" sobre el mismo están dispuestas a admitir. En esta línea de trabajo, la significación total (o "contenido comunicativo") de una frase concreta puede ser representado, de acuerdo con Grice (1975) en la forma de la siguiente figura (de Levinson 1983:131):



Kinds of communicational content

Texto y escena.

La distinción que hasta este momento ha dirigido la exposición ha sido la de drama / teatro, o, en otros términos, texto / escena (94). Hemos hecho referencia a los aspectos y problemas fundamentales que ambos suponen, las investigaciones que en uno u otro de los sentidos se han efectuado. El problema que se nos plantea de inmediato es el de los posibles puntos de contacto que se establecen o pueden llegar a establecerse entre el texto y la escena.

Las distintas concepciones de la semiótica del teatro dependen del modo en que se entiendan las relaciones entre las dos entidades en juego. El conflicto entre los defensores del texto escrito y los que se inclinan por la puesta en escena viene de antiguo (95); ya se encuentra presente en las investigaciones de los estructuralistas de Praga, por ejemplo J. Honzl partidario de potenciar el texto escrito frente a Veltrusky, defensor de la puesta en escena. Así, aún hoy día se encuentra muy difundida la tendencia a situar el texto dramático en una posición de privilegio con respecto a su trascodificación espectacular, de la cual vendría a ser la "invariante", o, en otros términos, la "estructura profunda" (96).

Las consecuencias más relevantes de esta conducta son, en primer lugar, la confusión entre puesta en escena real y una puesta en escena virtual; en segundo lugar, se corre el riesgo de privilegiar en el espectáculo el componente verbal, y, por último, la posible restricción de los "espectáculos teatrales" a puestas en escena de textos dramáticos escritos (97). Naturalmente, existen una serie de razones que han influido de manera considerable en la potenciación del texto escrito sobre el espectáculo. En primer lugar, el texto escrito, cuando existe, es de hecho el único componente del espectáculo presente y permanente; en definitiva, lo único que resulta disponible para el analista. Los restantes componentes se diluyen al término del espectáculo (representación) y su presencia es efímera y transitoria (98); en última instancia, estos componentes son sólo recuperables de modo parcial según la calidad y la cantidad de las trazas dejadas: apuntes, documentación gráfica, descripciones de espectadores, críticas, etc. Este estado de cosas, evidentemente, ha terminado por favorecer la "promoción" del texto dramático.

Por otra parte ha contribuido también a esto el uso indiscriminado y peligrosamente metafórico que se ha realizado del "modelo lingüístico" en el ámbito de la semiótica teatral durante los años sesenta y setenta.

Intentos como los de Jansen por aplicar la glosemática de Hjelmslev al análisis de la dramaturgia han conducido a una mayor afirmación de la obra literaria, dejando de lado el verdadero espectáculo. Por último, en un plano más general, hay también que señalar que a esta potenciación del texto dramático sobre la puesta en escena como objeto de la semiótica teatral ha contribuido no poco la concepción que ve en el lenguaje natural un "sistema modelizante primario" (Lotman 1970), esto es, un artificio semiótico más potente, dotado de una flexibilidad total y, por ello, susceptible de traducir todos los contenidos expresados por medio de artificios no semióticos (99). A partir de estos presupuestos, como señala K. Elam (1980:208), la crítica literaria ha asumido de manera implícita o explícita la prioridad del texto escrito sobre la representación, siendo éste a menudo descrito como la realización (actual o potencial) del primero. El texto escrito constrtríe así la representación de diferentes maneras, no sólo lingüísticamente al determinar aquello que dicen los actores, y proairéticamente, al establecer la estructura de la acción, sino también, en diferentes escalas, a través de los códigos teatrales que indican movimiento, música, etc. A esto viene a añadirse, por último, la prioridad cronológica del texto escrito para que aparezca legitimada su prioridad conceptual sobre la puesta en escena.

Sin embargo, nos parece, como a Elam (1980:209), perfectamente legítimo suponer todo lo contrario, esto es, que es la representación, o mejor dicho, los distintos modos de representación, lo que constrtríe al texto dramático en su verdadera articulación. El factor "incompletud", esto es, la constante indicación del diálogo a un contexto no descrito, sugiere que el texto dramático está radicalmente condicionado por su representabilidad, y así lo ha puesto de relieve P. Gulli Pugliotti (1976:18) al señalar que las unidades de articulación del texto dramático no tienen que ser consideradas como "unidades del texto lingüístico trasladables a la práctica escénica", sino como "una transcripción lingüística de una potencialidad escénica que es la fuerza motriz del texto escrito".

De esto puede deducirse fácilmente que la relación existente entre texto escrito y representación no es una simple relación de prioridad sino un complejo de recíprocas constricciones que constituyen una poderosa "intertextualidad". Esta relación intertextual resulta problemática más que automática o simétrica, dado que una determinada representación está sólo en cierta medida limitada por las indicaciones del texto escrito. Es en definitiva una relación que no se puede reducir a un fácil determinismo.

Ante este estado de hechos se plantean al investigador inevitablemente una serie de preguntas. Ante todo, es previo saber si todos los conceptos y objetos, reglas y prácticas, estructuras y funciones discutidas anteriormente constituyen un único campo de investigación y si la semiótica puede aspirar a un proyecto coherente en el que queden incluidos todos los factores de la comunicación-información teatral y dramática. Ante semejantes cuestiones, es preciso reconocer que hasta el presente la situación de los estudios en esta área carece de unidad de métodos de análisis comunes, así como tampoco existe acuerdo entre lo que deben constituir los objetivos de estudio. En particular, está ausente el diálogo entre aquellos semióticos que estudian la representación y los códigos implicados en ella y aquellos otros cuyo principal interés estriba en el texto dramático y sus reglas particulares. Precisamente en este sentido resulta sumamente difícil concebir una adecuada semiótica del teatro que no tenga en consideración los cánones dramáticos, la estructura de la acción, las funciones del discurso y la retórica del diálogo, así como es impensable, igualmente, una poética del drama que haga caso omiso de las condiciones y principios de la representación (100).

A la vista de todas estas consideraciones, y antes de pasar a la exposición del método seguido en nuestro análisis particular de la dramaturgia de Séneca, nos parece necesario una justificación de la elección que hemos llevado a cabo. A este respecto podemos señalar, como hace D'Ippolito (1981:246), que la dicotomía analizada anteriormente no resulta tan clara como a menudo se sostiene; de hecho, nos parece que la radicalización de las tendencias aparece como una consecuencia de la absolutización del modelo de teatro, cuando, por el contrario, se debería hablar de modelos y de teatros, dada la cantidad y heterogeneidad en la tipología de los espectáculos. En relación con esta situación, nos encontramos ante el hecho, indiscutible, de que en el teatro nada resulta tan esencial como para no poder faltar; pueden faltar, respectivamente, texto, actores, autor, director. Así, resulta preciso distinguir incluso en un mismo nivel sincrónico entre teatro en el que la contribución literaria es cero (caso de la pantomima), o teatro en el que el texto literario, como señala D'Ippolito (1981: 247), "è addirittura compiuto in se ed autonomo, in quanto la sua realizzazione scenica non è da esso presupposta come necessaria". Un caso de este tipo viene representado precisamente por la dramaturgia de Séneca. En cualquier caso, cuanto más se aproxime el teatro a este segundo límite, tanto más representativo y adecuado puede ser el análisis del texto dramático.

Con todo, antes de hacer estas consideraciones nos habíamos ya encontrado con una dificultad insalvable en nuestro caso particular, pues una semiótica del teatro, entendido única y exclusivamente como semiótica del evento teatral, parecería una contradicción en cuanto "semiótica de la ausencia"; recordemos que el acontecimiento teatral constituye un hecho único e irrepetible. Precisamente hay autores que consideran imposible una semiología teatral en función de esta ausencia. Pese a ello, podemos recordar las siguientes palabras de D'Ippolito a este respecto: "ogni tentativo di traslazione dell'assenza in presenza, vale a dire ogni ricerca teorica e tecnica di transcodificazione grafica del fatto teatrale e valida nella dimensione temporale dell'attualità" (D'Ippolito 1981:247-8). Para los espectadores del pasado la posibilidad de reintegración de las líneas textuales no lingüísticas deben seguir modalidades diversas, intentando la recuperación y utilización de todos los metatextos disponibles.

Parece, por consiguiente, legítimo en el caso de los textos antiguos, para los cuales casi siempre el único metatexto de la puesta en escena está constituido por el mismo texto dramático. Esto es, si no resulta posible llevar a cabo una semiótica de la "fabula acta", en el caso del teatro antiguo es perfectamente legítima una semiótica de la "fabula agenda". La dificultad que deriva de la heterogeneidad de los dos sistemas signícos "texto dramático" y "actualización escénica" (este último transcodificación del primero), viene superada con la individuación de una "virtualidad escénica" que está ya inscrita en el mismo texto dramático, o mejor dicho, de una de las posibles especificidades del lenguaje dramático que, como hemos dicho anteriormente, contiene, al menos en parte, sus determinaciones escénicas (101).

capítulo II

notas

(1) A este respecto, es preciso evitar las confusiones con el análisis de la representación. Sobre este peligro y las consecuencias que comporta, cfr. De Marinis (1975 y 1978), así como en este mismo capítulo la distinción entre texto y representación.

(2) Para la aplicación de la teoría de los mundos posibles a la literatura y el drama cfr. T. van Dijk ("Action, Action Description and Narrative", New Literary History, 6, 1975, 273-294), J. S. Petöfi (Vers une théorie partielle du texte, Hamburgo:Buske, 1975), J. S. Petöfi y M. Rieser (eds) (Studies in Text Grammars, Dordrecht:Reidel, 1973), T. Pavel ("Possible Worlds in Literary Semantics", Journal of Aesthetics and Art Criticism, 34, 2, 1975, 165-176), Versus 1977 ("Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle") y 1978 ("Semiotica testuale: mondi possibili e narratività"), U. Eco (1979).

(3) Cfr. D. Lewis (Counterfactuals, Oxford:Blackwell, 1973) y A. Plantinga (The Nature of Necessity, Oxford:O.U.P., 1974).

(4) La "mimesis" es la imitación o la representación de una cosa. En un primer momento, la mimesis era la imitación de una persona por medios físicos y lingüísticos, y esta "persona" podía ser una cosa, una idea, un héroe o una divinidad. En la Poética de Aristóteles, la producción artística se define como imitación (mimesis) de la acción (praxis). Recogemos a continuación un cuadro de P. Pavis (1980:311) sobre el lugar de la mimesis en Platón y en Aristóteles respectivamente:

I. LUGAR DE LA MIMESIS



En la República de Platón (libros 3 y 10), la mimesis es la copia de una copia (de la idea, que es inaccesible al artista). La imitación (esencialmente por medios dramáticos) es desterrada de la educación,

pues podría conducir a los hombres a imitar cosas indignas del arte y porque se ocupa solamente de las apariencias exteriores de las cosas. La situación llega a ser, sobre todo en los neoplatónicos (Plotino, Cicerón), la imagen de "un mundo exterior" opuesto al de las ideas. De ahí, quizás, la condenación del teatro durante siglos, y más particularmente, de espectáculo en nombre de su carácter exterior, físico, contrario a la idea divina.

En la Poética de Aristóteles (1447a) la mimesis es el modo fundamental del arte; adopta diversas formas (poema, teatro, relato épico, etc). La imitación no se aplica a un mundo ideal, sino a la acción humana (y no a los caracteres): lo importante para el poeta es intentar reconstruir la fábula, es decir, la estructura de los sucesos: "La tragedia es la imitación de una acción de carácter elevado y completo, de cierta extensión, en un lenguaje aderezado con una gracia particular según las distintas partes, imitación efectuada por personajes en acción y no por medio de un relato, y que, suscitando compasión y temor, opera de purgación propia de tales emociones (Poética 1149b); "La imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula al conflicto de hechos cumplidos" (Poética 1450a).

(5) Con respecto a los "objetos" teatrales, es preciso tener en cuenta que estos pueden tener un estatuto escritural o una existencia escénica. El problema surgirá, por lo tanto, a la hora de "leer" el objeto teatral. Los procedimientos para llevar cabo esta "lectura" no son simples, como tampoco resulta sencillo distinguir entre lo que pertenece exclusivamente a la capa textual de lo que pertenece al nivel escénico, esto es, la determinación de aquello que es o puede llegar a ser "objeto" partiendo exclusivamente del "texto" dramático. En este sentido, resulta interesante la propuesta de A. Ubersfeld (1978:195) de utilizar dos tipos de criterios en la determinación de los objetos teatrales. Un primer criterio, de orden gramatical, definirá al "objeto" de un texto concreto como lo "no-animado", con los rasgos característicos de la "no-palabra" y el "no-movimiento". El segundo criterio, que toma como base el "contenido", define al "objeto" dramático como aquello que, en rigor, podría figurar escénicamente. Siguiendo estos dos principios, podemos definir como "objeto" con status textual "aquello que es sintagma nominal, no-animado y susceptible en rigor de ser figurado escénicamente. Pero, por otra parte, cabría también distinguir entre una supuesta escena y el objeto externo a esa escena: la simple puesta de relieve, al nivel léxico, de lo que puede ser considerado como objeto es singularmente significativa. De esta manera se podrá ver el tipo de objeto evocado, el número de los mismos y sus carácter escénico o extraescénico.

De acuerdo con lo anterior, y partiendo única y exclusivamente del texto dramático, resulta posible proceder a realizar una tipología del objeto teatral. El hecho de figurar en las didascalias (o en el diálogo, caso de que éstas falten) el objeto puede ser útil para la figuración de determinados objetos; el objeto-decorado puede ser referencial: icónico e indicial, refiere a la historia, a la pintura, etc. Por otra parte, el objeto puede ser simbólico, caso en el cual su funcionamiento resulta enteramente retórico y con frecuencia se encuentra ordenado en un sistema signifi-cante que caracteriza la obra dramática de un escritor en concreto, ya sea en relación a la cultura de la época o en relación con el propio autor.

En lo que respecta al funcionamiento del objeto, hay que señalar que es extremadamente complejo y rico. Dejando de lado las tendencias dramáticas modernas en las que el objeto juega un importante papel, podemos señalar que el rol del objeto es doble: por una parte, consiste en un "estar ahí", esto es, una mera presencia concreta, pero, por otra, se trata de una "figura" y su funcionamiento es, por lo tanto, de naturaleza retórica. En este último caso, el objeto, tanto ícono como índice, presenta el rol retórico más usual de metonimia de una realidad referencial de la que el teatro es la imagen. El efecto real de los objetos (su carácter icónico) es, en realidad, un funcionamiento retórico, de referencia a una realidad exterior (en este sentido se pueden considerar metonímicos los roles indiciales de los objetos que anuncian acontecimientos en el curso de la acción teatral: un hacha, un puñal, etc.). Pero tampoco debemos olvidar, por otra parte, que muchos objetos presentan junto a su rol funcional una función de naturaleza metafórica.

(6) Las didascalias o acotaciones (cfr. supra) constituyen una de las partes del texto dramático indisociable del diálogo. La relación textual diálogo-didascalias es variable según las épocas de la historia del teatro; incluso en aquellos casos en que parecen estar ausentes, el lugar textual de las didascalias no es nunca nulo, puesto que comprende el nombre de los personajes, no sólo en la lista inicial sino en el interior del diálogo, y las indicaciones de lugar, que responden a las preguntas quién y dónde. Lo que en definitiva designan las didascalias es el contexto de la comunicación: determinan pues una pragmática, es decir, las condiciones concretas de la palabra. Sobre las didascalias, cfr. Levitt (1971), Larthomas (1972) y Ruffini (1978).

(7) Cfr. supra, nota (5).

(8) Sobre el "tiempo" en el teatro y en el drama, cfr. S. Langer Feeling and Form, Nueva York, 1953, P. Putz (Die Zeit in Drama, Göttingen, 1970), M. Pfister (1977:327-31), A. Ubersfeld (1978:203-24) y P. Pavis (1980:s.v. "tiempo").

(9) Las denominadas reglas de las tres unidades (de lugar, acción y tiempo) son, de hecho, obra del Renacimiento y del neoclasicismo francés, aunque las atribuyeron a la antigüedad clásica tras encontrar en sus precursores griegos y romanos algunas, aunque tímidas, indicaciones que cambiaron en normas ineludibles. Al comienzo de su discurso sobre la utilidad y las partes del poema dramático Corneille (en Théâtre complet, Paris, Bibliothèque de la Pleiade, vol. I, p. 60), citando a Aristóteles, constata que el teatro produce placer, y añade: "Pour trouver ce plaisir qui lui est propre et le donner aux spectateurs, il faut suivre les préceptes de l'art et leur plaire selon les règles. Il est constant qu'il y a des preceptes, puisqu'il y a un art; mais il n'est pas constant quels ils sont". Con respecto a la unidad de tiempo, hay que señalar que se trata, más exactamente, de las instrucciones que atañen a la duración de la acción representada, que no puede exceder las veinticuatro horas (Aristóteles aconsejaba que no excediera la acción una revolución del sol). En el siglo XVII algunos teóricos franceses llegaron incluso a exigir que el tiempo representado no sobrepasara al de la representación. La unidad de tiempo, como señala Pavis (1980: 531) está íntimamente vinculada a la unidad de acción. En la medida en que el clasicismo -o cualquier enfoque idealista de la acción humana- niega la progresión del tiempo y la acción del hombre en su destino, el tiempo queda comprimido y remitido a la acción visible del personaje en escena, esto es, referido a la conciencia del héroe. Se filtra y, necesariamente, pasa por la conciencia del personaje para poder ser mostrado a los espectadores. Por otra parte, en la medida en que el drama analítico (donde la catástrofe es inevitable y conocida de antemano) es el modelo de la tragedia, el tiempo se encuentra necesariamente aniquilado y reducido a lo estrictamente imprescindible para expresar la catástrofe. Por último, el principio sobre la unidad de lugar consiste en las instrucciones que limitan los movimientos de los personajes a un solo lugar. Las subdivisiones de éste son, sin embargo, posibles: habitaciones de un palacio, calle de una ciudad, decorados múltiples o simultáneos, etc.

(10) Una característica fundamental de la comunicación teatral es que el receptor considera al mensaje como "no real" o, más exactamente, como "no verdadero". Aquello que figura en el lugar escénico es un "concreto real", objetos o personas de cuya existencia no se duda y aunque son existentes de una manera indiscutible, se encuentran al mismo tiempo negados, pues todo lo que tiene lugar en la escena está marcado por una nota de "irrealidad". Para un análisis de este proceso de "denegación", cfr. G. Mannoni Clefs pour l'imaginaire, Paris, 1969. Sobre el origen psicoanalítico de este concepto, cfr. S. Freud, vol. 10, pp. 161-165 de la Studien Ausgabe de sus obras (Frankfurt, 1969, 10 vols), así como A. Ubersfeld (1978: 46 y 185) y P. Pavis (1980:121 ss).

(11) Excluyendo el tiempo de la representación, se pueden diferenciar cuatro niveles temporales en el drama. Uno de ellos es el "presente" de la ficción (el "ahora y aquí" propuesto por las "dramatis personae") que da origen a la deixis temporal sobre la cual se actualiza el mundo dramático. Este nivel temporal puede ser denominado, como sugiere K. Elam (1980: 117) "presente del discurso" ("discourse time"). Su característica fundamental es el dinamismo, ya que el momento señalado dialecticamente como presente es claramente irrepetible. Por otra parte, el cambio de situaciones y acontecimientos presentados en el "ahora" del discurso, juntamente con los que se recogen retrospectivamente como "entonces", aparecen en un determinado orden temporal a lo largo de la obra, orden que no siempre tiene correspondencia con el orden lógico y causal. Esta secuencia temporal puramente estratégica, esto es, el orden en que los acontecimientos son "mostrados" o "narrados" constituye lo que desde los formalistas rusos viene siendo llamado "tiempo de la trama" ("plot time"). Este nivel constituye, de hecho, la estructura de la información dramática en el interior del propio tiempo de la representación. Por otro lado, parte de la información derivada de la trama, el espectador-lector puede abstraer el orden temporal real de los acontecimientos, incluyendo el "tiempo contado" y el "tiempo cronológico" reconstruido mentalmente (esto es, el periodo de tiempo que supuestamente transcurre entre un momento T1 y un momento Tn, con su propia estructura interna, independiente del orden en que los acontecimientos son mostrados o narrados). Este tiempo "cronológico" pertenece, por consiguiente, a la fábula del drama. Por otra parte, junto a estas temporalidades, frecuentemente los acontecimientos del drama están localizados en un particular periodo histórico, más o menos definido, en un "entonces" que se ve transfor-

mado en un "ahora" ficticio. Este cuarto nivel temporal constituiría el tiempo histórico ("historical time"), que identifica más exactamente el trasfondo irreal de la representación dramática.

(12) Sobre el estatuto del tiempo en el relato, cfr. J. P. Faye ("A-t-on le temps d'un récit?", Revue de Métaphysique et Morale, 70, 4, 1965, 437-441). Sobre el tiempo en el relato histórico, cfr. R. Barthes ("Le discours de l'histoire", Informations sur les Sciences Sociales, 6, 4, 1967, 69-75 y A. J. Greimas "Structure et histoire", Temps modernes, 246, nov. 1966, 115-127. Fundamental para el estudio del tiempo en el relato es el análisis de G. Genette (1973:77 ss y 145 ss).

(13) En la dramaturgia clásica se puede observar una tendencia a la concreción y, sobre todo, a la desmaterialización de este tiempo ficticio.

(14) Este caso concreto estaría representado por las obras modernas en las que las ausencias de indicaciones históricas remiten no sólo al rechazo de la historia sino más exactamente al tiempo presente. Curiosamente, señala Ubersfeld (1978:219 ss), por una especie de ley generalizada, la ausencia de referente histórico puede significar el presente y, de una manera paradójica, toda localización en el presente, toda referencia a lo actual tiene como efecto irremediable la historización.

(15) Al analizar la modulación del tiempo es necesario tomar como referente una serie de aspectos importantes. En primer lugar, es necesario ver si la acción se presenta ininterrumpida, según un ritmo continuo o, por el contrario, en fragmentos separados por rupturas más o menos tajantes. Hay que ver si existen procesos de aceleración, esto es, si el acontecimiento anunciado y esperado surge abruptamente o si, por el contrario, la tensión (y el suspense) entre lo que preveemos y lo que efectivamente sucede se mantiene en su totalidad. Hay también que analizar si se pasa de una acción a otra suprimiendo las etapas intermedias, es decir, si lo que se cuenta es el resultado final de una serie de hechos sucesivos en tanto que, en la realidad, se presentan por separado. Es necesario observar si existe obstrucción, si un conflicto surge de repente e impide así toda decisión inmediata y, por tanto, el progreso de la acción. Interesa asimismo saber si se producen procesos de distensión, esto es, si el tiempo empleado para mostrar escénicamente los acontecimientos, sobrepasa el tiempo necesario

de la realidad. Igualmente es preciso analizar el funcionamiento de desaceleradores, repeticiones, estribillos gestuales, etc. procedimientos que permiten tomar conciencia de desviaciones respecto a los movimientos habituales. Finalmente, analizar la existencia de "reminiscencias" ("flash-backs") así como su funcionamiento en la sucesión de acontecimientos escénicos.

(16) Cfr. B. Tomachevsky "Temática", originariamente en *Literaturnaja Mysl*, 2, 1923, recogido en T. Todorov (1970).

(17) En el teatro griego la fábula suele estar tomada de un mito suficientemente conocido por los espectadores, previo, por lo tanto, a la obra dramática. El mundo mítico es el material, la fuente, de donde el poeta extrae los elementos fabulísticos de su obra. En Aristóteles (*Poética* 1450a) el término "fábula" designa la imitación de la acción, el "conjunto de acciones realizadas". La fábula se constituye como "el principio y alma de la tragedia", tras la cual vienen los caracteres. En esta concepción, la fábula está vinculada a su elemento constitutivo: la acción dramática. De este modo, el punto de vista se ha desplazado desde la materia narrativa "en bruto" de las fuentes hasta el nivel de la narración de acciones y acontecimientos. Estas acciones son comunes a las fuentes y, por lo tanto, a las obras que las utilizan. Nos situamos en el terreno de la lógica de las acciones o "narratología" (cfr. cap. siguiente). De la misma manera, la fábula describe "los hechos de los personajes y no los personajes mismos". Los hechos y los personajes son el fin de la tragedia, señala Aristóteles. La asimilación de la fábula considerada como material a la fábula como acción prepara el paso para una concepción de la fábula como estructura narrativa de la obra. Sobre la teoría antigua del teatro, cfr. F. Rodríguez Adrados, "El banquete platónico y la teoría del teatro", *Emerita*, 37, 1969, 1-26, especialmente las pp. 20 y ss. donde analiza el uso del término mimesis en Platón y Aristóteles. La fábula funciona con frecuencia como la estructura específica de la historia narrada en la obra. En este caso se percibe la personal manera en que el escritor trata su asunto y dispone los episodios particulares de la trama o intriga. De este modo, la fábula aparece desde el siglo XVIII como un elemento de la estructura del drama que es preciso distinguir de las fuentes de la historia narrada.

(18) G. Genette (1972) ha precisado esta distinción oponiendo la "historia" entendida como sucesión cronológica y causal de los acontecimientos

contados al "relato", orden textual en que los acontecimientos aparecen. Ofrece además este autor unos criterios adecuados para el estudio de las distorsiones que pueden tener lugar entre la historia contada y el relato que la cuenta, procedimientos como analepsis, prolepsis, elipsis, flashbacks etc.

(19) Como señala K. Elam (1950:120) la fábula, al ser una abstracción de la trama, es una paráfrasis o una clase pseudo-narrativa que el espectador realiza en orden a la reconstrucción de la historia ("story") del drama. En la actividad del espectador, es normalmente el primer objetivo que se propone al contemplar la representación, de modo tal que va anticipando acontecimientos, espera incidentes cuya conexión no es clara y, generalmente, intenta inferir la estructura completa de la acción a partir de los bits de información que recibe.

(20) Sobre el concepto de "acción" y su relación con la obra literaria cfr. H. Gouhier (1958), B. Tomachevsky (1970), A. J. Greimas (1966), S. Jansen (1968), *Poética*, 8, 3-4 ("Dramen Theorie-Handlungs Theorie"), T. van Dijk (ed) (1970).

(21) Sobre la interpretación de esta afirmación, cfr. infra, nota).

(23) Al hablar de la "acción dramática", S. Jansen (1968:22-3) señala que "elle aura pour fonction d'établir un système dans un ensemble de scènes. Elle se distingue d'autres moyens ayant la même fonction, en ce qu'elle le fait par l'intermédiaire d'une ou de plusieurs intrigues", en tanto que la intriga, por su parte, "elle aura pour fonction d'établir une chaîne dans une succession de scènes. Elle se distingue d'autres moyens (d'indications temporelles, par exemple) en ce qu'elle le fait à l'aide d'un ou de plusieurs conflictos". Finalmente, indica Jansen del conflicto "qu'il aura pour fonction d'établir une ou plusieurs chaînes dans une succession d'expressions se rapportant aux relations entre les personnages d'un même groupe". En realidad, el conflicto presenta una doble función y la que interesa particularmente a Jansen es la que sirve para establecer relaciones entre los personajes, relación siempre expresada desde el comienzo de la cadena que es la expresión del conflicto por una relación de "oposición" (podría darse, efectivamente, una relación de "evolución" o ser algún personaje el que evoluciona, por ej., y en ninguno de los dos casos se trataría de un conflicto.

(24) Cuando se dice que el dramá está tanto etimológica como esencialmente fundado en la acción, se produce, de hecho, una confusión no sólo entre la diferencia proairética de los niveles de acción sino también entre la acción representada y su representación escénica. Como señala K. Elam (1960:125), se piensa comunmente que los acontecimientos constitutivos del drama son "representados" ("acted out") directamente por los actores, pero el status intencional del acto (y su propósito) no es el mismo para los actores que para las "dramatis personae" que ellos representan. El esquema interpretativo del que habla Elam es válido para aquellas acciones que son más o menos iconicamente representadas en la escena, pero las acciones que hacen la trama y la fábula pueden ser igualmente interpretadas por el espectador sin la representación real de los actos básicos. Además, muchos dramas son comprendidos en lo que Pirandello denominó "acción hablada", en la forma directa de "actos de habla" y en la forma de "reportaje verbal". La acción-descripción comprende una serie de lo que se suele llamar "action sentences", enunciados de acción con, al menos, un predicado de acción y un nombre de agente como argumento (Van Dijk 1975:299). El enunciado de acción produce lo que se conoce como "discurso de acción" ("action discourse"), aunque en el caso concreto del drama la representación completa puede ser considerada como un "discurso de acción" con pluralidad de mensajes al mismo tiempo que representación verbal, escénica y gestual. Cfr. N. Rescher (1966), G. H. von Wright (1969), A. Danto (Analytical Philosophy of Action, Cambridge, 1973), T. A. van Dijk ("Action, Action Description and Narrative", New Literary History, 6, 1975, 273-94 y van Dijk 1977), P. Ricoeur (1975).

(25) De entre los numerosos sentidos del término "acción teatral", P. Pavis (1930:9-10) recoge los tres usos principales siguientes: i. la "acción de la fábula" o acción representada, esto es, todo lo que sucede dentro de la ficción, todo lo que hacen los personajes; ii. la "acción" del dramaturgo y del director que enuncian un texto y una puesta en escena, es decir, indican la forma en que los personajes deben actuar; iii. la "acción verbal" de los personajes que comunican el texto contribuyendo así a asumir la ficción y responsabilidad de éste. En lo que se refiere a los usos i. y iii. la acción de la fábula (la acción de la estructura narrativa) y la "acción hablada" de los personajes se sitúan en dos planos diferentes: la acción como fábula existe como contenido exterior, objeto de la representación teatral y puede ser representada de diversas formas, aunque conserva siem-

pre el mismo contenido, es decir, permanece como enunciado. Por el contrario, la acción hablada existe sólo como proceso en el acto de enunciación, es producto de la interacción de sujetos hablantes y no tiene otra existencia salvo en el instante de su articulación, es decir, constituye una "enunciación".

(26) Esto no significa una ruptura de la unidad de acción, sobre la que volveremos más adelante. La acción es única (o está unificada) cuando toda la materia narrativa se organiza en torno a una materia principal, cuando todas las intrigas son referidas lógicamente al tronco común de la fábula. De las tres unidades tradicionales, la de acción es la primordial, pues compromete la estructura fundamental en su totalidad. Aristóteles aconseja la representación de acciones unificadas. La unidad de acción es la única que los dramaturgos, al menos parcialmente, tienden a respetar y esto no por consideración a la norma sino por necesidad interna de su propio trabajo. En dos, o a lo sumo tres horas de espectáculo resulta muy difícil multiplicar el número de acciones, subdividir las o ramificarlas excesivamente, puesto que el espectador no podría orientarse sin explicaciones, resúmenes o comentarios de un narrador externo a la acción. Dado que esta intervención del autor es impensable en la dramaturgia clásica, el dramaturgo debe someterse, en la práctica, a la regla de la unidad de acción. Como señala Pavis (1980:531), la unidad de acción quizá se pueda explicar por la relativa simplicidad del relato mínimo y la necesidad de seguridad experimentada por todo lector ante un esquema narrativo conciso y acabado: la acción y su unidad son tanto categorías de la producción dramática como de la "recepción" del espectador, puesto que en definitiva es éste quien decide si la acción de una obra forma un todo y si es resumible en un esquema narrativo coherente.

(27) Como señalan estos autores, existen otras posibles razones, entre las que se encuentra la presencia, en el seno de la noción de personaje, de distintas categorías, a ninguna de las cuales puede quedar reducido el personaje, aunque, por otra parte, participe de todas ellas. Entre estas categorías enumeran los investigadores franceses las siguientes confusiones: a) confusión debida a lecturas ingenuas de las obras de ficción entre "personajes" y "personas" vivientes, olvidando que el problema del personaje es ante todo lingüístico, que no tiene existencia fuera de la palabra, esto es, que es un "ser de papel". Sin embargo, hay que señalar que una postura

contraria, que negara toda relación entre personajes y personas sería igualmente absurda, ya que los personajes representan personas según una serie de modalidades propias de la ficción.

b) confusión derivada del hecho de que la crítica del siglo XX ha querido reducir el problema del personaje al de la "visión" o "punto de vista": así, en lugar del universo estable de la ficción clásica se encuentran, a partir de Dostoievsky y Henry James una serie de visiones, todas ellas igualmente inciertas, que nos informan más sobre la facultad de percibir y comprender que sobre una presunta realidad.

c) confusión común en el marco de la crítica estructural ha sido la reducción del personaje a los "atributos", esto es, a los atributos de los predicados, caracterizados por su estatismo. En este sentido, hay que señalar que la relación entre ambos es indiscutible, pero es igualmente necesario observar el parentesco que une los atributos con todos los demás predicados, es decir, con las acciones. Por otra parte, hay que dejar claro que los personajes, aún dotados de atributos, no pueden quedar reducidos únicamente a ellos.

d) por último, es también frecuente la reducción del personaje a la psicología, reducción que tiene sus raíces en el nacimiento del individualismo a partir del siglo XIX. Esta confusión demuestra un desprecio completo por el carácter simbólico de toda estructura literaria. Cfr. O. Ducrot y T. Todorov (1972:259-64), I. Slavinska ("Les problèmes de la structure du drame", Stil-und Formprobleme in der Literatur, P. Bockmann (ed), Heidelberg:Winter, 1959, 109 ss).

(28) Posteriormente recogido en el volumen colectivo Poétique du récit, Paris:Seuil, 1977, pp. 7-57.

(29) Como estudios fundamentales sobre este tema, cfr. E. Souriau (1950), G. Lukacz (1965), T. Todorov (1967), S. Jansen (1967 y 1968), M. Zaffa (1969), F. Ferrara (1970), P. Larthomas (1972), I. Lotman (1970), S. Alexandrescu (1974), S. Marcus (1975), A. Ubersfeld (1978), P. Hamon (1972). Una amplia bibliografía, desde diversas perspectivas, que completa la relación anterior puede verse en G. Girard, R. Ouellet y C. Rigault, L'univers du Théâtre, Paris:P.U.F., 1978.

(30) Es necesario hacer algunas precisiones de orden terminológico a fin de eliminar ambigüedades que afectan a las nociones de personaje y actor. "Personaje", del latín "persona", "máscara", traduce la palabra griega

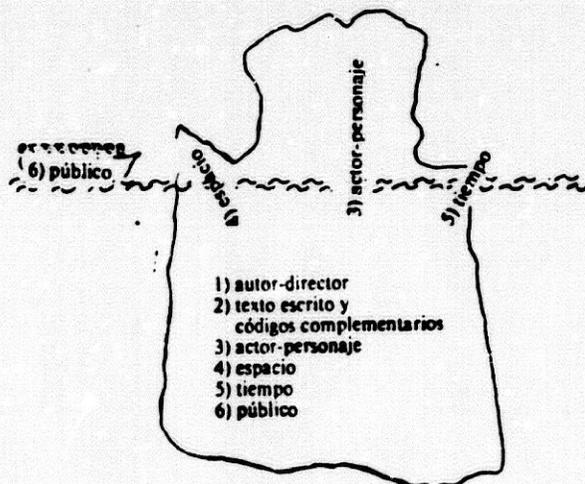
ga que significa "papel", "rol dramático". Sólo a través del uso gramatical de "persona" para designar las tres personas de la enunciación (yo, tu, él) adquiere la palabra la significación de ser animado y persona humana. M. Funaroli ("Rhétorique et dramaturgie: le statut du personnage dans la tragédie classique", Revue d'Histoire du Théâtre, 1972, 3:225) señala que Corneille y D'Aubignac empleaban indiferentemente la palabra "acteur" para la designación de lo que conocemos bajo la denominación de personaje, ambigüedad que hoy sustiste aún cuando hablamos del rol y de su intérprete. Esta confusión se puede explicar si nos remontamos a las fuentes latinas. Se puede afirmar así que para Cicerón las palabras "histrion" y "actor" son generalmente empleadas como concepciones opuestas, y siempre en referencia al orador: el "histrion" es el actor de teatro que Cicerón opone al orador como ejemplo a no seguir, la antítesis del ideal "uir bonus dicendi peritus" mientras que el "actor" es el intérprete de teatro iniciado en la alta disciplina retórica, que puede servir de modelo de "actio oratoria" al abogado. Esta correlación entre el arte de la oratoria y el arte dramático "redimido" según la retórica se ve también en la implicación de los términos que aplica el latín: "actio" designa a la vez la interpretación de un texto dramático o judicial, "actor" designa a la vez al actor ennoblecido por su iniciación en la retórica y al acusador en justicia; "agere" se aplica tanto a un procedimiento como a un rol teatral o social, asumido con responsabilidad y vigor. En la Institutio Oratoria de Quintiliano la antítesis ciceroniana deja paso a la antítesis "commoedus/tragoedus", con la cual se oponen, como en Cicerón, el actor no iniciado en la cultura retórica y el actor iniciado, pero también se oponen dos niveles de estilo en el interior de la estilística retórica: ausencia de "decorum" en el intérprete de la comedia y presencia en el de la tragedia de esta noción, pues para Quintiliano el "tragoedus" es el único que merece el título de actor.

La confusión entre los términos de actor y personaje continúa actualmente. Así, el D.R.A.E. recoge bajo la voz de personaje la siguiente definición: "Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor, y que como dotado de vida propia toman parte en la acción de la obra literaria", y bajo la voz de actor recoge la siguiente definición: "El que representa en el teatro, en el cine, o en la televisión" y, en una segunda acepción: "Personaje de una acción o de una obra literaria", sentido éste que no recoge el diccionario de M. Moliner. A nosotros nos interesa subrayar que además de la confusión "actor-personaje", se puede producir una segunda confusión al hablar del actor, puesto que también,

en otro nivel de análisis, tiene entrada esta voz, en la teoría actancial del personaje inspirada en el trabajos de Propp y Greimas (cfr. cap. sig.). La crítica francesa prefiere utilizar ultimamente, para eliminar ambigüedades, el término de "comédien" en lugar del de "acteur", aunque el público continúa hablando de actores. En castellano, sin embargo, el término de "comediante" ha sufrido una evolución histórica inversa: en el período clásico español, cuando comedia era sinónimo de obra dramática, comediante era el actor en cualquier género dramático. Actualmente, en el uso corriente no se utiliza para el que representa comedias en los escenarios y sí para el que en su vida privada o pública pretende, por cualquier motivo, representar lo que no es.

(31) M. Sito Alba ("El mimema, unidad primaria de la teatralidad", Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Roma: Bulzoni, vol. II, pp. 971-978) fija como unidad mínima de la teatralidad el "mimema", al que define como "la unidad de teatralidad esencial, primaria y, en cierto modo, mínima que realiza una función determinada, pudiendo ésta ser variable en las distintas utilizaciones posibles". Esta unidad revela seis componentes que, gráficamente, representa M. Sito con la siguiente figura (de El personaje dramático, 1985, p. 151):

ICEBERG MIMEMÁTICO



Insiste M. Sito en que el componente esencial, que es el personaje teatral, se fragua uniendo al personaje que aparece en el texto escrito con la realidad viva de un actor determinado. Sobre el actor, cfr. D. Diderot (1964), C. Stanislavsky (1977), J. Duvignaud (1965), L. Strasberg (1969), J. Chaikin (1972), M. Mathieu (1974), O. Aslan (1974) así como los diccionarios de Greimas (1979) y Pavis (1980).

(32) En el volumen colectivo sobre el personaje dramático citado en la nota anterior, actas de un congreso celebrado en 1983, se recoge una interesante cita de Ortega y Gasset. En ella, y con referencia a la ausencia del personaje "visto y oído" de la representación, señala Ortega que, a pesar de esa pérdida "nos queda la palabra escrita, descoyuntada del complejo expresivo que era el cuerpo de aquel", y continúa diciendo: "Por muy habituados que estemos a la lectura, cuanto mejor sepamos leer, más sentiremos la tristeza espectral de la palabra escrita, sin voz que la llene, sin mímica carne que la incorpore y concrete". Según Ortega, la palabra escrita nos deja "sin las modulaciones de la voz, el gesto de la faz, la gesticulación de los miembros y la actitud somática total de la persona". Nos faltan, por consiguiente, los signos sonoros y visuales, precisamente lo que hace que la lengua sea lenguaje-habla. En ese mismo volumen colectivo hay una acertada descripción de este fenómeno, realizada por M. Seco: "En la narración, lo que el personaje dice se realiza, no a través de un hombre que lo representa, sino a través de la imagen mental de las palabras leídas; no entra en nosotros por la audición física, sino por el sentido de la vista, lo que el personaje dice se realiza, no a través de un hombre que lo representa, sino a través de la imagen mental de las palabras leídas; no entra en nosotros por la audición física, sino por el sentido de la vista, que nos ofrece tan sólo una audición imaginada. Por otra parte, la situación, que en el teatro está recreada físicamente, en la lectura ha de ser recreada a fuerza de palabras, dentro de la imaginación del lector. Así pues, los elementos suprasegmentales y extralingüísticos del diálogo han de ser aportados por el autor por medios gráficos, asumiendo él mismo el trazado del escenario y anotando los detalles significativos del gesto, voz y entonación, ya por medios léxicos (sonrió, exclamó, sollozando, etc.), ya a través de la precaria gama expresiva proporcionada por el sistema de los signos de puntuación".

(33) P. Hamon (1972), siguiendo a Greimas (1970), propone establecer la siguiente jerarquía:

ACTANTE — PERSONAJE TIPO — PERSONAJE ACTOR — ROL

Para otras tentativas de definición semiótica del personaje, cfr. Rastier (1971) y Alexandrescu (1974). Un detallado análisis crítico de la teoría de Hamon puede verse en Ruffini (1974a). Según este autor, Hamon, preten-

diendo construir en el texto el personaje (actante) como un "fascio di predicati simultanei", acaba por confundir indebidamente dos niveles distintos, es decir, acaba confundiendo lenguaje y metalenguaje, texto y metatexto, en cuanto que "ció che é definito como fascio di predicati simultanei, lo si chiami attante o ruolo... e sempre qualcosa che si situa ad un livello superiore rispetto ad un dato personaggio, incuanto significabile nel testo" (Ruffini 1974a:54).

(34) La determinación de estas diversas funciones sintácticas nos permitirá precisar el funcionamiento actancial del personaje, descubrimiento que no deja de tener importancia en la medida en que, por ej., el funcionamiento actancial del personaje esté en contradicción con la importancia de su discurso o con su lugar central en la acción.

(35) Si consideramos el carácter construido del personaje, nos encontramos con el hecho de que, en el caso del ejemplo anterior al que se refería Ubersfeld, el referente socio-cultural del s. XVII en relación al cual se ordena el personaje, no es un "dato" sino una construcción del director de escena y del espectador; así pues, el funcionamiento del personaje como metonimia de este referente está construido también a partir de elementos textuales y extratextuales de los que se puede hacer inventario. Esta construcción depende no sólo del inventario sino también de la historia tal como la toma o la construye el director de escena y el actor comediante, y de la historia pasada y presentada tal y como la conoce o la vive el espectador.

(36) Al hablar del signo teatral subrayamos el hecho de que la principal dificultad en el análisis del signo en el teatro estaba unida a su polisemia, polisemia que no se debía sólo a la presencia de un mismo signo en conjuntos que remiten a códigos diferentes aunque escénicamente presentes en conjunto: así, un determinado color de un vestido es en principio elemento visual de un cuadro escénico, pero a la vez se inscribe en una simbólica codificada de los colores, forma parte del vestido de un personaje, que remite, por ej., a la situación social del personaje o a su funcionamiento dramático y a la vez puede marcar la relación paradigmática de su portador con otro personaje en el vestido del cual figura el mismo color. Pero la polisemia estaba ligada, sobre todo, al proceso constitutivo del sentido, pues al lado del sentido principal, llamado denotativo, ligado

en general a la fábula principal, sentido que normalmente resulta "evidente", todo signo, verbal o no, aporta consigo significaciones secundarias que se derivan de las primarias. Cfr. L. Hjelmslev, para quien las connotaciones son el contenido de un plano de análisis de la expresión que es el conjunto de signos denotativos, análisis retomado por R. Barthes en sus Elementos de semiología (1964).

(37) Como señala R. Salvat (El personaje dramático, p. 271), aunque al hablar del personaje priva el citar y derivar gran parte de nuestros estudios de las aportaciones de A. Ubersfeld (1978 y 1981), hay que mencionar y rendir homenaje a R. Castagnino, quien encontró una de las más precisas definiciones de lo que es el personaje dramático: "el elemento activo del texto dramático" (R. Castagnino 1967:101).

(38) Se habla de objeto ficticio, en el sentido preciso del término, en la medida en que los sentimientos y las emociones que el personaje siente, no son sentidas ni sufridas por nadie: ni por el personaje (ser de papel) ni por el actor-comediante, ni por el espectador, que no está directamente implicado y cuya emoción, ligada por otra parte a la reflexión, es radicalmente diferente de aquello que se imita.

(39) Este tipo de inventario no sirve sólo a la yuxtaposición de verdades evidentes, a las que, sin embargo, la yuxtaposición contribuye o puede contribuir a darles un sentido nuevo. En ocasiones permite, además, si no a cubrir los "huecos textuales", si al menos a plantear las cuestiones que permiten ayudar a rellenarlos. Con este tipo de análisis, en definitiva, no se pretenden novedades sino simplemente poner de manifiesto la creencia de que un inventario metódico puede ayudar a esclarecer el trabajo de intuición y lectura de un texto dramático, ya sea por parte de cualquier lector, del director de escena o del propio actor-comediante.

(40) En relación con los aspectos cuantitativos del personaje en el drama son de gran ayuda los estudios llevados a cabo por la llamada escuela rumana. El elenco de títulos de la bibliografía es suficiente para dar cuenta de la amplitud de la empresa y de la multiplicidad de los problemas que se examinan. Hay que recordar que, a parte de Von Cube (1965), Marcus (1966) tiene el mérito de haber propuesto por vez primera la utilización de nociones lógico-matemáticas e informacionales con vistas a una cuantificación

de los aspectos más importantes de los textos dramáticos y, sobre todo, en lo relativo a la estrategia de los personajes dramáticos. Las principales aportaciones están recogidas en Marcus (1967, 1969, 1970, 1972 y 1974), Brainerd Neufeld (1971, 1974), M. Dinu (1968, 1970, 1972, 1973 y 1974). Hay que señalar sin embargo que el hecho de haber dejado de lado los aspectos escénicos en favor del aspecto exclusivamente textual ha perjudicado notablemente el indudable rigor científico, la posibilidad de emplear este método con vistas a hacer una semiótica del teatro en sentido propio. Por otra parte, la complejidad del método no se justifica, las más de las veces, ante los resultados obtenidos. Para una discusión de la aplicación de los procedimientos matemáticos en el estudio de la literatura, cfr. T. Todorov ("Procedés mathématiques dans les études littéraires", Annales. Economie, Sociétés, Civilisations, 3, 20, 1965, pp. 503-510).

(41) En un sentido diferente a los mencionados estudios de la escuela rumana se ha intentado constituir tipologías de los personajes. Entre estos intentos pueden distinguirse los que se basan en relaciones puramente formales y los que postulan la existencia de personajes "ejemplares", localizados a lo largo de la historia literaria. Cfr. Ducrot y Todorov (1972: 261-265).

(42) Muy a menudo aparece citado Aristóteles como autor de la afirmación de que no puede haber tragedia sin acción y sí tragedia sin caracteres. para demostrar la primacia de la acción sobre los caracteres. Cabe objetar a quienes se apoyan en Aristóteles, sacando las palabras de su contexto, y retarles a que dieran un resumen de una tragedia en la que no hubiera caracteres. Hay que señalar aquí que Aristóteles no dice en modo alguno que se pueda hacer tragedias sin caracteres, pues esto sería simplemente un despropósito. Esta afirmación es, de hecho, una paradoja, pues Aristóteles dice solamente que lo que le interesa particularmente a él es la acción y ese es precisamente el sentido que tiene la palabra drama, derivada del verbo griego que significa "hacer". Cfr. J. Sanchis Sinisterra ("Personaje y acción dramática", en el ya citado El personaje dramático, 1985, pp. 97-115).

(43) Cfr. P. Pavis (1980:357) donde se recoge el siguiente gráfico para expresar la noción de "espesor" a la que hacemos referencia:

Particular	individuo	Hamlet
	carácter	el misántropo
	actor	el enamorado
↑	rol	el celoso
	tipe	el soldado
	estereotipo	el criado pícaro
	alegoría	la muerte
	arquetipo	el principio del placer
General	ACTANTE	búsqueda de un beneficio

Grados de realidad del personaje

(44) Como señala la misma autora, la comparación con la "frase" es insuficiente y quizás sería más adecuado efectuar la comparación con el verso, del que dice I. Lotman (1970) que es "a la vez una sucesión de unidades fonológicas percibidas como divididas, existiendo independientemente, y una sucesión de palabras percibidas en tanto que unidades soldadas de combinaciones fonemáticas". Lo mismo, sin lugar a dudas, se podría decir del texto de teatro, sobre todo en la medida en que las articulaciones de los distintos niveles textuales pueden no coincidir. Este hecho es de una importancia capital a la hora de llevar a cabo la segmentación de las secuencias medianas y pequeñas.

(45) Esto coincide con la posibilidad de la que habla Aristóteles de descomponer toda fábula en varias etapas: "exposición", "despegue de la acción", "caída" y "catástrofe"; desde el punto de vista del conflicto, la cadena sería la siguiente: "crisis y establecimiento del nudo", "peripecias" y "desenlace".

(46) Como señala A. Ubersfeld (1978:227), los dramas de la integración (o reintegración) del héroe se leen con gran facilidad, y esta división ternaria permite dar cuenta del paso de un espacio a otro. La autora ha probado que este modo de segmentación es efectivo sobre todo en el caso del drama romántico y lo ha puesto en práctica con notables resultados en el análisis de Victor Hugo y A. Dumas. Cfr. A. Ubersfeld Le roi et le bouffon, Paris:Corti, 1974 y Nouvelle Critique, número especial "Linguistique et Littérature".

(47) Ni que decir tiene que no es la única posibilidad de segmentación. A modo de ejemplo baste recordar la postura que a este respecto adopta la escuela rumana. Estos investigadores, a partir del índice de probabilidad de las escenas (esto es, de las configuraciones de los personajes) de-

terminan la cantidad de información contenida en cada escena a partir de la siguiente fórmula:

$$H(y) = -\log_2 P(y)$$

donde (y) es la configuración de personajes que aparecen en una escena determinada y P(y) su probabilidad. Según Marcus se puede plantear el problema de segmentar la serie de valores así obtenidos siguiendo un criterio formal agrupando las escenas que forman, reunidas, micro-unidades de acción. Al tratar las escenas como los fonemas del teatro intentan aplicar el criterio formal de Z. S. Harris que ofrece las condiciones necesarias de segmentación morfémica cuando sólo se conocen las posibilidades de paso de un grupo de fonemas a otro. Sabemos que los puntos de segmentación morfémica se encuentran cuando hay un cambio de sentido evolutivo de tales posibilidades. Por analogía, definen el comienzo de un morfema dramático como un punto en donde la cantidad de información proporcionada por las escenas de la obra se vuelve creciente o decreciente. A fin de obtener una mayor precisión, tienen también en cuenta el criterio de segmentación silábica debido a F. de Saussure y concretado por E. V. Paduceva. Saussure situó el límite entre dos sílabas en el punto donde empieza un nuevo punto de apertura de los órganos fonales, esto es, marcando mediante cifras la apertura de los fonemas, la serie de valores asociados a una palabra será creciente al principio de cada sílaba. De manera análoga, dado que el papel de apertura está desempeñado aquí por la cantidad de información contenida en cada una de las escenas de la obra, M. Dinu ha propuesto delimitar en el desarrollo de la acción lo que denomina "sílabas dramáticas", unidades constitutivas enlazadas por un soplo común. Una sílaba dramática comenzará, por lo tanto, en el momento en que la cantidad de información proporcionada por las escenas de la obra se vuelva creciente. Al hacer que a cada sílaba dramática corresponda la cantidad media de información proporcionada por una escena de la sílaba respectiva, obtenemos así una nueva serie de números, a la que se puede aplicar la misma regla de segmentación silábica. La operación da como resultado unas "hipersílabas" o "episodios dramáticos" que, tal como han demostrado los estudios realizados por Dinu, coinciden en casi todos los casos con las etapas principales del conflicto. Cfr. en la bibliografía final las obras señaladas de S. Marcus y M. Dinu.

(48) En el caso que nosotros venimos analizando la ruptura vendría representada por la aparición del coro.

(49) Así por ejemplo, la dramaturgia brechtiana lleva a su culminación, desde un punto de vista tanto teórico como práctico, la idea de la autonomía de cada cuadro, presentado como la figura de una situación que debe ser comprendida por sí misma como una especie de sistema aislado, con una relativa cerrazón y de la que hay que mostrar una estructura particular.

(50) La relación entre secuencias mayores y secuencias medianas en una dramaturgia en cuadros es mucho más complicada; la extensión variable de los cuadros de Shakespeare hace que algunos sean articulables en elementos de rango menor y que otros no lo sean. Por lo general, cuando tenemos un cuadro de una cierta complejidad las articulaciones en secuencias medianas se realiza no en función de las entradas y salidas de los personajes sino en función de los cambios entre los personajes. Hay que tener presente de hecho que la estructuración en cuadros no se integra en el sistema acto/escena, que funciona preferentemente en el plano de la acción y en el de las entradas y salidas de los personajes. Mientras que el acto es función de una segmentación narratológica estricta y sólo supone un eslabón en la cadena actancial, el cuadro es una superficie mucho más vasta, de contornos imprecisos. Sobre la dramaturgia en cuadros, cfr. P. Szondi "Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing", Poétique, 9, 1972; B. Valdin "Intrigue et tableau", Littérature, 9, 1973; R. Barthes "Diderot, Brecht, Einsteins", en Revue d'Esthétique, 26, 1973.

(51) En los primeros momentos de la semiótica teatral, e incluso durante las siguientes décadas, los semióticos se lanzaron a la búsqueda de unidades, a las que consideraban necesarias para la formalización de la representación, siguiendo en esto el programa de los lingüistas. En palabras de E. Benveniste (1974:64) "todo el estudio semiótico, en un sentido estricto, consistirá en identificar las unidades, en describir las marcas distintivas y en descubrir criterios más y más refinados de diferenciación". En el caso del teatro, señalábamos que sería una empresa inútil fragmentar el continuum de la representación en micro-unidades temporales según la transformación de diferentes sistemas: esto sólo conduciría a "pulverizar" la puesta en escena, descuidando la totalidad del proyecto escénico. El signo, por lo tanto, no constituye un a priori en la constitución de la semiología teatral y puede incluso llegar a entorpecer la investigación si queremos desde un comienzo empeñarnos a toda costa en definir sus límites.

(52) En la actualidad el análisis "atomizante" de la escena y del texto, aunque en menor medida que antes, está siendo abandonado de nuevo, o al menos, está siendo complementado por la dimensión que Benveniste denomina "semántica" y que reintroduce la impresión general del espectador y su sentido global. Este segundo método consiste en no seguir buscando a cualquier precio, como se hace con la lengua, las unidades semióticas, esto es, "identificar las unidades y definir las" (cfr. la nota anterior). Se parte, por el contrario, de un sentido global representado por lo "intentado", es decir, aquello que se quiso decir, y por lo tanto, del aspecto semántico del discurso. De este modo toda unidad se integra en un proyecto global, y en un momento posterior del análisis hay que intentar descubrir si lo semántico (el sentido global) puede articularse y particularizarse en unidades semióticas. En este sentido se podría afirmar de la semiótica teatral lo que Benveniste afirma sobre la semiología de la lengua, ya que ésta, paradójicamente, "quedó obstruida por el instrumento mismo que la había creado, el signo" (Benveniste 1974:66). El hecho de que el teatro no posea, como la lengua, unidades mínimas como las palabras que tienen tanto dimensión semiótica como semántica, impone y justifica partir en el análisis de la dimensión semántica.

(53) R. Barthes (1966:15) propone distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las funciones, en el sentido que tiene esta palabra en Propp y Bremons, el nivel de las acciones, en el sentido que tiene el término en Greimas cuando habla de los personajes como actantes y, por último, el nivel de la narración, que está representado, grosso modo, por el nivel del discurso en Todorov. Recuerda también que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva de modo tal que una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actantes; esta acción recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.

El primer paso consiste, pues, según Barthes, en la determinación de las unidades narrativas mínimas, es decir, primero hay que dividir el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que se pueden distribuir en un pequeño número de clases. El análisis, sin embargo, no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario también que sea el sentido desde el primer momento el criterio definitorio de las unidades. Es el carácter funcional de ciertos elementos de la historia lo que hace de ello unidades, de ahí el nombre

de "funciones" que se ha dado a estas primeras unidades. La función es, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido, es lo que quiere decir un enunciado lo que lo constituye en una unidad formal y no la forma en que está dicho. Para determinar estas primeras unidades narrativas, Barthes señala la necesidad de no perder de vista el carácter funcional de los segmentos y admitir de antemano que no coincidirán fatalmente con las formas que reconocemos tradicionalmente en las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos) y aún menos con clases psicológicas (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, etc.).

Es preciso señalar también que las unidades narrativas serán sustancialmente independientes de las unidades lingüísticas (pueden coincidir, aunque ocasionalmente y nunca por sistema). Las funciones serán representadas ya por unidades superiores a la frase (grupos de frases de diversas magnitudes hasta incluir la obra en su totalidad) ya inferiores (el sintagma, la palabra e incluso, en la palabra, ciertos elementos literarios). Las unidades funcionales hay que distribuirlas en un pequeño número de clases formales; las determinaciones de estas unidades sin recurrir a la sustancia del contenido hace que haya que considerar nuevamente los diferentes niveles de sentido: algunas unidades tienen como correlato unidades del mismo nivel, en cambio, para saturar otras hay que pasar a otro nivel. De ahí surgen en principio dos grandes clases de funciones, a las que Barthes denomina respectivamente "distribucionales" e "integradoras".

Las funciones "distribucionales" corresponden a las funciones de Propp (retomadas posteriormente por Bremond) pero que Barthes considera de un modo mucho más detallado que estos autores. Para éstas reserva el nombre específico de funciones, aunque también las otras unidades sean funcionales. Su modelo es clásico a partir de los análisis de B. Tomachevsky: la compra de un revólver, por ej., tiene como correlato el momento en que será utilizado, y si no es nunca utilizado, la notación se invierte en signo de veleidad. La segunda gran clase de unidades, de naturaleza integradora, comprende todos los indicios (en el sentido más general de la palabra): la unidad remite no a un acto complementario y consecuente sino a un concepto más o menos difuso, pero no obstante, necesario para el sentido de la historia: indicios caracteriológicos que conciernen a los personajes, notaciones de ambientes, etc. La relación de la unidad con su correlato no es ya de orden distribucional: a menudo varios indicios remiten al mismo significado y su orden de aparición en el discurso no es necesariamente pertinen

te sino integradora. Para comprender el sentido último de una notación indicial es preciso pasar, a menudo, al nivel superior (el de las acciones de los personajes) pues sólo allí se desvela el indicio. Los indicios son, por la naturaleza en cierto modo vertical de sus relaciones, unidades verdaderamente semánticas pues, contrariamente a las funciones propiamente dichas, remiten a un significado, no a una "operación". La sanción de los indicios es más alta, a veces incluso virtual, está fuera del sintagma explícito (el carácter de un personaje nunca puede ser designado, aunque es ininterrumpidamente objeto de indicios), es una sanción paradigmática. Por el contrario, la sanción de las funciones siempre está más allá, es una sanción sintagmática: efectivamente, no se puede reducir las funciones a acciones (verbos) y los indicios a cualidades (adjetivos) dado que hay acciones que son indicativas, al ser signos, de un carácter o de un determinado ambiente.

Funciones e indicios abarcan otra distinción clásica: las funciones implican los "relata" metonímicos, los indicios los "relata" metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer, las otras a una funcionalidad del ser. Ante estas dos clases de unidades, señala Barthes (1966:19-20) que debería ser posible ya una cierta clasificación de los relatos. Así, algunos relatos aparecen como marcadamente funcionales (los cuentos populares, por ej.) en tanto que, por el contrario, otros son marcadamente indiciales (las novelas psicológicas). Entendiendo, claro está, que entre estos dos extremos se presentan toda una serie de formas intermedias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género, etc.

Dentro de cada una de estas dos clases es posible determinar dos subclases de unidades narrativas. Con respecto a las funciones, hay que decir que sus unidades no presentan la misma importancia: algunas constituyen verdaderos nudos del relato (o de un fragmento del relato) y son denominadas por Barthes "cardinales" o "núcleos", mientras que las otras, teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, son denominadas catálisis.

Para que una función sea cardinal basta con que la acción a la que se refiera abra, mantenga o cierre una alternativa consecuente para la continuación de la historia: en una palabra, basta con que inaugure o concluya una certidumbre. En el lazo que une dos funciones cardinales hay una funcionalidad doble, a la vez cronológica y lógica. Así, mientras que las catálisis no son unidades consecutivas, las funciones cardinales son tanto consecutivas como consecuentes. El otro tipo de funciones, las cardinales, es muy diferente del anterior. A primera vista su importancia apare-

ce como secundaria. Lo que las constituye, dice Barthes, no es el espectáculo (la importancia, el volumen o la fuerza de la acción anunciada) sino el riesgo: las funciones cardinales son los momentos de riesgo del relato. Entre los polos de alternativas, las catálisis disponen zonas de seguridad, descanso, lujos, etc. Estos lujos no son sin embargo inútiles, pues desde el punto de vista de la historia las catálisis pueden tener una funcionalidad, aunque fuera puramente redundante en relación a su núcleo: no por ello dejaría de participar en la economía del mensaje. Así, una notación, en apariencia expletiva, siempre tiene una función discursiva: acelera, retarda, impulsa, resume, anticipa o, incluso, despista. De manera que, puesto que lo anotado aparece siempre como notable, la catálisis despierta siempre la tensión dramática del discurso. La función constante de la catálisis es, pues, una función fática: mantiene el contacto entre el narrador y el lector. Como señala Barthes, no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, pero tampoco resulta posible suprimir una catálisis sin alterar el discurso.

En cuanto a la segunda clase de unidades narrativas, los indicios, clase integradora, las unidades que allí se encuentran tienen en común el no poder ser saturadas (esto es, completadas) sino al nivel de los personajes o de la narración. Forman, por consiguiente, parte de una relación paramétrica, cuyo segundo término, implícito, es continuo, extensivo a un episodio, personaje o, incluso, toda una obra. Barthes distingue además, indicios propiamente dichos, que remiten a un carácter, a un sentimiento, a un ambiente, e "informaciones", que sirven para identificar y situar en el tiempo y en el espacio. Los indicios tienen siempre significados implícitos, los informantes, por el contrario, no los tienen, al menos al nivel de la historia: son datos puros inmediatamente significantes. Los indicios implican una actividad de desciframiento, los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado; su funcionalidad, como la de las catálisis, es débil, aunque tampoco es nula. Cualquiera que sea su inanidad, con relación al resto de la historia, el informante sirve para autentificar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real, es un operador realista y, a título de tal, posee una funcionalidad indiscutible, no a nivel de la historia sino a nivel del discurso.

Barthes completa esta clasificación añadiendo dos observaciones importantes. En primer lugar, que una unidad puede pertenecer al mismo tiempo a dos clases funcionales diferentes; y, en segundo lugar, que estas cuatro clases funcionales analizadas pueden ser sometidas a una distribución

diferente, más adecuada al modelo lingüístico. Las catálisis, los indicios y los informantes tienen, en efecto, un carácter común: comparadas a los núcleos, que constituyen un conjunto finito de términos poco numerosos, regidos por la lógica y que a la vez son necesarios y suficientes, los tres grupos de funciones anteriores son simplemente "expansiones" facultativas.

(54) Todo signo icónico sufre el proceso que A. Ubersfeld denomina "resemantización", análogo a lo que U. Eco ha denominado "semiotización del referente".

(55) Es interesante a la hora de clasificar las informaciones de un texto (oído o leído) el cuadro que recoge J. M. Adam (1984a:101) inspirado en los análisis de H. Denhiere y R. Langevin:

Niveaux de jugement	(1)	Information			
	(2)	Ancienne (1-1)	Nouvelle (1-2)		
	(3)	Propositions descriptives (2-1)	Propositions narratives (2-2)		
			Expansions (catalyses) (3-1)	Noyaux et/ou propositions évaluativement signalées (3-2)	
Importance relative		-	0	+	++
Probabilité de mémorisation-reproduction		Très faible	Faible	Moyenne	Elevée

(56) Hay que advertir aquí que el término "comunicación" tiene un sentido mucho más amplio que el de "información". La información, puramente factual, puede traducirse mediante símbolos y a fortiori a otra lengua, sin residuos informativos. Frente a esto, la comunicación comprende además elementos no informativos que, por el mismo hecho de ser comunicados, se configuran como nociones.

(57) Más recientemente han sido presentados análisis de la comunicación que distinguen diversos elementos constitutivos del contexto (tiempo, lugar) del mensaje, entre los que se cuentan las presuposiciones sobre los conocimientos y la capacidad del receptor así como elementos pragmáticos como la intención del emisor y la relación social con el receptor. Cfr. D. Wunderlich Studien zur Sprechakttheorie, Frankfurt:Suhrkamp, 1978, pp.

51-118. De acuerdo con C. Segre (1985:12, n.1), el análisis de la comunicación en los seis elementos propuestos por R. Jakobson es el más funcional. Cfr. la exposición del esquema comunicativo en U. Eco (1975). Es también interesante la conflictiva visión de la relación "emisor-receptor" (en literatura) de J. Fetterley The Resisting Reader, Bloomington:Indiana U. P. 1978.

(58) A. Martinet (1970:104 ss), al hablar de los rasgos suprasegmentales o prosódicos y, en definitiva, de las características fónicas que afectan a segmentos más amplios que el fonema, escribe: "Muchos de los rasgos que diferencian el estilo escrito del hablado pueden atribuirse a la necesidad de compensar, al escribir, la pérdida de elementos suprasegmentales e individuales del discurso".

(59) En este punto hay que prestar atención a la diferencia entre comunicación literaria oral, es decir, al canto, a la representación pública, o a la lectura en voz alta en círculos restringidos, y la fruición a través de la lectura personal. La fruición auditiva está condicionada por el canal (el speaker). En este punto, ocurre cuando él quiere y ofrece un texto interpretado ya (música, rasgos suprasegmentales, gestos, etc.). No admite pues controles ni retornos a puntos precedentes del texto y por lo tanto implica lagunas de atención.

(60) Para una crítica de esta orientación, cfr. C. Segre (1985:14)

(61) Señala Segre (1985:15) que "entendida en este sentido, la palabra "autor" viene a significar exactamente como en la Edad Media, más que escritor "promotor", "garante", en definitiva, autoridad".

(62) Segre (1985:16) presenta como ejemplo el caso de los "stilnovisti", y el de los románticos lombardos, y los sitúa en el segmento de una comunicación casi dialógica que está todavía controlada por el emisor, en el que la copresencia temporal y espacial se configuran en cierto modo como colaboración.

(63) Segre (1985:17) habla de polos, puesto que no existe lectura que pueda marginar la libertad de la imaginación, ni lectura que pueda reprimir totalmente el dictado del texto.

(64) Una discusión sobre estos dos polos de los que habla C. Segre puede verse en Semiotica Filologica, Turin:Einaudi, 1969, pp. 18 ss.

(65) Segre (1985:18, n. 7) señala en este sentido que la palabra hermeneutica, que ha tenido poca aceptación por parte de la crítica italiana, podría así llegar a ser casi sinónimo de crítica. La hermeneutica pretende, en última instancia, la exactitud de la interpretación, literal o global. Como la crítica, pretende la comprensión más completa posible del texto. Para la definición y difusión de la hermeneutica literaria, especialmente en Alemania y, parcialmente, en los Estados Unidos, cfr. P. Szondi Introduzione all'ermeneutica letteraria, Parma:Pratiche, 1975 y G. Gadamer Verdad y Método, Salamanca:Sigüeme, 1977. P. Ricoeur El conflicto de las interpretaciones, Mexico:Siglo XXI, 1969; E. D. Hirsch Teoria dell'interpretazione e critica letteraria, Bolonia:Il Mulino, 1967; W. Holenstein Linguistik, Semiotik, Hermeneutik, Frankfurt:Suhrkamp, 1967; H. J. Jauss Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I, Munich:Finck, 1977.

(66) La teoría sobre el "autor implícito" es de W. Booth (The Retic of Fiction, Chicago:University Press, 1961. Cfr. también B. Romberg Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel, Estocolmo:Almqvist and Wiksel, 1962; J. Rousset "La prima persona nel romanzo. Abbozzo di una tipologia", Instrumenti Critici VI,19, 1972, pp. 259-274; N. Tamir "Personal Narrative and its Linguistic Foundation", PTL. A Journal for descriptive Poetics and Theory of Literature, 3, 1976, p. 403-429; W. Kryszynski "The Narrator as a Sayer of the Author", Strumenti Critici XL, 32-33, 1977, pp. 44-89; S. Chatman, Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca-Londres:Cornell U.P. 1978, cap.4; M. Pagnini Pragmatica della letteratura, Palermo:Sellerio, 1980, pp. 20-22. También puede verse sobre este punto U. Eco (1979), y sobre el "lector implícito", W. Iser The Implied Reader, Baltimore-Londres:J. Hopkins Press, 1974 y The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, Baltimore-Londres:J.Hopkins Press, 1978.

(67) Una amplia exposición sobre el tema puede verse en W. Mignolo (1978).

(68) A este propósito resulta sumamente clarificadora la pareja "enunciado/enunciación", puesta particularmente de relieve por W. Benveniste (1974:79-89). Como veremos más detalladamente, la enunciación "es el acto mismo de

producir un enunciado y no el texto del enunciado que es nuestro objeto". En la enunciación está la asunción de la lengua por parte del locutor en relación con "otro" al cual se dirige la enunciación. SE tiene por tanto "una acentuación de la relación discursiva con el partner", dado que "yo" viene a indicar el sujeto de la enunciación y "tu" el destinatario. Juntos actualizan las perspectivas temporales (el presente es el tiempo de la enunciación, los pasados y el futuro lo son en relación con este tiempo) y los signos ostensivos o deícticos (esto, aquí, etc). El texto literario es un enunciado (o sea, un producto) que conserva las huellas de la enunciación (acto) y en el que el sujeto que habla (el narrador) es "sosias" o portavoz del sujeto de la enunciación (el autor en cuanto que locutor). Es por lo tanto "yo", y la deixis y los tiempos se deben interpretar en relación con él. En todos los demás casos los enunciados remiten a las enunciaciones atribuidas a los personajes (si son ellos los que hablan) o a las de aquel (narrador ficticio) cuyo punto de vista, o incluso cuya personalidad (si el narrador se revela) transmite los contenidos de la narración.

(69) Hay que recordar en este sentido que existe, paralelamente, una competencia narrativa gracias a la cual el destinatario comprende, por el discurso del emisor, de qué precisos gestos y situaciones se trata. El término en lingüística generativa ("competence") se refiere al sistema de reglas gramaticales interiorizadas por el hablante que le permite comprender y formular un número infinito de frases potenciales en la lengua que usa.

(70) Sobre los géneros literarios puede verse H. J. Jauss "Litterature médiévale et théorie des genres", Poétique 1, 1970, pp. 79-101; E. Stieger (1946); E. Bantley (1964); G. Genette (1969 y 1977); T. Todorov (1976), así como la bibliografía contenida en los anteriores estudios. En última instancia, cfr. C. Segre (1985). La revista polaca Zagadnienia rodzajow Genre (con contribuciones en francés, inglés y alemán) y la revista norteamericana Genre están enteramente dedicadas al estudio de los géneros literarios.

(71) Esta distinción es explicitada en ocasiones mediante la oposición "género/modo". G. Genette (1977:418) señala a este respecto: "Los géneros son categorías propiamente literarias; los modos son categorías que provienen de la lingüística o, más exactamente, de la antropología de la expresión verbal".

(72) Valiéndonos del ejemplo propuesto por T. Todorov (1972:178-9), si en la época del clasicismo francés se dice que la tragedia se caracteriza

por "lo serio de la acción" y por "la dignidad de los personajes", a partir de aquí podrán emprenderse dos tipos de estudio fundamentalmente diferentes. El primero consistiría en establecer que categorías tales como la "acción" o los "personajes" se justifican en la descripción de los textos literarios, estén presentes obligatoriamente o no. A continuación habría que mostrar que cada una de esas categorías pueden especificarse mediante un número finito de propiedades que se organizan en estructuras. Por último, se dilucidarían las categorías así establecidas y se estudiaría su variedad. Sin embargo, partiendo de la misma observación inicial sobre la tragedia clásica puede emprenderse un camino diferente. Se empezaría entonces por reunir un determinado número de obras donde se encuentran las propiedades descritas (en este caso concreto, las obras representativas de la tragedia clásica en Francia); aquí encontraría su aplicación la noción de "dominante" utilizada por los formalistas rusos: para declarar a una obra como tragedia es preciso que los elementos descritos no sólo estén presentes sino que sean dominantes. A partir de ese punto ya no se buscarían las categorías del discurso literario sino un determinado ideal de la época que puede encontrarse tanto en el autor como en el lector. Los géneros forman en el interior de cada periodo un sistema: no pueden definirse sino en sus relaciones mutuas; ya no habrá un género trágico único sino que la tragedia se definirá en cada momento de la historia literaria, en relación con las demás formas coexistentes. En este último caso se abandona ya la poética general para entrar en la historia de la literatura. Como sugiere Todorov (1972:182), cabe siempre la pregunta de si este no es un sistema de géneros propio de la literatura griega antigua, impropriamente erigido como sistema de tipos. El esfuerzo de las teorías se ha concentrado aquí (a la inversa que en el caso de la oposición entre la poesía y la prosa) en el descubrimiento de categorías subyacentes a los géneros.

(73) Algunas de las poéticas donde se plantea el problema de los géneros son las siguientes: Platón (La república); Aristóteles (Poética); Boileau (El arte poético); Goethe (Formas naturales de la poesía); Hegel (Estética); V. Hugo (prefacio a Cromwell); E. Staiger (1946); R. Jakobson (1960).

(74) Cfr. R. Jakobson (Questions de Poétique, Paris:Seuil, 1973, p. 130):

"Volviendo a llevar el problema a una simple formulación gramatical, se puede decir que la primera persona del presente es al mismo tiempo el punto de partida y el tema conductor de la poesía lírica, mientras este

papel lo desempeña en la epopeya la tercera persona de un tiempo pasado. Cualquiera que sea el objeto específico de una narración lírica, no es más que el apéndice accesorio, el decorado de la primera persona del presente; el mismo pasado lírico supone un sujeto en acto de recordarse. Viceversa, el presente de la epopeya está netamente referido al pasado, y cuando el yo del narrador se expresa como un personaje más entre los otros, este yo objetivado no es sino una variedad de la tercera persona, como si el autor se mirase a sí mismo o con el rabillo del ojo. En definitiva, es posible que el yo se valore en cuanto instancia registrante, pero no se confunde nunca con el objeto registrado; en otras palabras, el autor, en cuanto objeto de la poesía lírica que se dirige al mundo en primera persona resulta profundamente ajeno a la epopeya".

(75) Todas las variaciones de esta forma ideal de tragedia aparecen ilustradas en la historia de la literatura. Cfr. J. Morel La tragédie, Paris: Colin, 1968; E. H. Mikail Comedy and Tragedy: a Bibliography of Critical Studies, Nueva York:Winston, 1972; B. Vickers Towards Greek Tragedy, Londres:Longmann, 1973.

(76) A. Jolles (1972) intentó basar los géneros-tipos en la "naturaleza", es decir, en la lengua, pasando revista a todas las formas simples de la literatura. Las formas literarias que se encuentran en las obras contemporáneas derivarían de las formas lingüísticas, derivación que no se produce directamente, sino por intermedio de una serie de formas simples que se encuentran, por lo general, en el folklore. Estas formas simples de las que habla Jolles son extensiones directas de las formas lingüísticas; a su vez, se convierten en elementos básicos en las obras de la "gran" literatura. El sistema de Jolles es recogido por Todorov (1972:185) mediante el siguiente gráfico:

	<i>interrogación</i>	<i>afirmación</i>	<i>silencio</i>	<i>imperativo</i>	<i>optativo</i>
<i>realista</i>	caso de conciencia	gesto	enigma	locución	fábula
<i>idealista</i>	mito	memorable	rasgo de ingenio	leyenda	cuento de hadas

A pesar de que la descripción de Jolles no sea suficiente, presenta el innegable interés de dar cuenta de formas verbales tales como el proverbio, el enigma, etc., abriendo así nuevas vías al estudio tipológico

gico de la literatura. No hay duda de que géneros tan fijos como la fábula, el ensayo o la leyenda no se sitúan en el mismo nivel, pero el principio pluridimensional de Jolles permite reparar en ello, cosa que resultaba imposible con la clásica tríada "lírica-épica-drama". Sobre Jolles, cfr. A. J. Greimas (1970:309-14), S. Melenc, "Structure de la maxime", Langages, 13, 1969, 69-99 y E. Kongas-Maranda "Structure des enigmes", L'Homme, 9, 1969, 5-48.

(77) El horizonte de expectativa (Jauss 1970) de una obra está formado por el conjunto de expectativas de su público, de acuerdo con su situación concreta y con el lugar de la obra en la tradición literaria, el gusto de la época, la naturaleza de los problemas cuya respuesta el texto constituye. Esta noción de la estética de la recepción inscribe en el trabajo de la expectativas y de los modos de lectura el sentido final de la obra. Hay que añadir a este horizonte los esquemas socioculturales del público: sus expectativas personales, lo que sabe del autor, de la obra en concreto, de la aceptabilidad social de ésta, el papel de la moda y de esnobismo que prepara el terreno de la recepción, etc.

(78) Cfr. P. Szondi Theorie des modernen Dramas, Frankfurt:Suhrkamp, 1956 (trad. fr. de P. Pavis, Laussana, 1980).

(79) Hay que recordar algunas excepciones que se encuentran en estos textos en relación a la mimesis: i. las acotaciones, originariamente limitadas a indicaciones para la puesta en escena, se hacen en ocasiones descriptivas e incluso narrativas. Según los casos priman una u otra función según estén dirigidas a la lectura o a la puesta en escena; ii. la utilización de un acto para expresar el prólogo y, en muchas ocasiones, potenciando el modo diegético, para enunciar las propias opiniones del autor; iii. el coro, introducido en la tragedia griega (y que reaparece en el teatro moderno), expresa, por encima de la de los actores, una opinión que suelen coincidir en mayor o menor medida con las del emisor; iv. los apartes y los monólogos, en los que el "yo" mimético comunica al destinatario cosas que deben permanecer ocultas a los diversos "tu" miméticos. Cfr. C. Segre "Contribution to the Semiotics of Theater", Poetics Today, I, 3, 1980:39-48.

(80) Por parte de los autores se suele dar la decisión de "personalizar la voz del narrador". Para solucionar este problema hay varias opciones: i. atribuir al narrador, a parte de la diegesis, intervenciones metaco

municativas, comentarios sobre la misma diegesis; el narrador, en definitiva, es el mediador entre el mundo de la ficción y el destinatario (Stanzel: "auktoriale Erzählsituation"; W. Booth: "narrador no representado"). La personalización del narrador se realiza entre dos polaridades, bien insistiendo sobre el "tu", esto es, sobre las alocuciones al destinatario, bien insistiendo sobre el "yo", sobre la individualidad del narrador que se impone como juez o intérprete de hechos y comportamientos. ii. hacer narrar la historia a un personaje secundario que, habiendo asistido o habiendo tenido conocimiento de los hechos, los narra al destinatario (Stanzel: "Ich Erzählsituation", Friedman: "yo como testigo", Booth: "narrador representado"). Semejante, en parte, es la situación en que el narrador no es un personaje secundario sino el protagonista de la historia. La diferencia entre estas dos soluciones radica en el hecho de que el "yo" testigo puede realizar la misma mediación entre hechos y destinatario que se verifica con la primera solución. De manera inversa, el "yo" protagonista se identifica con la historia, de la cual sólo puede tener el ligero distanciamiento permitido por el alejamiento temporal entre los hechos y su narración. Los tipos en los que el narrador es una persona diferente del autor se asemejan bastante a los miméticos: el narrador es imaginado con unos rasgos peculiares diferentes de los del autor, y el autor debe componer la narración que le atribuye en armonía con estos rasgos. Sin embargo, prevalecen las diferencias: a. el narrador expone hechos que son extraños para él, o que han sucedido con anterioridad (más que expresarse a sí mismo en relación con una acción, rememora y deposita los recuerdos: su función es por lo tanto diegética, no mimética); b. el narrador no se dirige a un interlocutor, tal vez silencioso, situado en el mismo plano de la ficción sino más bien al destinatario de la obra.

(81) Cfr. sobre esta discusión F. K. Stanzel (1955 y 1964); W. Booth (1961); C. Segre Teatro e romanzo, Turin:Einaudi, 1984, cap. IV; N. Friedman "Point of view in Fiction: The Development of a Critical Concept", en P.M. L.A. 70, 1965, pp. 1160-1184; G. Genette (1972).

(82) Sobre los "shifters" ("embrayeurs", "conmutadores"), cfr. R. Jakobson "Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb", Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1957 (reproducido en Selected Writings, vol. 2, La Haya:Mouton, 1972 (hay trad. cast.)). Allí son definidos como aquellos signos lingüísticos "whose signified cannot be defined except with reference to the message" (Jakobson 1971:130).

(83) Cfr. Serpieri (1981:175): "On stage, therefore, everything departs from I-here, which can be defined as the zero-point of theatrical discourse and action. This zero-point is subject to a series of "transformations" which generate the entire repertory of theatrical language". These transformations operate at the level both of the text and of the performance. Grammatically, the central and all-defining I undergoes an initial transformation into the other pronominal deictics, either semantically marked (we/you), or negative and unmarked (he/she/they). The fundamental index here generates both the unmarked there and other spatial indices and the marked temporal indicator now, which in turn defines the unmarked then and other temporal adverbs, as well as the tenses of the verbs. A potentially infinite lexicon of indices is thus produced, on the paradigmatic axis, at this initial and grammatical stage of transformation".

(84) Sobre la deixis en general, cfr. E. Benveniste (1966 y 1974), K. Bühler (1934), C. Fillmore (1966, 1970), H. Frei (1944). Jakobson (1957), J. Kurylowicz (1964), J. Lyons (1977) y Levinson (1983).

(85) El origen de esta distinción está en C. J. Fillmore "Towards a theory of deixis", The PCCLLu Papers (Department of Linguistics, University of Hawaii), 3. 4, 1971, pp. 219-241.

(86) Sobre la deixis espacial y temporal cfr. Benveniste (1966), Weinrich (1964), Leech (1972), Fillmore (1975), Lyons (1977), Allwood, Anderson y Dahl Logic in Linguistics, Cambridge: C.U.P. 1977, R. Lakof (1974).

(87) La referencia anafórica es importante en el diálogo dramático en la medida en que crea, mediante la co-referencia, la apariencia de continuidad en el universo del discurso: mantiene la estabilidad de los objetos una vez que han sido introducidos en él. Como tal, se subordina a la deixis propiamente dicha, que "muestra" el objeto directamente y lo introduce como referente dramático. Como señala Lyons (1977:673), la anáfora "presupposes that the referent should already have its place in the universe-of-discourse. Deixis does not; indeed, deixis is one of the principal means open to us of putting entities into the universe-of-discourse so that we can refer to them subsequently". Por su parte K. Elam (1980:153) señala el importante papel desempeñado por la anáfora en el establecimiento de "relaciones internas" en el cuerpo del discurso mismo, favoreciendo así la creación de un

contexto lingüístico coherente. "The dialogue has not only a "world-creating" and outward-looking (exophoric) function but, equally, an interior co-textual structure essential to any play whose language is more than functionally "transparent". It is foregrounded, that is, as an object of interest in itself. Not only all forms of word-play and semantic patterning but also the fundamental dialogic dynamic, whereby one utterance provokes or generates another, are strictly dependent on inward-looking (endophoric) factors".

(88) Sobre la deixis social cfr. P. Brown y S. Levinson "Universals in language usage: politeness phenomena", en E. Goody (ed) Questions and Politeness: Strategies in Social Interaction, Cambridge:C.U.P. 1978, pp. 56-311, donde se recoge toda la bibliografía y estado de conocimientos sobre este importante tipo de deixis hasta el momento de la publicación.

(89) Sobre los actos de habla, cfr. S. C. Levinson "Speech act theory: the state of the art", Language and Linguistic Teaching: Abstracts, 13, 1, 5-24; L. Allwood "A critical look at speech act theory", en O. Dahl (ed) Logic, Pragmatics and Grammar, Gothenber, 1977, pp. 53-69; P. Cole y J. L. Morgan (eds) (1975); B. Fraser "An examination of the performative analysis", Papers in Linguistics, 7, 1974, 1-40; J. M. Sadock (1974); J. R. Searle (1969, 1975, 1976, 1979), T. A. v. Dijk (1977).

(90) Sobre Austin en particular puede verse K. T. Fann (ed) A Symposium on J. L. Austin, Londres:Routledge & Kegan Paul, 1969.

(91) Cfr. en contra de los criterios propuestos para clasificar los actos de habla por Searle, J. R. Katz (1977).

(92) La "hipótesis de la fuerza literal" ("literal force hypothesis, LFH) ha sido resumida por Gazdar (1981) en los puntos expuestos anteriormente y atacada duramente por Hintikka "Questions about questions", en M. K. Munitz y P. K. Unger (eds), Semantics and Philosophy, Nueva York: N.U.P. 1974, pp. 103-158 y D. Gordon y G. Lakoff "Conversational postulates", en Cole y Morgan (eds) (1975:83-106). Cfr. sobre el particular de la polémica Levinson (1983:263-276).

(93) Sobre los postulados conversacionales de Grice, cfr. fundamentalmente Levinson (1983:97-165).

(94) La reflexión sobre las relaciones entre el texto y la escena implica un tratamiento más profundo sobre la "puesta en escena", el estatuto de la palabra en el teatro y la interpretación del texto dramático, tratamiento que ha sido y sigue siendo objeto de la investigación semiótica del teatro. Cfr. Pavis (1978), De Marinis (1978, 1979) y Ubersfeld (1978).

(95) La actitud logocéntrica se remonta a Aristóteles, que fue el primero en señalar que la escena, esto es, el espectáculo, es algo que se viene a añadir en una etapa posterior como expresión superficial y en cierto modo superflua que sólo apela a los sentidos y a la imaginación y que aparta al público de las bellezas literarias de la fábula y de la reflexión sobre el conflicto trágico. Esta actitud experimentó un cambio completo a fines del siglo XIX, con la decadencia del historicismo y del deseo de tratar sincronicamente el fenómeno teatral: entonces la escena y todo lo que en ella se puede realizar es promovido al rango de organizador supremo del sentido de la representación. A. Artaud con su obra sobre el teatro del absurdo marcó la cumbre de esta evolución hacia la pureza estética y el vigor de la formulación.

(96) Jansen (1968a:72 ss) propuso concebir la relación entre el texto dramático y la puesta en escena como la existente entre invariante-variante. A este respecto, como ha señalado Ruffini (1978b:5), hay que señalar que semejante propuesta, y otras similares, emergen de una concepción del espectáculo como un elemento secundario y derivado. La tesis del texto dramático como invariante se presta difícilmente a una verificación histórica. Ruffini en este sentido ha mostrado cómo en muchos casos, si verdaderamente debe hablarse de invariante, es el espectáculo el que cumple tal función. Muy próxima a la concepción de Jansen se encuentra la tesis de Pagnini (1970), autor al que remite Ruffini explícitamente. Este investigador, a pesar de la distinción entre "complejo escritural" y "complejo operativo" (este último como ejecución verbal y no verbal de la escritura), y pese al reconocimiento de la "notable integración de los niveles no lingüísticos que caracterizan al teatro", acaba por afirmar explícitamente la prioridad jerárquica del texto dramático sobre el espectáculo y su total representatividad con respecto a él. Pagnini recurre a este propósito a las nociones chomskianas de estructura profunda y estructura superficial. De este modo indica como texto óptimo para el análisis semiótico "il filmato con colonna sonora di una produzione particolarmente pregiata". Pagnini justifica la elimina-

ción de hecho del complejo operativo en la sucesiva tabulación del material dinámico de una escena de Hamlet, tabulación que utiliza el modelo narrativo de Barthes (1966) y que representa sólo el análisis "notable" de un texto dramático clásico en cuanto "texto literario" y no como espectáculo, tal como pretendía en el título de su contribución ("Un análisis de semiología del teatro clásico"). La posición más reciente de Pagnini (1978, 1980), así como la del último Jansen (1978b), pretende superar esta concepción. Sin embargo, la postura primera de estos dos autores está muy ampliamente extendida. Lo que en general varía es sólo la metáfora, casi siempre lingüística, utilizada para "traducir" una concepción sustancialmente idéntica: aquella que entiende el texto dramático como entidad primaria-originaria, fundamental, omnicomprensiva, y ve el espectáculo como una entidad secundaria, derivada y superflua. El error de autores como Brandi o Kowzan que defienden posturas similares consiste en querer buscar los parámetros de la dramaticidad (o de la teatralidad) en el texto literario considerado de manera aislada, esto es, prescindiendo del proceso de "retextualización" y de los vínculos que determinan la aproximación al texto espectacular. Cfr. Pavis 1978:62 ss.

(97) La puesta en escena real y virtual son dos entidades completamente diferentes y que no se corresponden biunivocamente; la distancia que separa una de otra no es superable sólo con el texto escrito y si no se decide a considerar la trascodificación a través de una concreta ocurrencia espectacular. Cfr. en Versus de 1978 las aportaciones de Jansen, Pavis, Helbo y Ruffini sobre estos aspectos de la cuestión que tratamos aquí.

(98) Para muchos semióticos que analizan el fenómeno teatral el problema central de la investigación está representado precisamente por la ausencia del objeto de indagación. El teatro, entendido en su complejidad, no está disponible para el análisis más que en aquellos casos en que se trate de un teatro "presente". Esta noción de "presencia" es, en realidad, una "presencia científica", esto es, repetible según las necesidades de la investigación y repetible sin que ésta sufra cambio alguno. Para paliar la ausencia que supone el teatro, algunos autores como Pagnini han sugerido la posibilidad de realizar registros sonoros y fílmicos de determinada representación. Pero incluso en los casos en que esto sea posible, tampoco logramos recuperar así la representación, puesto que lo que se obtiene tras la filmación no es ya el espectáculo sino un documento, o mejor dicho, un

"monumento", en el sentido en que habla Foucault; como señala Pavis (1978: 56 ss), el espectáculo teatral está ausente en la medida en que está ligado a una concepción emergente de la presencia; sin embargo, señala también esta autora que "es necesario aceptar la ausencia como un estatuto intrínseco del espectáculo teatral, o al menos del espectáculo teatral en cuanto objeto material, objeto a guardar, fenómeno al que asistir". El espectáculo teatral, por tanto, no deja rastros más que en los documentos, o mejor, en los "monumentos", o aún mejor, en los textos que concurrieron a integrarlo y que permanecen diseminados en la sincronía cultural del mismo espectáculo. En rigor, no existe una "historia del teatro", existe una historia de los "documentos teatrales". Sobre el problema de la ausencia, cfr. Ruffini (1978), De Marinis (1980).

(99) Está es la posición adoptada, por ejemplo, por Hjemslev, Benveniste o Prieto. Una crítica de estas posiciones puede verse en U. Eco (1975).

(100) En este punto acabamos por chocar con la noción, siempre estudiada, de la especificidad del teatro y del texto dramático. En relación al primero, hay que señalar que la noción de "teatralidad" está basada en la misma oposición que "literatura / literaridad", y sería lo que en la representación o en el texto dramático es específicamente teatral, en el sentido en que lo entiendo por ejemplo A. Artaud cuando constata el rechazo de la teatralidad en la escena europea tradicional. En el seno de este concepto, se entiende en general como sinónimo de especificidad de lo teatral, se mencionan la interferencia y la redundancia de varios códigos, la presencia física de los actores y de la escena, la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconicidad del cuerpo o del gesto, síntesis que encuentra su punto álgido en la voz del actor, mezcla de lo arbitrario y de lo incodificable, de presencia física y de sistemática del acontecimiento (cfr. Pavis 1980:468 ss). Igualmente problemática es la definición del texto dramático, esto es, de la dramaticidad, aquello que es específico de este tipo de textos. En este sentido, se ha repetido muchas veces que lo que caracteriza al texto dramático es la representabilidad, afirmación desechada por la misma tendencia de la escritura dramática que reivindica cualquier texto para una eventual puesta en escena. Como señala Pavis (1980 503) a lo más que se puede llegar es a indicar algunas de las características del texto en la dramaturgia occidental. Cfr. Versus 1978, Jansen 1978, Ruffini 1978 y De Marinis 1982 sobre aspectos relacionados con esta cuestión.

(101) Cfr. A. Serpieri (1977:90 ss). Por otra parte, hay que hacer notar que este concepto no ha sido extraño en el ámbito de la filología clásica ya que, a nivel operativo, las ediciones críticas han tendido, también, a explicitar las didascalias implícitas, inscritas en el lenguaje dramático. Ya en 1935 G. Capone (L'arte scenica degli attori tragici greci, Padua), recogió el primer repertorio de las indicaciones encénicas internas en los textos dramáticos griegos, aunque restringido a los tres grandes trágicos. Con distinta orientación más recientemente G. Monaco, en una comunicación presentada en el II Congreso Internacional de Estudios sobre el Drama Antiguo ("Il drama antico come spettacolo") intentó sentar los fundamentos metodológicos de esta investigación. Como señala D'Ippolito (1981:249), hoy día el concepto de didascalia implícita o interna, a la luz de las recientes investigaciones semióticas puede sufrir otra orientación, ya que se trataría no tanto de sacarlas del texto como de analizarlas en tanto que elementos constitutivos del lenguaje dramático; de hecho cada autor de teatro inscribe en su propio texto la puesta en escena que tiene en mente, siguiendo más o menos el sistema de convenciones de la época.

Capítulo III. El análisis narratológico.

Metodología del análisis semiótico.

En esta parte del trabajo trataremos de exponer el análisis semiótico tal como lo entiende y practica A. J. Greimas y lo entenderemos también nosotros, análisis que tiene como finalidad última la exploración del "sentido". Esto implica, en primer lugar, que el análisis no se reduce simplemente a la descripción de la comunicación entendida como mera "transmisión de un mensaje desde un emisor a un receptor", sino que, incluyendo a ésta, pretende igualmente dar cuenta de un proceso de orden más general, el de la "significación" (1). Sin embargo, el simple planteamiento de este objetivo, la descripción de la significación, plantea la cuestión de su posibilidad, al menos desde una perspectiva estrictamente teórica. En la medida en que se trata de analizar el "sentido", señala Greimas que la semiótica no puede ser otra cosa que "la transposition d'un niveau de langage dans un autre, d'un langage dans un langage different", es decir, la transposición de un lenguaje objeto a un "metalenguaje" (Greimas 1970:13). Sin embargo, no se reduce la semiótica, como veremos, a una simple paráfrasis del texto sino que se trata de un metalenguaje "formalizado" y, en la medida de lo posible, "axiomatizado" según las normas de la lógica interna de estos metalenguajes (2).

Como operación de descripción, la semiótica, en tanto que disciplina científica, debe, en primer lugar, precisar exactamente el lugar en que se sitúan los deferentes niveles de análisis que pretende practicar. Esto se traduce en que la semiótica no analiza los objetos que caen bajo su campo de estudio sino en lo que afecta a un aspecto muy preciso común a todos ellos: nos referimos a lo que se conoce bajo el nombre de "principio de pertinencia", principio según el cual, a la hora de proceder a una

descripción científica, de los numerosos rasgos distintivos posibles de un objeto solamente se tomará en consideración aquellos que son "necesarios" y "suficientes" para agotar su definición (3). Frente a otros tipos de análisis, ya mencionados anteriormente y que no son objeto de nuestro interés particular, análisis en los que con relación a un objeto dado se mezclan diversos puntos de vista (biográfico, histórico, sociológico, psicológico, estilístico, etc), con la finalidad última de obtener el "sentido" del texto en cuestión, la semiótica postula, por el contrario, la "diversificación y diferenciación en la aproximación al objeto de análisis", esto es, la necesidad de establecer una serie de "niveles de significación", diferentes entre sí y definidos mediante un conjunto de rasgos distintivos comunes a los objetos estudiados.

La aplicación del principio de pertinencia nos lleva a tener que subrayar un punto, de capital importancia, en los presupuestos teóricos de la semiótica como teoría de la significación: el "reduccionismo" implícito que comporta este método. Efectivamente, la práctica semiótica, al tener que efectuarse sobre una colección de objetos dados -en este caso específico, un texto literario-, solamente los estudia bajo un ángulo determinado y preciso. A su término, el análisis no pretende restituir el objeto analizado tal cual era sino dar cuenta de éste mediante el objeto que surge en ellos y a través de ellos. En este sentido, creemos que puede resultar ilustrativo el ejemplo propuesto por Courtés (Courtés 1977:35): una flor puede ser estudiada bajo distintos enfoques pero el punto de vista de la persona que regala flores como muestra de afecto, el del florista que se dedica a venderlas o el del botánico que las estudia de manera científica necesariamente no coincidirán. Sin embargo, nadie exigiría a este último que en sus trabajos aparezca un capítulo dedicado a analizar el aspecto estético, el económico o el simbólico de las flores que estudia (4).

Como en el ejemplo anterior, la semiótica no se ocupa sino de un único nivel de análisis, sin que esto signifique negar la posibilidad de otro tipo de aproximaciones. En nuestro caso, el objeto que nos proponemos analizar está constituido por la "narratividad" (5), término que se puede definir, en principio, como "una propiedad característica de cierto tipo de discursos", propiedad a partir de la cual se distinguirán los "discursos narrativos" de los "discursos no narrativos" (cfr. Benveniste 1966). Provisionalmente, podemos definir el "texto narrativo" (o discurso) como "aquel en que un agente relata una narración o relato" (M. Bal 1985:13) y "relato" será "el discurso narrativo de carácter figurativo (esto es,

con personajes que realizan acciones)" (Greimas Dict: s.v. "narratif"). Sin embargo, algunos semióticos definen el relato, siguiendo la definición funcional de W. Propp, como "una sucesión temporal de funciones". Así, J. M. Adams (1984:12) acentúa esta "dimensión crono-lógica" al señalar que, para que un suceso o conjunto de sucesos se convierta en relato, debe ser narrado bajo la forma de, al menos, dos proposiciones temporalmente "ordenadas" y formando una "historia". Entre la primera proposición narrativa y las siguientes debe existir, según Adams, una relación de contigüidad-consecuencia temporal y causal, por una parte, y debe darse la presencia de un "agente-actor" único en ambas proposiciones, por otra parte. De esta manera, aun en el caso de que los actores de las sucesivas proposiciones queden sin determinación sintáctica explícita, la lectura/audición continua del relato permite la reconstrucción de los puntos de ruptura, el restablecimiento de la causalidad cronológica narrativa y la identificación de los sujetos o agentes de la historia. La "coherencia" semántica que preside los discursos, como tuvimos ocasión de ver anteriormente en la exposición de las máximas conversacionales de Grice, elimina la incertidumbre y restituye la unidad de sentido anteriormente indeterminada.

A esta permanencia del actor-sujeto y a la presencia de una conjunción temporal añade Adams como tercer requisito para la constitución de un relato "coherente" la existencia de una "lógica relacional" entre los predicados que componen el relato, esto es, la existencia de una "unidad de contenido". Así, a la "dimensión episódica" que permite al lector/oyente la reconstrucción de los puntos de referencia cronológica y actorial (6), es necesario añadir, señala Adams, una "dimensión configuracional" que capacite al lector la "comprensión semántica" del texto. Efectivamente, comprender como totalidad una serie ordenada de proposiciones implica, a su vez, la posibilidad de derivar secuencias de proposiciones secundarias encontrando en el texto las instrucciones necesarias para la operación, procedimiento que exige la existencia de "macro-estructuras semánticas" que organicen el sentido del relato de modo tal que éste pueda ser comprendido "globalmente" (7). Este componente macrosemántico nos lleva al concepto de "relato en acto", opuesto a la dimensión episódica estudiada fundamentalmente por Propp y los seguidores del análisis funcional, y plantea problemas como los de la comprensión, memorización y enunciación narrativa que caen fuera del campo estricto de nuestro análisis.

Sin embargo, a los enfoques del tipo propuesto por Adams o los funcionalistas, de los que se ha llegado a decir que son excesivamente res-

restrictivos (Greimas Dict. s.v. "narrativité"), en la medida en que la narratividad se entiende únicamente como figurativización y temporalización de series de enunciados y sólo permite dar cuenta de una clase específica de discursos, los narrativos, se ha reprochado que la definición exclusivamente "temporal" del relato no explica la principal característica de lo que se denomina "efecto-relato", a saber, la "previsibilidad" del desenlace, previsibilidad que la mera aparición de nuevos datos a lo largo de la exposición cronológica del relato no basta para explicar. Hablar de "sucesión temporal" o de "encadenamientos consecutivos-causales" son dos maneras de representar la serie de sucesos narrativos como un flujo aleatorio, abierto e impredecible (8). La aportación principal de Greimas en este sentido ha sido precisamente la de dar cuenta satisfactoria de esta "previsibilidad narrativa", y ello mediante el recurso de un aparato conceptual exclusivamente formal, liberado de toda consideración semántica exterior al modelo (Henault 1983:14 ss). Así, frente al modelo secuencial elaborado tras los trabajos de Propp, Greimas parte del postulado de que todo mensaje debe poderse esquematizar globalmente como una "unidad de significación estructuralmente simple". Este postulado implica, por lo tanto, la consecuencia teórica de que la "aprehensión del sentido" se produce de una manera "instantánea" y "a-crónica", y no "cronológica" como en la tesis de los funcionalistas.

Antes de exponer los principios sobre los que Greimas sustenta su método de análisis narratológico, es preciso tratar una cuestión previa de orden metodológico: la justificación de la teoría de la narración en su aplicación al análisis del drama. De hecho, la teoría surgió como una derivación de los estudios de tipo funcional que Propp dedicó al análisis del cuento tradicional, y son muchos los que creen en la inadecuación de tal metodología en el estudio del drama (9). Fundamentalmente, los reparos provienen de la extrema complejidad del texto dramático, caracterizado por la multitud y variedad de sistemas significantes y, en menor medida, de la concepción aristotélica que tradicionalmente viene asociando el teatro con la "mímesis" antes que con la "diégesis" (cfr. supra). Sin embargo, como recuerda Pavis (1980: s.v. "análisis del relato"), en última instancia el relato teatral constituiría solamente un caso particular de los sistemas narrativos, cuyas leyes son independientes de la naturaleza del sistema de signos empleado. Por lo tanto, siempre será legítima la aplicación al teatro del análisis narrativo, aunque teniéndose en cuenta que, naturalmente, bajo el término de "análisis del relato" no debe entenderse "el examen de

los relatos de los personajes" sino el estudio de la "narratividad en el teatro".

Por otra parte, hay que tener también en cuenta que el relato en el teatro no existe desde el punto de vista del actor sino del espectador "que unifica las visiones subjetivas de los diversos personajes" (Pavis, *ibi.*). Por lo tanto, podemos aceptar, como concluye Pavis, que un análisis del relato en el drama es perfectamente posible a condición de que se trabaje sobre un relato "re-construido" como "modelo narrativo teórico".

Aun así pesan sobre la aplicación de este tipo de análisis al teatro varias dificultades de orden técnico. En primer lugar, el problema del paso de las estructuras narrativas a las estructuras discursivas. Aunque hoy día ambos dominios teóricos empiezan a ser suficientemente conocidos y existen diferentes técnicas de análisis de las mismas, faltan, sin embargo, las reglas de transformación adecuadas, específicas a la naturaleza de cada una de ellas (10). Un segundo problema tampoco resuelto aún es el ya mencionado anteriormente (*cfr. supra*) de la "segmentación" del relato dramático y su correspondencia con las divisiones tradicionalmente practicadas por el análisis y la práctica teatral (actos y escenas). Hasta el presente, no se ha logrado mostrar la relación existente, caso de que exista alguna, entre las unidades y la progresión del relato y la segmentación, de naturaleza exclusivamente dramática, en actos y escenas.

Para Rastier (1974:92 ss), que también se ha ocupado de la aplicabilidad del análisis narratológico al drama, la situación que presentan los textos de naturaleza "dialógica", como él los denomina, se caracteriza por el hecho de que, frente al narrador único de los relatos, ausente como actor en el proceso del relato y cuya ausencia garantiza "el encuadramiento homogéneo de los enunciados", en el género dialógico son solamente las indicaciones escénicas y las palabras de los actores que intervienen en la representación los que aseguran la función de narración. En este caso, la narración está asegurada por los propios actores del relato, en la medida en que locutor y narrador, actores del enunciado y actores de la enunciación, coinciden. De esta presencia de "narradores múltiples" se sigue, por una parte que no se puede constituir un modelo cualificativo único que explique todas las versiones del relato, y por otra, que esta multiplicidad de puntos de vista, presentes de manera simultánea, da origen al problema de los enunciados "engañosos" ("deceptifs"). En esta situación, señala Rastier (1973:94), "el valor de verdad de un enunciado, definido por la coherencia entre sus contenidos investidos y los contenidos de referencia (ver-

dad intensional), puede ser indeterminado (11). Más adelante tendremos ocasión de hablar de la relación que se da entre los distintos actores de la obra dramática, los personajes que encarnan, los actantes que representan y los diferentes puntos de vista obtenidos según la perspectiva en que se sitúe el "lector" (cfr. infra).

Por su parte A. Ubersfeld (1978:63 ss) señala que antes de poder aplicar los análisis narratológicos de Greimas o Bremond al teatro y a la escritura teatral, es necesario tener en consideración una serie de cuestiones previas como son, de un lado, el carácter "tabular" del texto de teatro que obliga a suponer la concurrencia y, por lo tanto, el conflicto, de varios modelos actanciales (al menos dos; sobre este extremo, cfr. infra), y de otro, el carácter "polémico" de la escritura dramática que hace difícil la obtención de una sucesión fija de funciones narrativas. Pese a esto, concluye Ubersfeld, es precisamente en este campo donde mejor podrá demostrarse la especificidad de la escritura teatral: efectivamente, la "teatralidad" (entendida como concepto general de naturaleza no teórica) aparece ya en el nivel de las macroestructuras textuales del teatro, representadas por la pluralidad de los modelos actanciales, la combinación y transformación de éstos, características que permiten al texto teatral preparar la construcción de sistemas significantes plurales y especializados. Sin embargo, como señala Ubersfeld (1978:64), no debemos olvidar que "la théâtralité dans un texte de théâtre est toujours virtuelle et relative, la seule trêâtralité concrète est celle de la représentation".

Finalmente, antes de pasar a exponer los conceptos fundamentales del análisis semiótico tal como lo practica Greimas y su escuela resulta conveniente recordar un aspecto determinante del enfoque que pretendemos dar a nuestro análisis y que ya ha sido parcialmente tratado antes: nos referimos a la distinción entre los conceptos de "historia" (o "fábula") y "trama" (o "intriga"). En la línea de los formalistas rusos mencionados anteriormente (cfr. supra), Greimas (Dict. s.v. "histoire") define la fábula como "un univers sémantique, considéré comme objet de connaissance, dont l'intelligibilité, postulée a priori, repose sur une articulation diachronique de ses éléments". Esto es, la fábula (o historia) será definida como la ubicación cronológica y lógica de los acontecimientos que constituyen la armadura de la historia representada. Frente a ella, el "récit" (o "diégesis", como también la denomina siguiendo a G. Genette) designa "l'aspect narratif du discours" (Greimas Dict. s.v. "diégèse"), esto es, lo que nosotros designamos, con Tomachevsky, "trama". Como indicamos en su momento

(cfr. supra), la necesidad de distinguir ambos conceptos proviene de sus diferente situación respectiva a lo largo del llamado "recorrido generativo" (cfr. infra). En tanto que la "historia" pertenece al nivel narrativo y está en relación directa con los actantes, la "intriga" está incluida en el nivel discursivo (figurativo) y se relaciona con los "actores" del nivel textual.

El análisis narrativo.

Una vez precisado el nivel de análisis elegido, constituido como hemos dicho, por el nivel "narrativo", conviene proceder a la realización de un primer ordenamiento. A este fin, una vez separados los diferentes niveles de aproximación, la primera operación del analista deberá consistir en articular cada uno de ellos por separado con el fin de proceder al inventario y clasificación de las unidades que lo constituyen. Se hace, pues, preciso definir los distintos "constituyentes" que las integran según las relaciones que éstos establecen entre sí -análisis "morfológico", tanto en el plano sintagmático como en el paradigmático, y determinar posteriormente las reglas de sus posibles combinaciones -análisis "sintáctico". En un segundo momento, el análisis estará dirigido a situar los diferentes niveles obtenidos en un conjunto "coherente", que se postula de naturaleza "jerárquica", pues, como señala Greimas (1970:105), "toutes les théories du langage sont d'accord sur ce point: le langage est un hierarchie".

La realización de este análisis puede llevarse a efecto de dos maneras diferentes, pero complementarias, con respecto al material de base sobre el cual se ejerce el análisis. Utilizando palabras del mismo Greimas, "la description obéit à deux principes simultanément presents et contradictoires: elle est inductive dans son désir de rendre fidelement compte de la réalité qu'elle décrit; elle est déductive de par la nécessité de maintenir la coherence du modèle en construction et d'attendre à la généralité, coextensive du corpus soumis à la description" (Greimas 1966:23; cfr. tmb. 1970:17) (13).

El corpus de análisis, como hemos mencionado ya, está constituido por un cierto número de textos literarios de naturaleza escrita. Nos encontramos, pues, ante una serie de "historias" expresadas en un lenguaje natural, en este caso el latín. Al igual que en el caso de las lenguas natu

rales, consideramos que cada uno de los textos objeto de análisis constituye un "conjunto significante" (signo lingüístico) formado por la unión de un "significante" -la forma literaria- y de un significado -la historia que se expone en los textos-.

Resulta de todo punto evidente que la asociación entre el significante y el significado -o, en terminología de Hjelmslev, la "expresión" y el "contenido"- tiene una base de naturaleza práctica: efectivamente, se trata del hecho de que una misma historia ("contenido") pueda ser contada en lenguas naturales ("expresión") diferentes sin que se vea sustancialmente modificada. Ciertamente, no se debe olvidar que la autonomía entre significante y significado no es total y absoluta, como se encargan de probar, por ej., los idiotismos o, como caso más habitual, los serios problemas, en ocasiones difíciles, que se plantean en la teoría de la traducción (14). Sin embargo, aun admitiendo la existencia de casos límites, la experiencia nos muestra que en la mayoría de los casos la traducción no es imposible: con una forma lingüística diferente se puede encontrar, al menos de manera aproximativa, significados equivalentes. Por otra parte, puede servir como justificación de esta disociación "imperfecta" la posibilidad de "trasladar" de un soporte lingüístico a otro no lingüístico, como el caso del cine nos recuerda constantemente (15).

Sin embargo, por evidente que parezca al nivel pragmático la distinción entre significante y significado, estos conceptos son definibles únicamente mediante una relación de "presuposición" recíproca. De ahí que, consiguientemente, resulte imposible proceder a una descripción independiente de cada uno de estos términos -salvo en el caso de que, siguiendo a Saussure, recurramos a las nociones de "concepto" y de "imagen acústica" (16). Por ello, sin entrar en los complejos problemas que plantean las relaciones (definicionales) entre percepción (sensorial) y significación, en nuestra exposición partiremos de la oposición y complementariedad entre significante y significado, entre expresión y contenido.

En el caso de las tragedias de Séneca que constituyen nuestro corpus de análisis, nos encontramos con una "manifestación textual" (de naturaleza lingüística) que podemos definir como "la reunión de una expresión (de forma lingüística: en una lengua natural determinada) y de un contenido (parcialmente autónomo, dado que puede ser traducido a otra lengua natural o a otro tipo de lenguaje -cine, pintura, etc.)". Lo propio del hacer semiótico consistirá en el abandono (en parte) del plano de la forma lingüística, en un primer momento, para trabajar exclusivamente sobre el

campo del significado. Esto se traduce en que el objetivo primordial del análisis no estará representado por el "nivel textual" sino por el "plano de los contenidos" (17).

En lo que respecta a este último, Greimas adopta para estudiarlo un modelo análogo al practicado por la lingüística en su análisis del plano de la expresión. Desde un punto de vista estrictamente metodológico, el mismo Greimas señala que el mejor punto de partida para la comprensión de la estructura semántica parece consistir, al menos en el actual estado de los conocimientos, en la concepción saussuriana de los dos planos en que se articulan los lenguajes, el de la expresión y el del contenido, concepción en la que la existencia de la expresión es considerada como la condición de la propia existencia del sentido. De esta manera, una concepción como la anterior nos permite, por una parte, postular el paralelismo entre la expresión y el contenido y, consiguientemente, ofrecernos una idea, al menos aproximada, del modo de existencia y de articulación de los elementos que componen la significación y, por otra parte, permite considerar el plano de la expresión como constituido por una serie de "écarts différentiels" con respecto al contenido, condición de la presencia del sentido articulado y, al mismo tiempo, instrumentos evaluativos de la adecuación de los modelos utilizados en la descripción del plano semántico (de acuerdo con la regla, derivada del principio de paralelismo, según la cual a todo cambio en la expresión corresponde un cambio en el contenido) (18). Concluye Greimas señalando que "l'hypothèse de l'isomorphisme entre les deux plans autorise donc à concevoir la structure sémantique comme une "articulation" de l'univers sémantique en unités de significations minimales (ou sèmes), correspondant aux traits distinctifs du plan de l'expression (ou phèmes); ces unités sémantiques sont formées, de la même manière que les traits distinctifs du plan de l'expression, en "categories binaires" (la binarité étant considérée comme une règle de construction et non nécessairement comme un principe statuant sur leur mode d'existence" (Greimas 1970:39-40). De manera análoga, el paralelismo aquí señalado por Greimas entre la expresión y el contenido al nivel "morfológico" puede ser extendido al plano sintáctico" o de las combinaciones (Greimas 1966:30 y 1970:47).

Una vez delimitado como objeto de estudio el plano del contenido, se hace preciso introducir una segunda distribución fundamental que orientará la investigación semiótica en una doble dirección. De acuerdo con la teoría de Hjelmslev (19), los dos niveles lingüísticos, el de la expresión y el del contenido, se articulan, a su vez, en una oposición de

"forma" vs. "sustancia", presentes ambas en los dos planos. De esta manera, la expresión lingüística comporta, de un lado, una "forma", el sistema de fonemas (o grafemas) y una "sustancia", la cadena fónica (o gráfica) que cada lengua natural articula de manera diferente. En el plano del contenido introduce Greimas en la descripción, de manera paralela, una "gramática" ("forma") donde incluye tanto la morfología como la sintaxis y un "diccionario" ("sustancia semántica") susceptible de dar cuenta de los respectivos universos de significación. (Greimas 1966:26).

Siguiendo esta línea de análisis y aplicando la tesis de la doble articulación de los lenguajes naturales al caso concreto que nos ocupa, el de las tragedias de Séneca, podemos señalar que éstas comportan, en el plano del contenido, dos elementos diferentes articulados el uno sobre el otro:

i. un componente "gramatical", que permite la composición y el encañamiento de los enunciados narrativos. Estaría formado por las estructuras formales que determinan el género literario de la tragedia junto con sus mecanismos narrativos particulares (20).

ii. un componente "semántico" de orden conceptual y/o figurativo, que corresponde al investimento semántico de la ordenación formal producida por la "gramática". Así, por ej., una misma estructura narrativa formal del tipo "carencia/búsqueda/adquisición" puede encontrarse recubierta con diferentes materiales semánticos y de formas variadas según el género literario de que se trate, cuento, novela, autobiografía, etc.

A partir de este punto, el análisis semiótico opera en dos direcciones divergentes: en primer lugar, actúa sobre la sustancia del contenido, de la que, como señala Greimas, veremos que no puede ser aprehendida o descrita más que a través de una "forma" específica, es decir, mediante una "morfología". Las formas del contenido producidas por dicha morfología, a su vez, serán estudiadas posteriormente formando parte de una ordenación sintagmática, es decir, a través de una "sintaxis".

Hay que poner de relieve, desde un primer momento, que la distinción entre "relaciones gramaticales" y "unidades semánticas" no resulta siempre fácil de establecer; con frecuencia sucede que las unidades del contenido revelan simultáneamente elementos de uno y otro componente. En último extremo, la misma disociación entre datos exclusivamente gramaticales y datos semánticos resulta, cuanto menos, discutible pues se basa en el presupuesto, generalmente implícito en la teoría gramatical, de que los datos gramaticales serían de orden estrictamente formal, mientras que los

datos semánticos vehicularían la información o contenido semántico. De hecho, sin embargo, resulta claro que las relaciones gramaticales no pueden ser reducidas exclusivamente a la forma pura. De ahí que la gramática narrativa se vea obligada a explotar el componente semántico de forma paralela al formal o gramatical, al igual que aquel no puede ser aprehendido con independencia de las formas. Así, como tendremos ocasión de ver posteriormente, en el caso de las categorías sintácticas del Sujeto y del Objeto, incluso si su recubrimiento semántico completo solamente se produce a medida que avanza el relato, o bien si estas categorías no se encuentran dissociadas sino en la práctica del analista, el solo recurso a tales designaciones antropomórficas se convierte, de hecho, en una información sobre su status "sustancial"; igualmente, la modalización sobre el "querer", "poder" o "saber" que utilizará la gramática narrativa corresponderá, pese a su alto nivel de generalización, a un investimento semántico de tipo particularizante (21).

El análisis de ambos componentes, el morfológico y el sintáctico, permite de esta manera la exploración de la forma del contenido de manera análoga a los análisis que la lingüística lleva a cabo sobre la forma de la expresión. El modelo teórico anteriormente descrito, incluyendo el nivel textual que, como ya hemos dicho, no es el objetivo primordial del análisis, puede quedar sintetizado en el siguiente cuadro (adaptado de Courtes 1977:41):

TEXTO	Expresión	Sustancia	CADENA FONICA	Fonética
		Forma	SISTEMA LINGUISTICO	Lingüística
	Contenido	Sustancia	SEMANTICA	Semántica discursiva
		Forma	{ MORFOLOGIA } { SINTAXIS }	Gramática narrativa

El recorrido generativo.

Uno de los conceptos claves de la teoría semiótica de A. J. Greimas es el denominado "recorrido generativo" ("parcours génératif"), concepto bajo el cual se entiende "la economía general de una teoría semiótica", es decir, "la disposición de los componentes teóricos según la rela-

ción que establecen entre sí", todo ello desde la perspectiva de la "generación" (22), esto es, postulando como tesis fundamental la de que todo objeto semiótico, al poder ser definido según el modo de su producción, articula los diferentes componentes que intervienen en el proceso según un "recorrido que va de lo más simple a lo más complejo" (Greimas Dict. s.v. "parcours génératif") (23).

En el conjunto de este recorrido generativo distingue Greimas tres campos dotados de una relativa autonomía, campos definidos como "los lugares de articulación de la significación y de la construcción metasemiótica". Tales campos se organizan en torno a tres grupos de estructuras, las estructuras "semionarrativas", las estructuras "discursivas" y las estructuras "textuales". Las dos primeras constituyen dos niveles superpuestos, de diferente profundidad, y presentan una serie de relaciones formales y conceptuales que las diferencia claramente del tercer conjunto de estructuras, las textuales.

La textualización, entendida como "puesta en texto", de carácter lineal siempre, temporal o espacial según la semiótica de que se trate, puede intervenir en cualquier momento del recorrido generativo, dado que no solamente los discursos figurativos (y los no figurativos) menos profundos en el marco de la semántica discursiva son textualizados sino que también lo pueden ser las estructuras lógico-semánticas, más abstractas y, por lo tanto, profundas. Sin embargo, las estructuras textuales, cuya formulación da lugar a la representación semántica, constituyen, por su parte, un dominio de investigaciones autónomas que se sitúan, propiamente hablando, fuera de los límites del recorrido generativo. De ahí que el modelo semiótico de Greimas no las incluya como objeto de análisis y este nivel requiera una metodología propia, más próxima a la lingüística que a la semiótica (24).

El modelo semiótico representado en el recorrido generativo quedaría reflejado en el siguiente cuadro (fig. 1) (Henault 1983:124) en el que se recoge el cuadro de Greimas (Dict. s.v. "parcours génératif"), cuadro que Henault invierte y completa con el nivel de la manifestación textual, no recogido en Greimas ni en Courtés (1977). En él se puede apreciar cómo la semiótica, a partir del texto objeto de análisis, procede a realizar una serie de estratificaciones jerarquizadas de menor a mayor grado de abstracción que termina en las estructuras profundas "semionarrativas". Sin embargo, en la exposición del método seguiremos el orden propuesto por Greimas y partiremos, por lo tanto, del nivel más abstracto y "for-

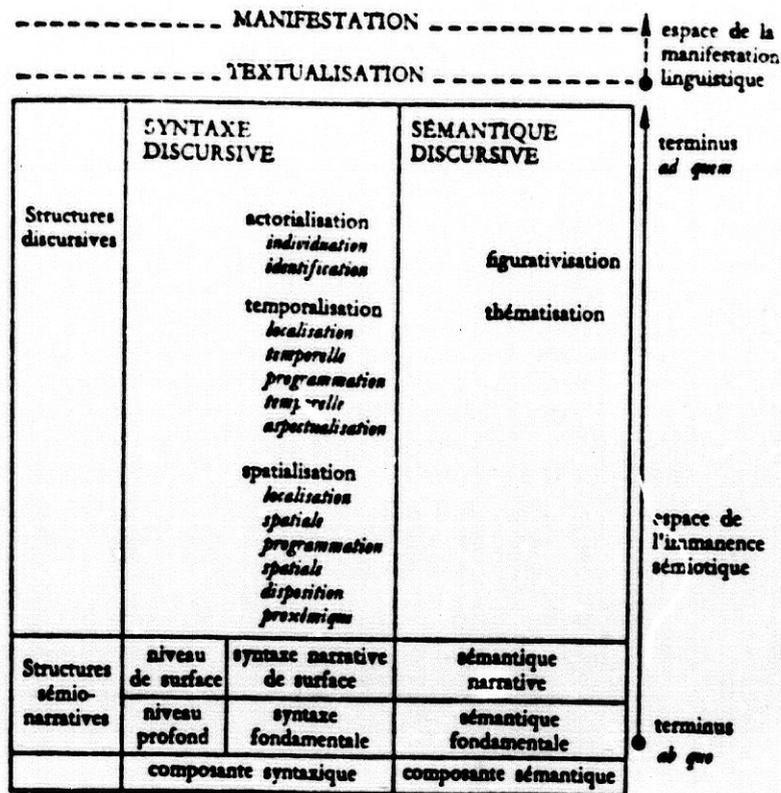


fig. 1

mal", representado por las estructuras semionarrativas, para proseguir ascendiendo a lo largo del desarrollo del recorrido generativo en sus diferentes etapas.

Las estructuras Semionarrativas.

Constituyen las estructuras semionarrativas el nivel más abstracto de análisis y se presentan bajo la forma de una gramática semiótica y narrativa, con dos componentes, uno sintáctico y otro semántico, y dos niveles de profundidad. La articulación de estos componentes vendría reflejada en el siguiente esquema (J. Courtés 1977:87):

	« morphologie »	« syntaxe »
<i>Niveau superficiel</i>	sémèmes	modèle actantiel (organisation des sémèmes ou organisation superficielle)
<i>Niveau profond</i>	sèmes	modèle constitutionnel ou structure élémentaire de la signification (organisation des sèmes ou organisation profonde)

La "sintaxis profunda" o "fundamental" (Greimas Dict. s.v. "syntaxe fondamentale") es la que da cuenta de la producción, funcionamiento y aprehensión de las organizaciones sintagmáticas denominadas "discursos" que revelan tanto las semióticas lingüísticas como las no lingüísticas. Como tal sintaxis, comporta un subcomponente taxonómico, correspondiente al alfabeto de los lenguajes formales, y un subcomponente operatorio, esto es, sintáctico en sentido estricto. El modelo taxonómico corresponde a las condiciones epistemológicas necesarias para el reconocimiento de la estructura elemental de la significación. Aparece formulado en términos de lógica cualificativa (lógica de la comprensión) y recibe su representación canónica bajo la forma del denominado "cuadrado semiótico" ("carré semiotique") (26), especie de "espacio organizado" que comporta unos términos, interdefinidos mediante operaciones de tipo lógico-formal, sobre los cuales se efectúan las operaciones sintácticas que dan lugar a combinaciones táxicas nuevas. Estas operaciones sintácticas fundamentales, las "transformaciones", pertenecen exclusivamente a dos clases: la aserción y la negación (27). En tanto que esta última sirve esencialmente para la producción de términos contradictorios, la aserción es capaz de reunir los términos situados sobre el eje de los contrarios y de los subcontrarios (cfr. infra).

Concebida en estos términos, la sintaxis fundamental es de naturaleza puramente relacional, tanto conceptual como lógica: los símbolos-términos de la taxonomía son definidos como intersecciones de relaciones en tanto que las operaciones no son más que actos que establecen las relaciones.

El cuadrado semiótico se puede definir como "la representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera". Efectivamente, la estructura semántica de la significación, una vez definida, en un primer momento, como "relación" entre, al menos, dos términos, reposa sobre la distinción de oposición que caracteriza el eje paradigmático del lenguaje.

Para que se produzca la primera generación de los términos categoriales, es suficiente partir de una oposición del tipo "A / -A"; en la medida en que la naturaleza lógica de esta relación queda indeterminada, podemos denominarla "eje semántico", desprovisto, por lo tanto, aún de todo investimento semántico. A su vez, resulta fácil ver que cada uno de los términos de este eje es susceptible de contraer, por separado, una nueva relación del tipo "A / A". La representación de este conjunto de relaciones tomará la forma de un cuadrado (lógico) de la siguiente manera:



Las diversas relaciones que se establecen entre los distintos términos del cuadrado se dejan identificar de la siguiente manera:

i. La primera relación, definida por la imposibilidad que presentan dos términos de estar ambos presentes al mismo tiempo, esto es, la imposibilidad lógica de afirmar algo y su contrario, se denomina "relación de contradicción" (18). A esta definición estática de la relación hay que añadir un punto de vista dinámico, el de la operación, resultado de la adición de la negación al término de base con lo cual se genera su contradictorio. De esta manera, la aplicación de la negación a los términos A y $-A$ genera sus contradictorios A y $-A$. Así, a partir de cualquier pareja de términos "primitivos", resultará siempre posible engendrar dos nuevos términos contradictorios ("términos de primera generación").

ii. La segunda operación que actúa en la producción del cuadrado semiótico es la de "aserción": efectuada sobre los términos contradictorios (A y $-A$), puede presentarse como una relación de implicación y hacer aparecer los dos términos primitivos en tanto que presupuestos por los términos que han sufrido la aserción ($A \rightarrow -A$ y $-A \rightarrow A$). Ahora bien, sólo en el caso de que esta doble aserción tenga como efecto la producción de estas dos implicaciones paralelas se puede afirmar que los dos términos primitivos presupuestos forman una única e idéntica categoría y que el eje semántico así elegido es constitutivo de una "categoría semántica" (29). Por el contrario, si se da el caso de que A no implica $-A$ y si $-A$ no implica A , los términos primitivos (A y $-A$) junto con sus contradictorios ($-A$ y A) revelan la existencia de dos categorías semánticas diferentes. Sólo en el primer caso podremos afirmar que la operación de implicación establecida entre las dos parejas de términos constituye una relación de "complementariedad" (30).

iii. Los dos términos primitivos son siempre términos "presupuestos". Caracterizados por el hecho de ser susceptibles de estar presentes de una forma simultánea (en términos lógicos, de ser verdaderos o falsos conjuntamente), son llamados a establecer una "relación de presuposición recíproca" o, lo que es igual, una relación de "contrariedad".

La constitución definitiva de lo que se denomina "cuadrado semiótico" se realiza de la siguiente manera: una significación S (entendiendo como tal significación, bien "el universo como significante en su totali

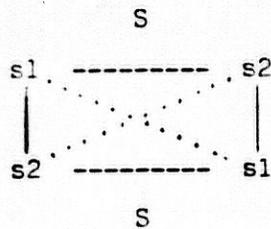
dad", bien un sistema semiótico cualquiera), que aparece, al nivel de su primera aprehensión, como un eje semántico definido, se opone a una S entendida como una "ausencia absoluta de sentido", en tanto que contradictorio del término S. Si se admite, por otra parte, que el el eje semántico S -sustancia del contenido- se articula, al nivel de la forma del contenido, en dos semas contrarios:

s1 ----- S2

semas que tomados por separado indican la existencia de sus términos contradictorios correspondientes:

s1 ----- S2

Finalmente, teniendo en cuenta que S puede ser redefinida, según sus articulaciones sémicas, como un sema complejo que reúne a s1 y s2 mediante una doble relación de conjunción y disjunción, la estructura elemental de la significación puede ser representada como el siguiente cuadro lógico:



donde:

- indica la relación de contrariedad
- _____ indica la relación de contradicción, y
- indica la relación de complementariedad (implicación).

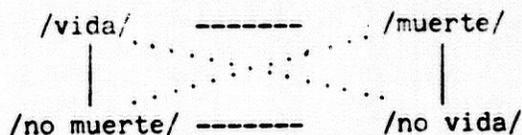
Como puede apreciarse, el modelo está construido mediante la utilización de un pequeño número de conceptos primitivos, no definidos, los de "conjunción" y "disjunción", por una parte, necesarios para la interpretación de la relación estructural, y dos tipos de disjunciones, por otra, la disjunción de los "contrarios" y la disjunción de los "contradictorios". A las propiedades formales de este modelo constitucional hay que añadir un conjunto de "relaciones" y "dimensiones" articuladas del siguiente modo:

- i. "Relaciones": a) "jerárquicas": una relación hiponímica se establece entre s1, s2 y S, por una parte, y s1, s2, y S, por otra. b) "categoriales": una relación de contradicción se establece entre S y S (así

como entre sus niveles jerárquicamente inferiores s_1 y s_1 y s_2 y s_2), por una parte, una relación de "contrariedad" articula s_1 y s_2 , s_1 y s_2 , por otra, y, una relación de "implicación" se establece entre s_1 y s_2 , y s_2 y s_1 .

ii. "Dimensiones": por sus definiciones relacionales, los términos sémicos se agrupan de dos en dos en seis dimensiones sistemáticas: a) dos "ejes", S y S, en relación de contradicción, b) dos "esquemas", esquema 1 (s_1 y s_1) y esquema 2 (s_2 y s_2), constituidos por una relación de contradicción, c) dos "deixis", la primera entre s_1 y s_2 , la segunda entre s_2 y s_1 .

Dado el carácter más bien abstracto y formal de la anterior exposición, y aunque a lo largo del análisis de las tragedias de Séneca tendremos ocasión de ilustrar en concreto el funcionamiento de las estructuras elementales de la significación que aparecen en ellas, presentamos a continuación, como ejemplo de un investimento semántico posible, el propuesto por Greimas (1966:222 ss) para resumir en una representación "lógica" el universo ideológico del novelista G. Bernanos:



Según el análisis de Greimas, la isotopía de la "existencia", central en el universo de Bernanos, descansa en el eje formado por los términos contrarios E = vida vs muerte. El inventario propuesto por Greimas de los sememas constitutivos de esta isotopía pone de relieve que "los sememas que determinan el contenido de Vida se subdividen en definiciones positivas de la Vida (V) y definiciones negativas de la Muerte (no-M). Inversamente, los sememas constitutivos de Muerte se agrupan en definiciones positivas de la muerte (M) y definiciones negativas de la vida (no-Vida). De esta manera, los cuatro emplazamientos característicos del cuadrado semiótico se encuentran ocupados por unidades semánticas sobre las que reposa la "ideología" de Bernanos tal como se ve reflejada en sus "textos" (31).

El modelo representado por el cuadrado semiótico puede ser considerado como una de las estructuras axiológicas elementales situadas en el nivel más abstracto de la significación (nivel profundo, no figurativo), y permite aprehender las primeras articulaciones del universo semántico, aunque, naturalmente, no presente ninguna relación con las lexicalizaciones

particulares de los términos utilizados por las lenguas naturales, cualquiera que éstas sean. A su vez, estos modelos semánticos abstractos pueden ser puestos en correlación con estructuras figurativas elementales, especie de estereotipos culturales cuya universalidad, sin estar probada, resulta evidente, al menos en cuanto generalidad (Greimas 1976:146 ss).

En el mismo nivel de abstracción y generalización que la "sintaxis profunda" se encuentra la "semántica fundamental", definida, al igual que la anterior, por su carácter "abstracto"; junto a la sintaxis, constituye la instancia "ab quo" del recorrido generativo. Las unidades que la componen son "estructuras elementales de la significación" ("semas"), y pueden ser definidas como "categorías semánticas susceptibles de ser articuladas en el cuadrado semiótico" (Greimas Dict. s.v. "structure elementaire"). De hecho, es esta inserción en el cuadrado lógico lo que les confiere un estatuto "lógico" y las hace operatorias.

La semántica fundamental aparece, por consiguiente, como un inventario de categorías sémicas, los "semas", que son susceptibles de ser explotados por el sujeto de la enunciación y constituyen otro de los sistemas virtuales cuyos valores no se actualizan sino en el nivel narrativo, en su junción con los sujetos. La unidad de base de la semántica fundamental está constituido por el sema, "elemento de significación mínima" cuya existencia no es autónoma sino que depende de la "diferencia" que lo opone a otros semas (como los fonemas se oponen como "rasgos distintivos" para formar los fonemas). No son, por tanto, elementos atómicos y autónomos, dado que su existencia se basa exclusivamente en las relaciones de oposición que establecen con otros semas. Su naturaleza es, por consiguiente, de tipo "relacional", no sustancial. De ahí que la "categoría sémica, esto es, la categoría semántica que sirve a la constitución del contenido, sea anterior lógicamente a los semas que la constituyen y que los semas no puedan ser aprehendidos más que en el interior de la estructura elemental de la significación. Es al dar un estatuto lógico preciso a las relaciones constitutivas de tal estructura (las ya citadas relaciones de contradicción, contrariedad e implicación) como se determina el concepto de sema y éste llega a funcionar de manera efectiva. Por otra parte, al ser los semas puntos de intersección y de encuentro de las relaciones significantes (que raramente se corresponden con realizaciones léxicas en las lenguas naturales), deben recibir una denominación generalmente arbitraria; así, por ej., los semas "verticalidad/horizontalidad" son denominaciones de carácter metalingüístico y no se trata de simples paráfrasis en lenguaje natural de una organización subyacente (32).

El examen de las diferentes categorías sémicas nos permite distinguir, dentro de ellos, varias clases:

- los semas "figurativos" ("exteroceptivos"), extensiones del plano del contenido de las lenguas naturales que se corresponden con los elementos del plano de la expresión de la semiótica del mundo natural, es decir, las articulaciones de los órdenes sensoriales, las cualidades sensibles del mundo (33).

- los semas "abstractos" (o "interoceptivos"), extensiones del contenido que no se refieren a ninguna exterioridad sino que, por el contrario, sirven para categorizar el mundo y para instaurar su significación: así, por ej., las categorías "relación/término", "objeto/proceso".

- los semas "tímicos" (o "propioceptivos"), que connotan los universos sémicos según la categoría "euforia/disforia", permitiendo de esta manera la constitución de sistemas axiológicos, esto es, sistemas paradigmáticos de "valores" (y, como tales, opuestos a la "ideología") que toman su forma de acuerdo con una organización sintáctica y actancial. Así, toda categoría semántica representada en el cuadrado semiótico es susceptible de ser axiológizada con una deixis positiva o negativa según la categoría tímica "euforia/disforia" (así, por ej., la oposición de /vida/ "eufórica" vs /muerte/ "disfórica" en la mayoría de los universos culturales) (34).

La combinación de varios semas produce el conjunto de "sememas" que no constituyen simples colecciones de éstos sino construcciones hipotéticas que obedecen a un conjunto de reglas definidas de formación. Dentro de la clase de sememas hay que distinguir, por una parte, los "sememas contextuales" o "clasemas" (formados por aquellos semas que el semema posee en común con los restantes elementos del enunciado semántico), y por otra, los "sememas nucleares", que caracterizan al semema (y eventualmente también al lexema que revela) en su especificidad.

Con el fin de precisar estas distinciones terminológicas y para delimitar de forma más precisa su contenido, tomaremos como ejemplo el caso del lexema /cabeza/ analizado por Greimas en su Sémantique structurale (Greimas 1966:44). Para el análisis, partiremos de la unidad perteneciente al plano de la manifestación lingüística (esto es, textual) de la cual se desea articular el contenido. El lexema, tal como aparece esta entrada en el diccionario, es, en primer lugar, estudiado en función de los diferentes contextos en que aparece. De esta manera podemos llegar a extraer un "núcleo sémico", es decir, un "mínimum sémico permanente", una especie de "invariante" (Greimas 1966:45). En el lexema analizado, este núcleo es de natu

raleza doble, al constituirse alrededor de los semas /extremidad/ y /esferoidad/, manifestado este último tanto por su término positivo "esferoide" como por el negativo "punto".

El núcleo sémico o "figura nuclear" de /cabeza/ está constituido por semas nucleares cuya distribución aparece, por lo tanto, organizada en torno a estos dos semas mencionados anteriormente. Así, en torno al núcleo /extremidad/ aparecen los semas "extremidad + anterioridad + horizontalidad + continuidad" (tal como puede verse en frases del tipo "cabeza de canal" o "cabeza de línea"); los semas "extremidad + anterioridad + verticalidad" (que aparecen en frases como "cabeza del árbol" o "estar a la cabeza"); finalmente, "extremidad + anterioridad + horizontalidad + discontinuidad" (en "furgón de cabeza" o "cabeza de cortejo"). De manera semejante, en torno al núcleo /esferoidad/ se articula otro conjunto de semas como los que dan lugar a las configuraciones siguientes: "esferoidad + solidez" ("tener la cabeza muy dura" o "romperse la cabeza"); "esferoidad" simple (como en "cabeza de cometa" o "a la cabeza"); y "esferoidad + solidez + continente" (en "meterse en la cabeza" o "una cabeza bien llena").

Como puede verse por el ejemplo anterior, Greimas tiene razón al definir el núcleo sémico como "un arrangement hypotaxique de sèmes" (Greimas 1966:44).

Los semas nucleares y, más ampliamente, el conjunto de todos los semas nucleares susceptibles de encontrarse en inmanencia por debajo de todas las manifestaciones lingüísticas, definen lo que Greimas denomina "el nivel semiológico" del lenguaje o "plano cosmológico", por oposición al "plano noológico" del que trataremos posteriormente. Se trata, en definitiva, de la "exteroceptividad", esto es, de la percepción que el hombre tiene del universo que lo rodea. Dicho con otras palabras, los semas nucleares, susceptibles de formar "figuras nucleares", remiten a esta aprehensión exterior del mundo (35).

En relación siempre con el nivel inmanente, opuesto al nivel de la manifestación, disponemos de un segundo tipo de semas: los "clasemas". En este caso, se trata de semas que no pertenecen a la figura nuclear, al núcleo invariante considerado en sí mismo: están determinados y son definibles únicamente a partir del contexto. El clasema se puede definir, por lo tanto, como "el sema contextual". Así, volviendo al ejemplo del lexema "cabeza" utilizado anteriormente, podemos decir que si bien el núcleo sémico es siempre invariante, las variaciones de sentido producidas en este lexema no pueden provenir sino del contexto, el cual, por lo tanto, debe

comportar las variables sémicas que dan cuenta de los posibles cambios de "efecto de sentido". Como señala Greimas (1966:45), parece posible agrupar los contextos en clases contextuales, que estarían constituidas por aquellos contextos que provocan siempre el mismo efecto de sentido (36). Podemos considerar, en definitiva, que "le sème contextuel est ce dénominateur commun à toute une classe de contextes". Así, en el ej. anterior, a los contextos "partirse la cabeza", romperse la cabeza", etc. correspondería un único efecto de sentido traducible por "parte ósea de la cabeza".

Frente a los semas nucleares, de los que ya hemos dicho que se definen en el plano semiológico del lenguaje, los clasemas constituyen el "nivel semántico" o "noológico", nivel que es definido directamente mediante la "interoceptividad", concepto que remite a una organización de orden categorial, esto es, al establecimiento de clases conceptuales (por oposición a las "figuraciones" del mundo externo).

Antes de pasar al nivel de las estructuras semionarrativas, conviene tratar un concepto estrechamente relacionado con los clasemas y de especial interés para nuestro análisis, el concepto de "isotopía", término que en el ámbito semiótico ha recibido una significación específica por parte de Greimas (37).

En un primer momento, el término de isotopía se utilizó para designar "l'iterativité, le long d'une chaîne syntagmatique, de casemes que assurent au discours-énoncé son homogénéité" (Greimas Dict. s.v. "isotope"). Según esta definición, el sintagma que reúne al menos dos figuras sémicas puede ser considerado como el contexto mínimo que permite establecer una isotopía. Lo mismo sucede con la categoría sémica que subsume los dos términos contrarios: teniendo en cuenta los recorridos a los que puede dar lugar, los cuatro términos del cuadrado semiótico serán denominados "isótopos".

En un segundo momento, el concepto de isotopía se extendió en sus aplicaciones y, en lugar de designar únicamente la iteratividad de clasemas, fue definido como "la recurrencia de categorías sémicas, ya sean temáticas o figurativas" (la oposición "abstracto/figurativo" que se corresponde con la oposición "isotopía semántica/semiológica"). Desde esta segunda perspectiva, basándose Greimas en la oposición, reconocida en el marco de la semántica discursiva, entre el componente figurativo y el componente temático, distingue correlativamente las "isotopías figurativas", que sostienen las configuraciones discursivas, de las "isotopías temáticas", situadas a un nivel de representación más abstracto y profundo.

Finalmente, desde el punto de vista del receptor de la comunicación, las isotopías pueden ser consideradas como "une grille de lecture" (Greimas *Dict.* s.v.) que hace homogéneos los textos al permitir resolver las ambigüedades presentes en el mismo.

En relación con el recorrido generativo del discurso y la distribución de sus componentes integrantes, se distinguirán las "isotopías gramaticales" (o "sintácticas", en sentido semiótico), con la recurrencia de categorías y aferentes, por una parte, y las "isotopías semánticas", por otra, que hacen posible la lectura uniforme del discurso. A la unión de los dos componentes, el sintáctico y el semántico, el nivel figurativo dará origen, por su parte, a una isotopía particular, la "isotopía actorial", tal como se manifiesta gracias a los procedimientos de anaforización. Desde otro punto de vista, y teniendo en cuenta la dimensión posible de las isotopías, se distingue entre "isotopías parciales" ("isosemias" de Pottier), susceptibles de desaparecer durante la condensación final de un texto, e "isotopías globales", por otro, isotopías que, dada su elasticidad, se mantienen cualquiera que sea la extensión del discurso.

Siguiendo los primitivos planteamientos de Greimas, otros autores como M. Arrivé o F. Rastier han profundizado el alcance teórico del concepto de "isotopía", extendiendo su uso al plano de la expresión. Así, el discurso poético puede ser concebido, desde el punto de vista del significante, bajo la forma de una proyección de haces sémicos isotópicos donde es posible reconocer un juego de simetrías y alternancias (38).

Estructuras superficiales semionarrativas.

Del nivel más profundo de las estructuras semionarrativas se pasa a las "estructuras superficiales" (semionarrativas), definidas en todo momento por su relación con la estructura profunda. De hecho, los enunciados del nivel superficial son el resultado obtenido de una o varias "transformaciones" que operan sobre la organización profunda (39).

Ya al hablar del universo inmanente, nos habíamos referido a los semas nucleares y a los clasemas, y habíamos señalado cómo su unión, que faculta el paso al plano superior, constituye la manifestación del contenido "en cuanto tal" (que, insistimos, no debe ser confundida con la manifestación lingüística o textual, producto de la unión del contenido y la expresión). La combinación del núcleo sémico y de los semas contextua-

les, había señalado Greimas (1966:45), producía, en el plano del discurso "esos efectos de sentido denominados sememas".

Los "sememas" son el resultado de una combinatoria de semas, combinatoria de la que es preciso determinar tanto las reglas de su construcción como las restricciones que las caracterizan. Así, por ej., en tanto que los semas nucleares no pueden aparecer jamás al nivel de la manifestación del contenido sin los clasemas, los semas contextuales pueden combinarse entre ellos exclusivamente para constituir un conjunto de unidades denominadas "metasememas": sememas y metasememas son, pues, los dos tipos de unidades de la significación "manifestada".

Dejando de lado los metasememas, que revelan un orden de tipo contextual, se puede proponer una tipología para el subconjunto formado por los sememas. A este fin, Greimas introduce una nueva división mediante el recurso a la categoría de "totalidad", categoría a su vez integrada por las propiedades "discreto" o "integral". Esta categoría de "totalidad" divide el "universo manifestado" en dos subclases, constituidas respectivamente por unidades discretas o unidades integrales. De esta oposición resultan, por lo tanto, dos tipos de sememas; por un lado, lo que en cuanto efecto de sentido son percibidos como soportes o entidades, y por otro, aquellos que aparecen como susceptibles de ser integrados, esto es, que deben ser puestos en relación con los soportes constituidos por las unidades discretas: para los primeros, por parte de Greimas (1966:122) la designación de "actante", y para los segundos, la de "predicados" (40). Tradicionalmente, este último término es considerado como una de las funciones sintácticas constitutivas del enunciado y, en tanto que clase sintáctica, se corresponde, más o menos, con el verbo o sintagma verbal. En la línea de Tesnière en que se sitúa Greimas, el predicado es concebido como una "función" cuyos términos son los actantes. Esta función predicativa, en unión de los actantes, compone la estructura del "enunciado" (cfr. infra).

Con el fin de facilitar el análisis del universo de una significación dada, se puede distinguir dos clases de predicados mediante el establecimiento de una nueva categoría clasemática, aquella que se realiza en la oposición "estaticidad/dinamicidad". Según que los predicados comporten el sema "estático" o el "dinámico", los sememas predicativos podrán facilitar información sobre los estados o sobre los procesos (acciones) que conciernen a los actantes. Así, por ej., con anterioridad a toda gramaticalización, el semema predicativo expresado en el lexema "ir", en enunciados como "este vestido le va bien" y "este niño va a la escuela", comporta en

el primer caso el clasema "estático" y en el segundo, el clasema "dinámico". Para los predicados dinámicos reserva Greimas el término de "función", mientras que los estáticos reciben el nombre de "calificaciones" (Greimas 1966: 122-23) (41).

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, será posible proceder a un análisis de funciones y a otro de calificaciones con el doble fin, en uno y otro caso, de llevar a cabo el inventario paradigmático de todos los datos susceptibles de ser tenidos en consideración y la consiguiente organización sistemática así lograda. Hay que hacer notar, pese a lo anterior, que las dos aproximaciones al objeto analizado, la funcional y la calificativa, son de hecho mutuamente convertibles (42).

Según Courtés (1976:61), si bien los elementos calificativos y funcionales constituyen un elemento importante en el análisis tradicional y, ahora también, en el semiótico (no hay más que pensar en los numerosos estudios "temáticos" realizados en el análisis de la literatura), de hecho pueden y deben estar subordinados a una instancia superior, la clase de los "actantes, organizada según un "modelo actancial".

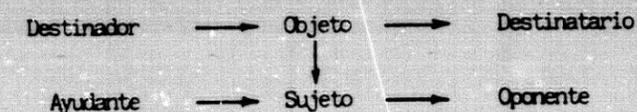
Efectivamente, el funcionamiento del discurso parece consistir en el planteamiento de un determinado número de entidades (personajes, objetos, lugares, etc) y en la atribución progresiva a estas entidades de un determinado número de propiedades: de esta manera se obtiene un modelo teórico en el cual aparecen, en primer lugar, los actantes, a los que posteriormente se unirán los predicados, práctica descriptiva que se corresponde con el hacer sintáctico en el momento mismo de su despliegue "hic et nunc". Ahora bien, si en lugar de atenernos al orden sintagmático del proceso, esto es, de la propia actividad sintáctica, analizamos la relación "actante/predicado" desde el punto de vista sistemático, podemos decir que los actantes, en cuanto contenidos investidos, están constituidos por "paradigmas de predicados". De este modo, aún cuando al nivel de los mensajes tomados individualmente, funciones y calificaciones parezcan estar atribuidas a los actantes, al nivel de la manifestación discursiva se produce el fenómeno contrario, esto es, que tanto funciones como calificaciones son creadores de actantes y éstos aparecen únicamente en forma mentalingüística, en tanto que representativos de las clases de predicados (43).

Según lo anteriormente expuesto, los predicados (calificaciones y funciones) aparecen integrados por los actantes desde el punto de vista sintáctico y es precisamente en este nivel donde hay que situarse para tener una visión de conjunto de la organización superficial de la manifestación del contenido.

El modelo actancial.

En la descripción del modelo actancial procederemos, tras unas observaciones preliminares, a analizarlo sucesivamente tanto desde el punto de vista del sistema (esto es, de las relaciones entre los términos que lo constituyen) como del proceso, es decir, de las operaciones a las que puede dar lugar.

A diferencia de las investigaciones de Propp en las que directamente se inspiró Greimas (44), la hipótesis del investigador francés consiste en el desplazamiento del foco principal del análisis semiótico del dominio de las funciones al de los "actantes", término tomado de la gramática de L. Tesnière. El modelo actancial propuesto por Greimas presenta la siguiente configuración (Greimas 1966):



Extraído a partir del análisis que Propp y Souriau realizaron sobre los cuentos tradicionales y las situaciones teatrales respectivamente, (45), el modelo de Greimas es una construcción teórica que refleja directamente la estructura sintáctica de las lenguas naturales. Como ha señalado el propio Greimas (1966:189), el modelo actancial, obtenido gracias a la estructuración paradigmática del inventario de actantes, se basa en la articulación sintáctica tradicional, ajustándose en cada momento al universo semántico correspondiente que asuma en las diferentes posiciones posibles. A continuación nos referiremos, del modo más breve posible, al modelo actancial en el plano sistemático (47). A este respecto, hemos de señalar que, aun tratándose de una organización articulada en tres parejas de actantes, su status respectivo no es idéntico, dado que el eje esencial del modelo está constituido por la relación Sujeto/Objeto.

Esta relación Sujeto/Objeto aparece con un investimento semántico determinado, el del "deseo". La relación transilativa o teleológica, situada en la dimensión mítica de la manifestación, aparece en esta combinación, como "un sémème réalisant l'effet de sens désir" (Greimas 1966:177). Esta relación constituye el eje sobre el que pivota toda la articulación narrativa, en la medida en que todas las transformaciones narrativas aparecen inscritas en el discurso bajo forma de modificaciones en las relaciones atribuidas por el relato a estos dos actantes. Ahora bien, como señala Uber

feld (1977:78), la primera y mayor dificultad que se encuentra en esta pareja actancial radica en la dificultad de determinar textualmente el Sujeto, o al menos, el Sujeto principal de la acción, pues si bien en un texto narrativo del género que sea (cuento, novela, etc.) éste suele confundirse generalmente con la figura del Héroe (cfr. n. 70), es decir, con el agente de los acontecimientos, en el caso de la obra dramática el Héroe no coincide necesariamente con el actante Sujeto. De ahí que la determinación de éste sólo pueda realizarse en relación a la acción y en correlación con un Objeto. Ahí radica igualmente, como señala A. Henault (1983:48), que no se pueda hablar de un Sujeto autónomo sino que es preciso partir de un "eje Sujeto-Objeto". Así diremos que el actante Sujeto de un texto literario será aquel que refleje la relación "deseo" y en torno al cual se organiza el modelo actancial. Esta es también la razón de que Greimas definiera el enunciado elemental (cfr. infra) como "une relation orientée engendrant ses deux termes aboutissant, le Sujet et l'Objet" (Greimas 1973a:16). Ahora bien, de estos dos términos, que se oponen en cuanto "origen del movimiento vs término del movimiento", el Sujeto semiótico se encuentra definido únicamente por su relación al Objeto. En palabras de Henault (1983:48), l'Objet est le point d'aboutissement d'une tension ayant le Sujet pour Source". De manera inversa, puede decirse que el Sujeto sólo existe en la medida en que se encuentra orientado hacia un Objeto. Desde el punto de vista semiótico, por lo tanto, el Sujeto surge en cuanto que existe un Objeto y desaparece una vez conseguido éste (cfr. infra) (48).

La segunda relación entre actantes en el modelo actancial viene representada por la pareja Destinador-Destinatario, nombres que, en su acepción más general, designan a los dos actantes de la comunicación (cfr. Greimas Dict. s.v.). En tanto que actantes narrativos, esta instancia actorial se caracteriza por una relación de presuposición unilateral, esto es, asimétrica. Se trata, de hecho, de una relación particular que, en contra de lo que algunos han mantenido, no se deja reducir a la que se da entre dos Sujetos mediatizados por un mismo Objeto (caso en el cual tendríamos simplemente dos Sujetos en un mismo plano de igualdad y la relación se dejaría analizar desde el doble punto de vista de ambos sujetos). Por el contrario, la existencia de dicha relación de presuposición unilateral entre el Destinador, término presupuesto, y el Destinatario, término presuponedor, convierte en asimétrica esta relación y, consiguientemente, su comunicación. De ahí que el estatuto paradigmático del Destinador en relación al Destinatario se defina mediante una relación hiponímica, dado que esta asimetría no puede menos que acentuarse al producirse la sintagmatización de estos actantes (Greimas 1973a:33).

feld (1977:78), la primera y mayor dificultad que se encuentra en esta pareja actancial radica en la dificultad de determinar textualmente el Sujeto, o al menos, el Sujeto principal de la acción, pues si bien en un texto narrativo del género que sea (cuento, novela, etc.) éste suele confundirse generalmente con la figura del Héroe (cfr. n. 70), es decir, con el agente de los acontecimientos, en el caso de la obra dramática el Héroe no coincide necesariamente con el actante Sujeto. De ahí que la determinación de éste sólo pueda realizarse en relación a la acción y en correlación con un Objeto. Ahí radica igualmente, como señala A. Henault (1983:46), que no se pueda hablar de un Sujeto autónomo sino que es preciso partir de un "eje Sujeto-Objeto". Así diremos que el actante Sujeto de un texto literario será aquel que refleje la relación "deseo" y en torno al cual se organiza el modelo actancial. Esta es también la razón de que Greimas definiera el enunciado elemental (cfr. infra) como "une relation orientée engendrant ses deux termes aboutissant, le Sujet et l'Objet" (Greimas 1973a:16). Ahora bien, de estos dos términos, que se oponen en cuanto "origen del movimiento vs término del movimiento", el Sujeto semiótico se encuentra definido únicamente por su relación al Objeto. En palabras de Henault (1983:48), l'Objet est le point d'aboutissement d'une tension ayant le Sujet pour Source". De manera inversa, puede decirse que el Sujeto sólo existe en la medida en que se encuentra orientado hacia un Objeto. Desde el punto de vista semiótico, por lo tanto, el Sujeto surge en cuanto que existe un Objeto y desaparece una vez conseguido éste (cfr. infra) (48).

La segunda relación entre actantes en el modelo actancial viene representada por la pareja Destinador-Destinario, nombres que, en su acepción más general, designan a los dos actantes de la comunicación (cfr. Greimas Dict. s.v.). En tanto que actantes narrativos, esta instancia actorial se caracteriza por una relación de presuposición unilateral, esto es, asimétrica. Se trata, de hecho, de una relación particular que, en contra de lo que algunos han mantenido, no se deja reducir a la que se da entre dos Sujetos mediatizados por un mismo Objeto (caso en el cual tendríamos simplemente dos Sujetos en un mismo plano de igualdad y la relación se dejaría analizar desde el doble punto de vista de ambos sujetos). Por el contrario, la existencia de dicha relación de presuposición unilateral entre el Destinador, término presupuesto, y el Destinario, término presuponedor, convierte en asimétrica esta relación y, consiguientemente, su comunicación. De ahí que el estatuto paradigmático del Destinador en relación al Destinario se defina mediante una relación hiponímica, dado que esta asimetría no puede menos que acentuarse al producirse la sintagmatización de estos actantes (Greimas 1973a:33).

La introducción de la pareja Destinador-Destinario en el modelo actancial se justifica, en última instancia, por su relación con el actante Objeto. Este, como ya hemos dicho, ocupa su lugar sobre el eje del "deseo" pero se inscribe al mismo tiempo en el eje de la comunicación. De ahí que, al igual que un solo actor (manifestado) puede acumular varias funciones actanciales, así el Sujeto de la acción puede ser al mismo tiempo el Destinario (por ej., el que se atribuye algo en su provecho), e igualmente el Destinario puede ser, a su vez, su propio Destinador (como es el caso del Héroe de las tragedias de Corneille) (49).

Dejando por el momento de lado todas las posibles variantes y combinaciones, lo que nos interesa retener en este punto concreto es que, en tanto que actividad, todo hacer humano presupone un sujeto y que, en tanto que mensaje, esto es, proceso de comunicación, éste es objetivo e implica, por lo tanto, la existencia de un eje de transmisión entre Destinador y Destinario (Greimas 1970:168). La razón de que a menudo se olvide su presencia subyacente y necesaria para la organización sintáctica del universo semántico es que en ocasiones aparecen sus presupuestos de manera sincrética en el plano de la manifestación actorial (cfr. infra).

Al igual que la relación Sujeto-Objeto, la pareja Destinador-Destinario encarna una "direccionalidad" (Henault 1983:67), pero al contrario que la primera, se presenta esta última mucho más cargada semánticamente que la anterior, al incluir, entre otras categorías, la categoría Naturaleza-Cultura (50). Aunque menos constante que la relación Sujeto-Objeto, soportes obligatorios del acto mismo de la aserción, la presencia de la categoría Destinador-Destinario comporta siempre la existencia de un universo de discurso más antropomórfico en el que la acción se encuentra, en cierta medida, garantizada axiológicamente.

En lo que respecta al Destinario, "punto de culminación" del acto de comunicación que emana del Destinador, se pueden distinguir dos instancias de Destinario:

- con Sujeto de acción ("sujet de faire"; cfr. infra) que recibe del Destinador, como Objeto cognitivo, la comunicación del "acto a realizar", y
- como Destinario final en cuyo interés actúa el Héroe.

En tanto que el actante Destinario ocupa una posición sintáctica poco articulada desde el punto de vista semántico, la esfera del Destinador se beneficia de una sobrecodificación semántica en la medida en que se constituye como "forma antropomórfica de la presencia de los valores".

Como señala Greimas (1973a:35), en un universo axiológico reducido a su más simple expresión, los Destinadores se constituyen en "garants de la circulation des valeurs en vase clos et médiateurs entre cet univers immanent et l'univers transcendant dont ils manifestent la présence sous la forme d'actants d'une syntaxe d'inspiration anthropomorphique. La pensée mythique répugne à reconnaître le statut ex nihilo aux valeurs ambiantes, préférant lui substituer un ailleurs axiologique et postulant la possibilité d'une certaine communication entre ces deux univers".

En una fase inicial del relato, la función del Destinator consiste en actuar sobre un "futuro" Sujeto para "hacerle hacer" un acto que se convertirá, con el tiempo, en el beneficio del Destinatario. Por su semantismo, incluye el sema "esencia" de la categoría "esencia-existencia" que, sobre el cuadrado semiótico, presenta la siguiente distribución:



La competencia cognitiva del Destinator inicial y final, garante del sistema axiológico del relato, probablemente se encuentra presente en el inconsciente colectivo y se basa en la deixis trascendente atribuida al Destinator. La relación "Destinator-Sujeto del hacer-Sujeto de estado" queda reflejada en el siguiente gráfico (Henault 1983:71):

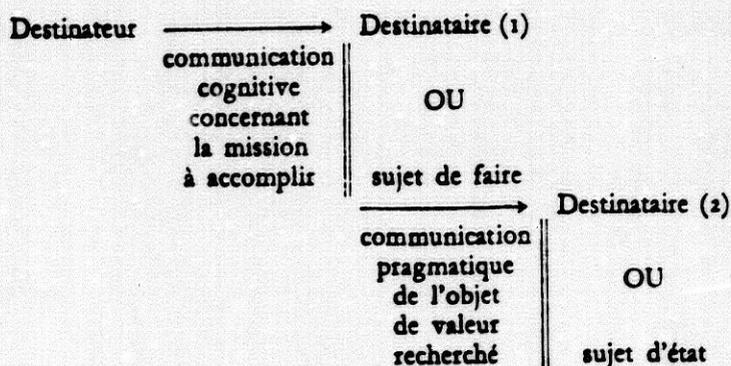


fig. 2

Los encadenamientos que se observan en el mismo muestran, meta-

fóricamente la necesaria jerarquización sintáctica implícita en todo "hacer" programado. La relación Destinador-Sujeto se constituye así en una especie de alegoría de todos los fenómenos de recepción que caracterizan la sintaxis, sea ésta de naturaleza frástica o transfrástica (cfr. Greimas Dict. s.v. "syntaxe", "destinateur").

En el modelo actancial inicialmente desarrollado por Greimas (1966), existía una tercera pareja de actantes, la formada por el Ayudante y el Oponente. Partiendo de lo que la sintaxis tradicional denomina "circunstante", Greimas separó de la relación Sujeto-Objeto al menos otras dos clases de funciones, unas que consisten en aportar ayuda, actuando de acuerdo con los deseos del Sujeto o bien facilitando la comunicación, otras que, por el contrario, consisten en crear obstáculos, bien oponiéndose a la realización del deseo, bien a la comunicación del objeto. Y concluía Greimas (1966:178-9) con las siguientes palabras: "ces deux faisceaux de fonctions peuvent être attribués à deux actants distincts, que l'on designera sous le noms d'adjuvant vs opposant".

Sin embargo, los análisis semióticos siguientes vinieron a demostrar que el funcionamiento de la pareja Ayudante-Oponente está lejos de ser tan simple como sucede en el caso de los restantes actantes, dificultad particularmente agravada en el caso de los textos dramáticos, caracterizados esencialmente por su movilidad actancial (Ubersfeld 1978:72). Consecuentemente, el Ayudante puede en determinadas etapas del proceso narrativo convertirse en Oponente, ser al mismo tiempo Oponente, o funcionar a la inversa. Sin embargo, la misma Ubersfeld hace notar que raramente la conversión se realiza en el sentido de que un Oponente pase a actuar como Ayudante; los cambios de funciones dependen fundamentalmente de la complejidad inherente a la acción mismo, esto es, de la pareja Sujeto-Objeto.

Con el desarrollo en los últimos años de la teoría de las modalidades semióticas (cfr. infra), el estatuto de esta pareja actancial ha quedado muy disminuido, al demostrarse que, lejos de ser un elemento necesario para la circulación del sentido, no constituye sino "une extériorisation des attributs modaux du héros" (Henault 1983:59), al menos en lo que respecta, fundamentalmente, al Ayudante. En lo que respecta al Oponente, se trata, de hecho, de una figura aún más compleja que la anterior, en la medida en que puede designar tanto lo que hoy día se conoce con el nombre de Antisujeto (cfr. infra) como a los "auxiliares negativos", simple negación de una parte de la competencia del Sujeto, representados por actores distintos de éste (52).

Las junciones narrativas.

La descripción del sistema semio-narrativo que acabamos de realizar debe ser completada con lo referente al paso del sistema al proceso, esto es, a la puesta en marcha de las relaciones entre los actantes anteriormente analizados.

Entre el Sujeto y el Objeto se establece una "relación juntiva" que puede ser conjuntiva o disjuntiva, constitutiva ya de un esbozo de relato. La llamada "relación de estado", expresada mediante los "enunciados de estado", se puede presentar bajo la forma de enunciados conjuntivos (notados como $S \cap O$) o enunciados disjuntivos (en notación formular $S \cup O$). Los primeros expresan la unión del Sujeto con el Objeto de valor, en tanto que los segundos indican la separación entre ambos actantes, esto es, la no posesión del Objeto por parte del Sujeto.

Los enunciados conjuntivos (o atributivos) son, según Greimas, objeto de una primera tipología según que revelen la pertenencia al orden del "tener" o al orden del "ser" (Greimas 1970:170). Esta disociación en dos órdenes distintos de los enunciados conjuntivos permite, a su vez, distinguir dos clases de Objetos: por una parte, aquellos que están investidos de "valores objetivos" y, por otra, aquellos que comportan "valores subjetivos" (Greimas 1973b:167) (53). Se trata simplemente de tener en consideración el "modo de atribución" que se realiza según los predicados "tener" o "ser". Este criterio estructural se encuentra, por otra parte, confirmado al nivel de la manifestación actorial en el discurso: en tanto que los objetos investidos de valores objetivos están presentes en el discurso bajo forma de actores individualizados e independientes, los objetos con valor subjetivo se manifiestan mediante actores que son conjuntamente Sujetos y Objetos (Greimas 1973b:167). Sin embargo, el propio Greimas hace notar que, sin ser falsa una interpretación como la anterior, se sitúa aún demasiado cerca de los lenguajes naturales donde la distribución de los roles "tener" y "ser" varía considerablemente de una lengua a otra, por lo que, concluye, "un seul énoncé semiotique du type $S \cap O$ peut être postulé comme subsumant une grande variété de manifestations linguistiques d'une même relation de conjonction entre le sujet et l'objet, quitte à prévoir ultérieurement une typologie structurale de la manifestation et, à la suite, des règles d'engendrement d'énoncés correspondant à des niveaux gramaticaux plus superficiels".

Al contrario que los enunciados conjuntivos, los enunciados disjuntivos expresan la otra forma posible de los enunciados de estado. Hay

que precisar aquí en qué medida la disjunción constituye también una relación y no se la pueda considerar, como algunos han pretendido, como una "simple abolición" de toda relación entre los dos actantes Sujeto y Objeto (pese a ser la negación de la conjunción), dado que ese caso comportaría la pérdida de toda relación entre Sujeto y Objeto y conduciría a la abolición de la existencia semiótica y devolvería los objetos al caos semántico original. "La denegation, señala Greimas, maintient donc le sujet et l'objet dans leur statut d'étants semiotiques, tout en leur conferant un mode d'existence different de l'état conjonctif; nous dirons donc que la disjonction ne fait que virtualiser la relation entre le sujet et l'objet, en le maintenant comme une possibilité de conjonction" (Greimas 1973a:20). Por poner un ejemplo, aún si el Sujeto Cenicienta está separado del Objeto zapato (ya sea por pérdida o por robo), la relación continúa manteniéndose, aunque en forma negativa.

El paso de una relación de estado a otra, es decir, el paso de la conjunción a la disjunción o viceversa, se produce mediante el recurso de lo que Greimas ha denominado "transformación". Estas transformaciones, definidas como "enunciados de hacer (o de acción)", se obtienen mediante el "encadenamiento de un enunciado conjuntivo con un enunciado disjuntivo (o viceversa) afectando a un mismo Sujeto en su relación con un mismo Objeto". Según Greimas (1973a:19-20), solamente pueden producirse por intermedio de un metasujeto operador cuyo status formal no se puede explicar sino en el mismo marco de los enunciados de acción. De esta manera, un enunciado de estado S u O se subordina a un enunciado de hacer en la forma siguiente:

$$F S \rightarrow (S U O)$$

(donde los paréntesis representan el objeto del enunciado de hacer, en el sentido de que el verdadero objeto del enunciado de hacer es el cambio de signo del enunciado de estado).

Así, en una serie sintagmática como:

$$(S U O) \longrightarrow (S \cap O)$$

en la cual el Sujeto, inicialmente separado del Objeto, es unido a éste en la segunda parte del enunciado gracias a una transformación intermedia exige la existencia de un "hacer transformador" que permite la obtención del segundo enunciado de estado gracias al metasujeto operador (54).

A este respecto hay que señalar que en el caso de que, al nivel de la manifestación actorial, el Sujeto de estado y el Sujeto del hacer remitan a un mismo "personaje", estaremos en presencia de un "hacer reflexivo"; en caso contrario, nos encontramos ante un "hacer transitivo". Como señala Greimas (1973a:19), es el tipo de relación existente entre la estructura actancial y la estructura actorial (cfr. infra) la que determina, como caso límite, tanto la organización reflexiva de las unidades individuales como la organización transitiva de los universos culturales, y así una misma sintaxis se muestra capaz de engendrar la narrativización psicosemiótica y la narrativización sociosemiótica (mitologías e ideologías), cuestión que volverá a ser tenida en cuenta cuando tratemos la relación entre lo discursivo y lo narrativo, entre el contenido manifestado y la organización sintáctica. En cualquier caso, lo que nos interesa primordialmente es marcar la autonomía de la estructura actancial con relación a sus investimentos semánticos posibles (55).

Se ha señalado que la categoría "hacer-ser" que actúa sobre la definición de los Sujetos, diferenciando los Sujetos de hacer de los Sujetos de estado tiene considerables ventajas en la descripción semiótica dado que el inicio del movimiento narrativo está casi siempre ligado a la aparición del Sujeto de hacer. El análisis anterior (Greimas 1966 y 1970) que reservaba para los Sujetos de estado el status de Destinatario, en cuanto "beneficiario" de la acción, impedía, por el contrario, que junto a la semiótica de la acción, propia del Sujeto, se desarrollara paralelamente una semiótica de la "pasión" (Greimas 1978-80) para el Sujeto de estado. Por otra parte, la principal justificación teórica, como señala Henault (1963:54), para la articulación "hacer-ser" deriva de la posibilidad de producir una conceptualización unificante (la subordinación transitiva) para los dos grandes tipos de predicaciones que el análisis reconocía inicialmente como de naturaleza radicalmente distinta: los enunciados estáticos, o "calificaciones", y los enunciados dinámicos, o "funciones". Estas últimas, que tanto en la Sémantique structurale (1966) como en Du Sens (1970) correspondían a la relación verbo-acción, aparecen ahora definidas formalmente mediante la relación transitiva "hacer-ser".

Las modalidades semióticas.

Los enunciados de hacer y los enunciados de estado son susceptibles de tomarse reciprocamente como "objetos" sintácticos. Esta inclusión

de un enunciado elemental en otro enunciado, que implica una modificación del primero por el segundo, produce los llamados "enunciados modales". Todo enunciado que toma como objeto otro enunciado es, consiguientemente, un enunciado modal: el enunciado modal "sobredetermina" al enunciado "descriptivo" que toma como objeto. La modalización es, por lo tanto, un fenómeno de complejidad semántica y sintáctica de los enunciados elementales. Con estas modalizaciones, el nivel sintáctico profundo recibe "suplementos de articulación" (Henault 1983:56) que transforman su marcado logicismo acercándolo a la "animación" antropomórfica.

La problemática de las modalidades ha polarizado las investigaciones semióticas de los últimos años, por lo que se trata de un campo teórico expuesto a futuras modificaciones y precisiones. Por otra parte, los trabajos de Greimas, Alexandrescu, Coquet, Desanti o Courtès (56) han abierto la posibilidad de elaborar una tipología no psicológica de los Sujetos actanciales, basada en el funcionamiento de las modalidades (modalidades cuya combinatoria y encadenamiento sintáctico no es nunca aleatorio). En esta línea, el trabajo sobre las modalidades ofrece los medios para re-elaborar en términos formales y precisos las reflexiones teóricas dedicadas al análisis tradicional de las relaciones intersubjetivas.

Como hemos visto anteriormente, los sememas, unidades del nivel de la manifestación del contenido, podían pertenecer a dos clases: unidades discretas denominadas "actantes", organizadas en la estructura específica recogida en el modelo actancial, por una parte, y unidades "integradas" o "predicados", por otra, repartidos, a su vez, en "calificaciones" y "funciones" según la presencia en ellas de los semas "estatismo/dinamismo" respectivamente.

Ya en su Sémantique structurale (1966:155) había señalado Greimas que en el interior de la clase de las funciones se podía distinguir una subclase especial, las modalidades, caracterizadas por su relación hiperotáxica en relación al predicado. En este caso, precisaba, se hablará de modalidades cuando dos predicados presenten entre ellos una relación tal que uno esté regido por el otro. A partir de la definición tradicional de la modalidad, entendida como "lo que modifica al predicado de un enunciado", se puede concebir la modalización como "la producción de un enunciado modal sobredeterminando un enunciado descriptivo" (57). Desde esta perspectiva, el predicado modal es, en principio, definible en lo que respecta a su función táxica, únicamente por su "visée" transitiva, susceptible de recibir otro enunciado como objeto sintáctico.

La aproximación inductiva a las modalidades tal como e realizó en un primer momento llegó a parecer poco convincente: los inventarios de verbos o locuciones modales pueden ser refutados con relativa facilidad y, por otra parte, son muy dependientes de la estructura particular de cada lengua natural. Aún así, en una primera aproximación se puede considerar que las dos formas de enunciados elementales (o "enunciados canónicos"), los enunciados de hacer y de estado, son susceptibles de encontrarse, respectivamente en una situación sintáctica de "enunciado descriptivo" y en una situación "hiperotáctica" de enunciado "modal". Dados estos dos tipos de enunciados básicos, es posible concebir las siguientes combinaciones predicativas:

- i. el hacer modalizando el ser (la actuación)
- ii. el ser modalizando el hacer (la competencia)
- iii. el ser modalizando el ser (la veredicción)
- iv. el hacer modalizando el hacer (la manipulación)

Dos consecuencias derivan de lo anterior. Una primera afecta a la organización sintáctica del enunciado y del discurso: mientras que la gramática frástica considera, no sin razón, como esencial para el análisis el reconocimiento de niveles de pertinencia, interpretados como "grados" (o "rangos") de derivación, Greimas piensa que la existencia de niveles discursivos (o tipos de discursos) puede ser afirmada sobre el plano transfrástico por el hecho de la recurrencia de las estructuras modales donde un nivel modal sobredetermina un nivel descriptivo. Una nueva jerarquía sintagmática originada no sólo en las estructuras hipotéticas que unen los enunciados modalizados sino también en una nueva tipología de las modalidades puede ser postulada como uno de los principios de la organización sintáctica de los enunciados.

La segunda consecuencia concierne exclusivamente a la tipología de las modalizaciones. Dado que la aproximación inductiva es poco fiable y de una generalidad insuficiente, sólo una investigación de orden hipotético-deductivo tiene alguna posibilidad de aclarar algo los, por el momento, confusos inventarios de las modalidades de las lenguas naturales.

A diferencia de las lógicas modales, la investigación semiótica se apoya en un número elevado de análisis concretos, situados, por otra parte, en el plano narrativo que trasciende las organizaciones discursivas de las lenguas naturales. Estos estudios han demostrado el papel excepcional que en la organización semiótica de los discursos juegan los valores modales representados por los verbos "querer", "deber", "poder" y "saber",

susceptibles de modalizar tanto los enunciados de hacer como los de estado, esto es, al "ser" y al "hacer".

Por otro lado, no hay que olvidar que la tradición saussuriana en lingüística, y más concretamente, las formulaciones teóricas de G. Guillaume, han habituado a reflexionar en términos de "modos de existencia" (o "niveles de existencia": existencia "virtual", "actual" y "realizada") a partir de los cuales se constituyen las instancias que jalonan un recorrido que lleva desde el punto cero inicial hasta su plena realización (58).

La construcción de un modelo que permita dar cuenta de la estructura modal fundamental está, prácticamente, en sus comienzos. Los criterios de interdefinición y clasificación de las modalidades, lejos de la axiomatización practicada normalmente en los análisis de las modalidades formales (esto es, las modalidades "lógicas"), deben ser de orden tanto sintagmático como paradigmático, definiendo cada modalidad, en un sentido, como "una estructura modal hipotáctica", y en el otro, como "una categoría susceptible de ser representada en el cuadrado semiótico". De esta manera, tomando en consideración el recorrido tensivo que conduce a la "realización" es posible agrupar las modalidades semióticas hasta ahora reconocidas en el siguiente cuadro (Greimas Dict. s.v. "modalité"):

MODALITÉS	virtualisantes	actualisantes	réalisantes
exotaxiques	DEVOIR	POUVOIR	FAIRE
endotaxiques	VOULOIR	SAVOIR	ÊTRE

fig. 3

Greimas, siguiendo una sugerencia de Rengstorf (1976), denomina modalidades "exotáticas" aquellas susceptibles de entrar en relación translativa, esto es, de unir enunciados que tengan sujetos distintos, y modalidades "endotáticas" aquellas otras modalidades simples que unen sujetos idénticos en sincretismo actancial o actorial.

El criterio clasificatorio según la naturaleza del enunciado a modalizar permite distinguir dos grandes clases de modalizaciones: las "modalizaciones del hacer" y las "modalizaciones del ser" (59). Así, la

estructura modal "deber hacer" (denominada "prescripción") se opone a la del "deber ser" (o "necesidad"), manifestando ambas una afinidad semántica incuestionable: efectivamente, en el primer caso la modalización, en tanto que relación predicativa, recae sobre el sujeto que modaliza, en tanto que en el segundo es el objeto, esto es, el enunciado de estado, lo que resulta modalizado. En el marco de estas dos clases de modalizaciones es posible no sólo prever el proceso de modalización posible, formulable como una serie ordenada de enunciados (por ej., la modalidad actualizante presupone una modalidad virtualizante), sino también permite calcular las compatibilidades e incompatibilidades en el interior de estas series: así, el deber hacer es compatible con el "no poder no hacer", pero el "querer hacer" no lo es con el "no saber hacer". En estas condiciones, es perfectamente factible la elaboración de una estrategia de las modalizaciones que permita la elaboración de una tipología de los Sujetos y Objetos modalizados (60).

La competencia semiótica.

Frente a la "actuación", que como veremos consiste en un "hacer" productor de enunciados, la "competencia", esto es, el ser modalizando el hacer, se define como un "saber hacer", como "aquello que hace posible el hacer". Este "saber hacer", en tanto que acto en potencia, es diferenciable del "hacer" sobre el que recae.

La distinción entre lo que es la competencia (un "saber", en definitiva), y aquello sobre lo que recae permite considerar la competencia como una estructura modal. Nos encontramos aquí, efectivamente, con la problemática que plantean los "actos" (61): en la medida en que el acto consiste en un "hacer ser", la competencia es, respectivamente, "lo que hace ser", es decir, se constituye como "los presupuestos que hacen posible la acción". Transladando el problema de la competencia desde el dominio de la lingüística hasta el de la semiótica, se puede decir que todo comportamiento "sensato" o toda "serie de comportamientos" presupone tanto un programa narrativo virtual (cfr. infra) como una competencia particular que haga posible su ejecución. La competencia así concebida es una "competencia modal" que puede ser descrita como una organización jerárquica de modalidades. En cualquier caso, se hace preciso distinguirla perfectamente de la "competencia semántica" (en el sentido más amplio del término semántico) cuya forma más simple viene constituida por el programa narrativo virtual. Ambas formas de competencia constituyen la "competencia del Sujeto (del hacer)".

Efectivamente, el recorrido narrativo del Sujeto está constituido por dos sintagmas que llevan respectivamente las denominaciones de "competencia" y "actuación". Por lo tanto, si queremos inscribir la competencia en el marco general de la significación, es preciso concebirla como una instancia situada en la parte superior de la enunciación. El sujeto de la enunciación modaliza las estructuras narrativas confiriéndoles el status del "deber ser", esto es, les asigna un sistema de obligaciones, y las asume como un "saber hacer" como proceso virtual. La competencia modal manipula, por lo tanto, la competencia semántica, dándole en cierto modo el status de competencia al transformar una gramática dada como descripción en un sistema normativo y en un proceso operatorio.

La Actuación semiótica. El Acto.

Para la semiótica, la actuación se inscribe en primer lugar como un caso particular en la problemática general de la comprensión y formulación de las actividades humanas. Así considerada, la actuación se identifica, necesariamente, con el acto humano interpretado como un "hacer ser" y al que se le puede dar la formulación teórica de "una estructura modal constituida por un enunciado de hacer rigiendo un enunciado de estado". La actuación, con independencia de toda consideración al contenido, aparece como una transformación que da origen a un nuevo estado de hechos. Sin embargo, está condicionada, es decir, sobremodalizada, tanto por el tipo de competencia del que se encuentra dotado el sujeto actuante como por la red modal del "deber ser" (necesidad o imposibilidad) destinada a filtrar los valores destinados a formar parte de la composición de estos nuevos estados de hechos.

De una manera más general, es posible distinguir dos clases de actuación según la naturaleza de los valores sobre los que inciden, valores que están inscritos en los enunciados de estado: de un lado tendremos aquellos que inciden en la adquisición de valores modales, esto es, actuaciones cuyo objeto es la adquisición de la competencia, de un "saber hacer", por ej., y de otro, los que están caracterizados por la adquisición o producción de los valores descriptivos.

Restringiendo aún más el sentido del término, reservaremos el nombre de actuación para designar uno de los dos componentes del recorrido narrativo del sujeto: así entendida, la actuación, en tanto que "adquisición y/o producción de valores descriptivos" se opone -y presupone- la competencia considerada como una serie programada de adquisiciones modales. En este caso, la restricción que se impone es doble: por una parte no se

hablará de actuación más que en el caso de que el hacer del sujeto incida sobre los valores descriptivos y, por otra, en el caso de que el sujeto del hacer y el sujeto de estado estén ambos inscritos, sincréticamente, en un único actor (cfr. infra). Se notará, entonces, que la "actuación narrativa" se presenta como un caso especial de programa narrativo: el sincrismo de los sujetos, hecho característico de la actuación, está sin embargo lejos de ser un fenómeno general (así, por ej., la configuración del "don" distingue al Destinador, en tanto que sujeto de hacer, del Destinario, sujeto de estado).

La actuación, considerada como "el programa narrativo del sujeto competente y actuante por sí mismo", puede servir de punto de partida para una teoría semiótica de la acción. Efectivamente, es sabido que todo programa narrativo es susceptible de expansión bajo la forma de programas narrativos de uso (cfr. infra) que se presuponen mutuamente en el cuadro de un mismo programa de base. Por otra parte, interpretada como estructura modal del hacer, la actuación (denominada "decisión" cuando se encuentra situada en la dimensión cognitiva y "ejecución" cuando está en la dimensión pragmática), permite plantear desarrollos teóricos posteriores (62).

Modalidades veredictivas.

Un enunciado de estado es susceptible de sobredeterminar y modificar otro enunciado de estado: mientras que el primero corresponde a un enunciado modal, su valor existencial no recae sobre el "estado de cosas" descrito en el segundo enunciado sino sobre la validez del predicado, esto es, sobre la relación de junción. En el plano actancial se hace preciso distinguir, por lo tanto, para cada enunciado, dos sujetos independientes: un sujeto modal y un sujeto de estado (el sujeto productor del enunciado de estado que lo somete a la sanción de otro sujeto). En el plano actorial, por el contrario, un solo sujeto de la enunciación, considerado como un actor que sincretiza y subsume los actantes "enunciador" y "enunciatario", completa, por intermitencia, los dos actos productores.

El predicado modal (el ser del ser), que puede ser considerado como la forma no marcada del "saber ser", es susceptible de ser tratado como una categoría modal y de ser proyectado en el cuadrado semiótico de la manera expuesta en la fig. 4 (Henault 1983:62). Como puede verse, la categoría de la veredicción está constituida por la puesta en correlación de dos esquemas: un esquema "parecer/no parecer", perteneciente al plano de la manifestación, y un esquema "ser/no ser", del plano de la inmanencia.

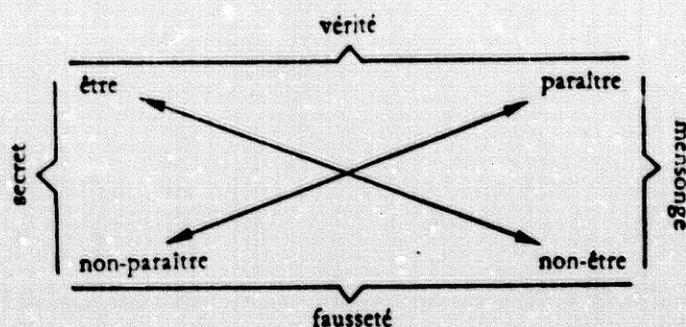


fig. 4

Es entre estas dos dimensiones de la existencia donde se juega el denominado por algunos "juego de la verdad".

Esta modalización veredictiva consistente en la sobredeterminación del "ser" y del "parecer", puede implicar un juego infinito de espejos en todas las etapas de la narración, a la medida de lo que los diversos actores implicados en el proceso saben o desconocen. Como señala Henault, (1983:62) desenmascarar la impostura es un proceso cognitivo que puede tener el mismo valor de desenlace que el descubrimiento del tesoro en las narraciones de aventuras (63).

De esta manera, la categoría "ser" vs "parecer" admite un funcionamiento particular que el cuadrado semiótico reflejado en la fig. 4 puede ilustrar: la aserción conjunta de ambos polos del cuadrado, tomados dos a dos, permite hacer aparecer los términos "verdad", "falsedad", "secreto" y "mentira". Esta dimensión "cognitiva" de los relatos se opone a la dimensión "pragmática", constituida por los sucesos concretos que lo componen. Sin embargo, la localización teórica de este componente cognitivo, que concierne a todos los esquemas de circulación de la información, plantea serias dificultades en la medida en que parece pertenecer conjuntamente al nivel narrativo y al discursivo y, por otra parte, permite toda clase de "juegos de enunciación" entre escritor y lector, a expensas de los propios actores del relato. En este sentido, Greimas y Courtés han señalado cómo en aquellos textos en los que la dimensión cognitiva se constituye en eje central de la narración, este componente cognitivo parece pertenecer al "nivel profundo" de las estructuras semionarrativas. Según ello, el proceso de adquisición de un "saber verdadero" puede constituir la totalidad de un relato en el cual la adquisición de la competencia sería, precisamente, la de "querer", "poder" o "saber conocer" (64).

Dejando de lado el caso de aquellos discursos en los que la dimensión cognitiva puede alcanzar una verdadera autonomía narrativa, en los relatos ordinarios este componente cognitivo parece jugar un papel "re-

gular y, por lo tanto, previsible" (Henault). Así, se ha señalado que en los relatos muy antropomórficos, antes de la secuencia principal donde suceden las acciones fundamentales, aparecen intervenciones de tipo cognitivo, intervenciones que por lo general se suelen repetir tras la secuencia central. Desde el punto de vista de la oposición "pragmático" vs "cognitivo", el encadenamiento sintagmático de la mayoría de los relatos figurativos adquiere la siguiente configuración (Greimas 1983:125):

MANIPULATION**	QUALIFICATION/ACTION (compétence)-(performance)	SANCTION
cognitive (faire-faire)	pragmatique (être du faire) (faire-être)	cognitive (être de l'être)

fig. 5

La categoría de la veredicción se presenta así como el marco en el cual se ejerce la actividad cognitiva de naturaleza epistémica que, con ayuda de diferentes programas modales, intenta dar una posición veredictoria susceptible de ser sancionada por un juicio epistémico definitivo.

Modalidades factitivas.

Definida generalmente como un "hacer hacer", la modalidad factiva consiste en una estructura modal formada por dos enunciados en relación hipotáctica que tienen predicados iguales pero sujetos diferentes: en otras palabras, se trata de "hacer de tal modo que otro haga algo". Sin embargo, esta definición es notoriamente insuficiente: efectivamente, si observamos el enunciado modal "hacer de otro", vemos que no se trata de un enunciado simple sino de un sintagma definidor del recorrido narrativo del sujeto, sintagma que se puede descomponer en una actuación (el "hacer ser" de este sujeto) y una competencia, lógicamente presupuesta por todo "hacer", que comporta, a su vez, una carga modal autónoma. En cuanto al enunciado modalizador, su "hacer" no mira otro hacer, al menos directamente, sino que se dirige al establecimiento del recorrido narrativo del segundo sujeto y, fundamentalmente, al de su competencia. En resumen, se trata, en lo que respecta al sujeto modalizador, de un "hacer algo" de modo tal que el sujeto modalizado se instituya, según este "hacer", como sujeto competente. El "hacer" del sujeto modalizador es, igualmente, por lo tanto

un "hacer ser", es decir, una actuación (aunque de naturaleza estrictamente cognitiva) que plantea inevitablemente el problema de la competencia cognitiva del sujeto modalizador mismo, competencia que consistirá primero en el "saber" que recae sobre las virtualidades del sujeto a modalizar.

Así pues, según Greimas, lejos de tratarse de una simple relación hiperotáxica entre dos enunciados de hacer, el lugar de ejercicio de la factitividad debe interpretarse como una comunicación de naturaleza contractual que comporta la traslación de la carga modal entre dos sujetos, dotados ambos de un recorrido narrativo propio. El problema de la modalización factitiva recubre, por consiguiente, el problema de la "comunicación" eficaz, lo cual nos obliga a tener en cuenta las dos instancias de la enunciación, dotadas respectivamente de un "hacer persuasivo" y de un "hacer interpretativo", garantes de la translación factitiva (65).

Predicados modales.

Anteriormente, al exponer la situación modal desde el punto de vista del sujeto del hacer, habíamos introducido el concepto de "actuación", señalando la necesidad de que toda actuación viniera presupuesta por una "competencia" de ese mismo sujeto, competencia que Greimas proponía definir como "el querer y/o saber y/o saber hacer del sujeto presupuesto por su hacer performancial" (Greimas 1973b:164).

En relación al "hacer" se presentan, pues, tres modalizaciones posibles: el "querer", el "saber" y el "poder", inventario que, por otra parte, no tiene pretensiones de exhaustividad. Así, Courtés señala (1976: 75) que a esta nómina de predicados modales se puede añadir el "deber". Ahora bien, "querer" y "deber" están estrechamente relacionados, dado que en ambos casos se podría hablar de un "hacer querer": efectivamente, si el sujeto del "hacer querer" coincide, al nivel actorial, con el sujeto de la acción a realizar, estaremos ante la modalidad del "querer", mientras que si el sujeto del "hacer querer" es distinto del sujeto que debe realizar la acción, tendríamos la modalidad del "deber". Desde este punto de vista, por lo tanto, ambos términos ("querer" y "deber") se muestran parcialmente interdefinibles, diferenciándose exclusivamente en la organización reflexiva o transitiva que mostraran respectivamente: reflexiva el "querer", transitiva el "deber" (66).

Estas tres modalidades ("querer", "poder", "saber") se inscriben en una subclase de funciones, constitutivas ellas mismas del conjunto de las unidades integradas en ellas. Paralelamente, estas modalidades pue-

den ser relacionadas con las unidades discretas que son los actantes: mientras que el querer correspondería al eje del Sujeto-Objeto, el saber correspondería al eje del Destinador-Destinario y el poder al eje del Ayudante-Oponente, como el siguiente esquema representa (Coquet 1973:71):

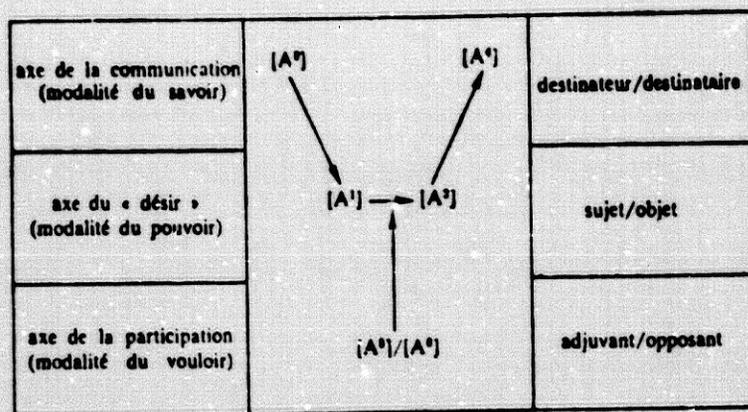


fig. 6

Sin embargo, es preciso aclarar que estas modalidades pertenecen en realidad a niveles distintos. Sin entrar en un análisis exhaustivo, se puede establecer una línea de demarcación entre el querer, de un lado, y el saber y poder, de otro. Efectivamente, el querer instauro al sujeto como tal, mientras que el saber y el poder aparecen directamente ordenados por el hacer. En otros términos, la modalidad del querer, en la medida en que caracteriza al eje Sujeto-Objeto, recae más sobre una relación de estado (conjuntiva o disjuntiva) mientras que el saber y el poder se inscribirían al nivel del hacer transformador que asegura el paso de una relación de estado a otra diferente.

Roles actanciales.

La introducción de las modalidades permite precisar el esquema actancial confiriéndole un desarrollo más amplio y nuevas posibilidades combinatorias en la construcción de una sintaxis narrativa de superficie. Así, al considerar al actante Sujeto, Greimas propone articularlo, en base a las modalidades, haciendo aparecer lo que el llama "roles actanciales": si el Sujeto competente es diferente del Sujeto actuante, no constituyen pese a ello dos sujetos diferentes, ya que cabría considerarlos como dos instancias de un único actante. Según la lógica motivadora ("post hoc, ergo propter hoc"), el sujeto debe adquirir previamente una determinada competencia para poder actuar, esto es, el hacer performador del sujeto implica

una previa competencia en el hacer. Por lo tanto, el actante sujeto puede asumir, en el programa narrativo, un cierto número de "roles actanciales", roles definidos tanto por la posición del actante en el encadenamiento lógico de la narración, esto es, por su definición táxica, como por su investimento modal (su definición morfológica), permitiendo de esta manera la regulación gramatical de la narratividad (Greimas 1973b:164 ss) (67).

Lo dicho sobre la modalidad del sujeto puede extenderse fácilmente al resto de los actantes. Sin embargo, es preciso señalar que las modalidades son susceptibles de afectar a los actantes tanto de manera positiva como negativa (no querer, no saber, etc.), impidiendo de esta forma a los actores pasar a la acción. En la medida en que la modalidad positiva es necesaria para la ejecución del hacer, se podrá asistir, eventualmente, a una serie de transformaciones conducentes a su obtención (así en el análisis que del cuento de la Cenicienta propone Courtés, 1976:109 ss).

Transpasando el marco del sujeto, y teniendo en cuenta que las distinciones hechas se pueden referir a cualquier actante, si nos situamos en el nivel actorial (cfr. infra) podemos analizar la relación entre modalidades y actantes de dos maneras: en un caso, la modalidad será conjunta al actante de manera innata: es el caso del Héroe, dotado naturalmente del saber y de poder (68). En el otro, aparecerá la modalidad disjunta del actor, con lo que se abre la posibilidad de actuaciones destinadas a la adquisición y a la transformación de los valores modales (Greimas: 1970: 179): así, por ej., con frecuencia aparece la modalidad del "poder" en los cuentos populares encarnada en un objeto mágico (figurativización del valor modal) que se convertirá, por consiguiente, en el objeto mismo de una adquisición.

Este último punto considerado nos ha vuelto a traer al problema, ya mencionado, de la dualidad actancial Ayudante-Oponente, que ahora puede recibir una interpretación más adecuada: efectivamente, Greimas ya había señalado (1973b:167) que los roles actanciales que definen la competencia del sujeto pueden manifestarse tanto por el mismo actor que el del sujeto como estar representados por actores diferentes. En este último caso, el actor individualizado aparecerá, según sea la déxis positiva o negativa, como Ayudante o como Oponente (69).

A manera de resumen de lo anteriormente expuesto, podemos señalar que tres únicas categorías, de naturaleza opositiva, son suficientes para componer el stock paradigmático de la gramática narrativa, generadora a su vez de todas las manifestaciones derivadas mediante sucesivas transfor

naciones. Estas tres categorías se articulan en un mismo lugar teórico, el del "enunciado narrativo elemental", y son:

- la relación Sujeto-Objeto,
- la relación "hacer-ser", y
- la relación "modal-descriptivo".

Las programaciones narrativas.

La descripción del fenómeno de lo narrativo se ha basado, hasta el momento, en una cierta "lógica", las relaciones establecidas en el cuadrado semiótico, y en una determinada "gramática", el modelo actancial y los enunciados lógicos de estado y acción. Con el estudio de los "programas narrativos" el "bricolage" semiótico (Henault 1983:75) llega a proponer como factor esencial de la coherencia textual "la transcription de rites sociaux comme le don et l'échange contractuel", presentando así una especie de revisión de los principales esquemas de interacción social y de lo que constituye el "sentido" de las acciones humanas. Las relaciones actanciales ofrecen la posibilidad de un juego de roles sumamente restringido pero la situación que revelan las "programaciones" (o "regulaciones") que rigen los textos narrativos es igualmente limitada y restringida. Los programas narrativos teóricos, de naturaleza dinámica, comportan una doble periodización al someter la teoría a dos lecturas, una sintagmática y otra paradigmática. La primera registra los progresos fraccionados de los sucesivos movimientos, en tanto que la segunda revela los saltos cualitativos, esto es, las inversiones de los contenidos producidos en los engranajes sintagmáticos (70).

En una primera aproximación, se puede definir los programas narrativos como "le déroulement, adopté par toute narration, lorsque la représentation des événements (de quelque nature qu'ils soient) "s'anthropomorphise" au maximum" (Henault 1983:77). Llegado el caso, esta "animación" narrativa se apodera del semantismo del relato hasta el punto de impregnar incluso objetos o elementos de la naturaleza (71).

En su estado más simple, el programa narrativo se deja definir como "un syntagme élémentaire de la syntaxe narrative de surface constitué d'un énoncé de faire regissant un énoncé d'état" (Greimas Dict. s.v.) y comporta un "cambio de estado" efectuado por un sujeto si cualquiera que

afecta a otro sujeto s2: a partir del enunciado de estado inicial del programa narrativo se puede reconstituir, en el nivel discursivo, figuras como la "prueba", el "don", la "recompensa".

Un programa narrativo puede ser representado por alguna de las dos fórmulas siguientes:

$$PN = F[S1 \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

$$PN = F[S1 \rightarrow (S2 \cup Ov)]$$

donde F es el símbolo de "función", PN es Programa Narrativo, S1, el sujeto de hacer, S2, el sujeto de estado, O, el Objeto, susceptible de recibir un investimento semántico bajo la forma de valor v, los paréntesis cuadrados señalan el enunciado de hacer y los paréntesis curvos el enunciado de estado, la flecha \rightarrow marca la función de hacer (resultante de la conversión de una transformación) y el símbolo = indica la junción (conjunción o disjunción del estado final, consecuencia del "hacer" narrativo.

Sobre la base de los siguientes criterios es posible establecer una tipología de los Programas Narrativos:

- según la naturaleza de la junción (conjunción o disjunción) correspondiente, respectivamente, a la adquisición o privación de objetos de valor,

- según la naturaleza de los valores investidos, ya sean modales o descriptivos (y, dentro de estos, pragmáticos o cognitivos),

- según la naturaleza de los sujetos en presencia, bien sean distintos (es decir, representados por dos actores autónomos), bien estén presentes por sincretismo en un único actor.

De acuerdo con los anteriores criterios, incluso unos esquemas narrativos tan simples como los siguientes:

$$F[S1 \rightarrow (S2 \cap O)]$$

$$F[S1 \rightarrow (S2 \cup O)]$$

constituyen la representación de un programa narrativo. Naturalmente, es posible introducir nuevos símbolos en los enunciados, bien en forma de nuevos sujetos, bien en forma de objetos, como las fórmulas siguientes muestran:

$$(S1 \cup O) \cap (S2 \cup O)$$

$$(S1 \cap O) \cap (S2 \cup O)$$

dado que, desde un primer momento se pueden incluir dos relaciones distintas de junción, según nos situemos en el nivel sintáctico o en el nivel

paradigmático. De acuerdo con esto serán posibles los dos tipos siguientes de función (Courtés 1976:70):

	<i>jonction paradigmaticue</i>	
<i>jonction syntagmatique</i>	(1) (S1 U O) →	(S1 n O) →
	(2) (S2 n O) →	(S2 U O) →

fig. 7

A la junción sintagmática, tal como ha sido definida anteriormente, que encontramos en los planos (1) y (2), viene a añadirse la "junción paradigmática", término que designa "la concomitance logiquement nécessaire de deux énoncés de conjonction et de disjonction affectant deux sujets distincts" (Greimas 1973a:15).

Una narrativización tan simple como la referida anteriormente hace aparecer ya la existencia de dos programas narrativos cuya solidaridad viene garantizada por la concomitancia de funciones, si bien, como señala el propio Greimas (1973a:25), estén en relación de contradicción, dado que estos programas son definidos por dos sujetos, promotores cada uno de ellos de una cadena sintagmática autónoma y correlativa.

Efectivamente, la experiencia analítica ha mostrado la conveniencia de que, para dar cuenta de textos de naturaleza compleja, se considere la posibilidad de proyectar cualquier actante sobre el cuadrado semiótico y articular, de esta manera, cuatro "posiciones actanciales", que en terminología de J. C. Picard, reciben las siguientes denominaciones (Greimas 1976:63):

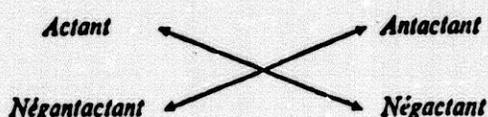


fig. 8

(cfr. Greimas 1973b:163 y *Dict.* s.v. "actant"). En consecuencia, todo programa narrativo realizado por un sujeto cualquiera implicará un programa inverso o "antiprograma" cuyo promotor es el adversario (?). Esta organización "polémica" del relato, a su vez, implica un desdoblamiento de toda la estructura actancial correspondiente a las dos déxis del cuadrado semiótico y permite, incluso en los relatos de estructura más simple, situarlo no sólo situarlo sobre el eje sintagmático sino también sobre el eje paradigmático (Cfr. Courtés 1976:98) (73).

La existencia de estos dos programas narrativos correlativos hace posible su manifestación discursiva y posibilita contar (o entender) el mismo relato explicitando uno u otro de los programas al hacer implícito el programa concomitante inverso. El doble programa narrativo así obtenido puede ser reescrito mediante la siguiente fórmula:

$$(S1 \cup O \cap S2) \longrightarrow (S1 \cap O \cup S2)$$

De una manera análoga sucedería si en lugar de introducir dos sujetos interesados en un mismo objeto se tratase de la introducción de dos objetos. Ahora bien, esta última posibilidad exigiría una previa justificación teórica (cfr. Greimas 1973a:30), dado que "al ser definido el sujeto única y exclusivamente por su relación con el objeto, la presencia de dos objetos nos obligaría a postular, en un primer momento, la existencia de dos sujetos distintos para cada uno de los objetos". De esto podemos deducir que la "identificación" en un mismo actor de dos sujetos distintos, según el sincretismo actorial, permite la reducción de dos enunciados elementales a un único enunciado de naturaleza compleja. En consecuencia, este hecho nos permite distinguir dos clases de enunciados de junción de estructura comparable: los enunciados "juntores de sujetos" y los enunciados "juntores de objetos" respectivamente:

$$(S1 \cup O \cap S2) \longrightarrow (S1 \cap O \cup S2)$$

$$(O1 \cup S \cap O2) \longrightarrow (O1 \cap S \cup O2)$$

Ahora bien, es preciso hacer notar que un doble programa narrativo, en su forma elemental

$$(S1 \cup O) \longrightarrow (S1 \cap O)$$

$$(S2 \cap O) \longrightarrow (S2 \cup O)$$

puede funcionar única y exclusivamente en una especie de universo cerrado en el que lo que es dado a uno lo es a expensas de otro, y lo que es quitado a uno, lo es en beneficio de otro. Habrá, pues, simultáneamente una transformación "conjuntiva" (figurativizada por la "adquisición") para S1 y una transformación "disjuntiva" para S2 (o "privación"). Si recordamos ahora la relación reflexiva-transitiva, se puede prever figurativamente la existencia de dos clases de transformaciones conjuntivas, la "apropiación" en el caso de un "hacer" reflexivo y la "atribución", en el caso de un "hacer" transitivo, y de dos formas paralelas de transformación disjuntiva, la "renuncia", si el "hacer" es reflexivo, y la "desposesión", en el caso de que éste sea transitivo.

La complejidad de los programas narrativos responde, en ocasiones, a la intención de producir un efecto de sentido "dificultad" (o "carácter extremo de la acción a realizar"). Hay para ello dos procedimientos de énfasis relativamente frecuentes en los relatos: la "duplicación" del programa narrativo (cuando el programa narrativo es desdoblado, el fracaso del primero va seguido del éxito del segundo) que, simbólicamente será notado como PN2 y la "triplicación" (donde tres programas narrativos no difieren más que en la dificultad creciente de la tarea), indicado por PN3.

Un programa narrativo (PN) simple se transforma en complejo cuando exige la realización anterior de otro PN. el PN general es denominado "PN de base". en tanto que los PN presupuestos serán denominados "PN de uso", siendo éstos indefinidos en su número y estando unidos a la complejidad de la tarea a realizar. En notación, se les representará como PN1, PN2, PN3, etc., indicando el número el carácter facultativo de la expansión.

El PN de uso puede ser realizado tanto por el sujeto como por otro sujeto delegado del primero, en cuyo caso se hablará de "PN anejo" simbolizado como PN(PNa), y se le reconocerá como perteneciente a un nivel de derivación inferior (de hecho, la instalación del sujeto-delegado del hacer plantea siempre el problema de su competencia semiótica, ya sea ser humano, animal o autómeta).

Según el PN de base elegido, esto es, del último valor considerado, depende la forma actualizada del "PN global" destinado a ser puesto en discurso, es decir, temporalizado únicamente al término de la realización. Esto nos permite ver así cómo un PN se transforma mediante la utilización de determinados procedimientos de complejificación, todos ellos formulables en reglas. Hay que hacer notar, sin embargo, que los PN pueden ser explícitos o quedar implícitos: su explicitación es una exigencia de la sintaxis narrativa de superficie.

Ya se trate de PN simples o de una serie ordenada de PN, incluyendo los PN de uso y los anejos, el conjunto sintagmático así reconocido corresponde a la "actuación del sujeto" siempre que los sujetos de hacer y de estado se presenten en sincretismo en un actor determinado y que los sujetos de los PN anejos sean idénticos al sujeto del hacer principal o, al menos, delegados y regidos por él (caso, por ej., del hacer de la Nodriza en la Fedra de Séneca). En tanto que existe un PN denominado "actuación", existe también otro PN presupuesto por éste que es el "PN de la competencia": efectivamente, el sujeto del "hacer ser" debe ser previamente modalizado, por ejemplo como sujeto del "querer hacer" o del "deber hacer". En

esta perspectiva, la "competencia" aparece como un programa de uso caracterizado por el hecho de que los valores son de naturaleza modal (cfr. supra).

Los sintagmas narrativos.

El desarrollo canónico de todo relato figurativo encadena en un orden fijo tres "sintagmas narrativos", grupos de enunciados narrativos en relación de presuposición. Estos sintagmas narrativos presentan una idéntica estructura y son denominados "pruebas". Efectivamente, en un plano superior, un encadenamiento de enunciados narrativos puede organizarse como "unidades" narrativas (Greimas 1970:172 ss) mediante la agrupación en "sintagmas" de diferentes enunciados narrativos unidos mediante relaciones de implicación y presuposición. Esta definición del sintagma como "serie de implicaciones entre enunciados" tiene una cierta importancia práctica en el análisis narrativo al nivel de la manifestación del contenido, toda vez que constituye la base que regula la elipsis y la catálisis (cfr. infra).

Volviendo al concepto arriba aludido de "prueba" ("épreuve"), éstas pueden ser de tres clases según la estructura sintagmática que presentan:

- la "prueba cualificante", en la que el objeto a obtener por el sujeto consiste precisamente en la "competencia" presupuesta por su actuación futura. Incluso si el objeto de valor buscado es de tipo figurativo, constituye de hecho "la encarnación de un conjunto de modalidades inscritas en la lógica de la construcción del relato como componentes necesarias de su competencia" (Henault).

- la "prueba principal", en la que el actante Sujeto, generalmente actorializado en Héroe, arrebatada al antisujeto el objeto cuyo valor orientaba su acción a partir de la situación inicial del relato.

- la "prueba glorificante", cuya finalidad es el reconocimiento del acto cumplido (74).

Aunque ciertamente la prueba principal suele tomar la configuración de enfrentamiento entre un Sujeto y un Antisujeto, las dos pruebas restantes no forman necesariamente pareja entre el Sujeto y su Oponente. En realidad, estas pruebas conocen dos variantes fundamentales: o la lucha ("confrontación") entre dos sujetos antagónicos disputándose un mismo objeto, o un "intercambio" de objetos circulando entre dos sujetos. Por lo tanto, si a estos sintagmas se les da el nombre de "pruebas" es en razón del carácter siempre aleatorio de las junciones que implican. Las variaciones,

en forma de confrontación o de intercambio, de las relaciones intersubjetivas que aparecen en el texto son un fenómeno superficial en relación con la realidad sintáctica iterativa de las tres transferencias de objetos a los que conviene reservar el nombre de "pruebas" una vez que éstas aparecen incluidas en el algoritmo antropomórfico formado por el programa narrativo.

En tanto que "sintagma", la prueba misma constituye un conjunto fijo de tres enunciados elementales, diferenciados sólo por la presencia en ellos de diversas articulaciones semánticas. Tales enunciados son:

- la "confrontación", presencia de dos sujetos enfrentados por la posesión de un mismo objeto (75)
- la "dominación", en donde uno de los sujetos se apropia una competencia modal bajo la forma de la "superioridad"
- la "consecuencia", en la que el sujeto se apropia el objeto descriptivo o modal buscado.

Estos tres componentes aparecen unidos mediante una relación de implicación que permite deducir los primeros enunciados a partir del último de ellos cuando sólo éste es explicitado por el narrador:

apropiación → dominación → confrontación

A este encadenamiento sintagmático repetitivo se viene a añadir, en el esquema narrativo, dos tipos de "inversión de contenidos" que producen efectos simétricos mediante el uso de términos opuestos y excluyentes de la visión paradigmática. Estas inversiones de contenido son descritas por Greimas (1976:8) como "proyecciones paradigmáticas reguladoras del efecto relato". Efectivamente, la simple sucesión de enunciados narrativos, al no constituir un criterio suficiente para dar cuenta de la organización del relato, deja paso a las proyecciones paradigmáticas que permiten hablar de la existencia de "estructuras narrativas".

Todas las inversiones de contenido presentes en el programa narrativo pueden reducirse a dos tipos:

- la "falta", disjunción de un objeto de valor, frente a la "liquidación de la falta", conjunción con el objeto buscado.
- la "misión a cumplir", frente a la "misión cumplida" (contrato) (76)

Estas dos categorías aparecen interrelacionadas por un postulado arquetípico inscrito profundamente en la semiosis que estructura todos los discursos antropomórficos. Según éste, cuando un objeto de valor es perdido por alguien, no está perdido para todo el mundo: el Antisujeto surge inmediatamente en la medida en que, como ya hemos señalado anteriormente,

la circulación de los valores se produce en una situación cerrada de vasos comunicantes. Esta pérdida del objeto de valor por parte de alguien implica también la ruptura del orden establecido y, consiguientemente, la creación de una segunda falta, de naturaleza normativa, dando lugar al surgimiento de la esfera del Destinador. Esta manipulación (comunicación factitiva), en caso de tener éxito, produce la modalización del Destinatario como Sujeto de hacer según el saber, querer y, eventualmente, el poder, si el Destinador le confiere igualmente un objeto modal, y comienza su recorrido de las tres pruebas. Esta manipulación inicial se invierte, de manera paradigmática, en "sanción" final, lo que permite diferenciar entre un Destinador inicial y un Destinador, sancionador, final. La manipulación se invierte en sanción según un esquema que cierra la comunicación instaurada por el Destinador (77).

El concepto de "recorrido narrativo" (formado por una serie hipotética de diferentes PN, simples o complejos, con un encadenamiento de tipo lógico, es decir, en el que cada PN es presupuesto de otro o presupuesto de otro), viene a superar uno de los temas favoritos de los estudios literarios, el de la evolución psicológica del personaje. Como ha subrayado F. Rastier (1974:209), el pragmatismo funcional de V. Propp puso fin al mito humanista del personaje, ya que con Propp "les actions deviennent essentielles et les personnages inessentiels. C'est par ce renversement de la perspective traditionnelle que Propp met fin au psychologisme des études littéraires pour leur substituer un fonctionnalisme dont la sémiotique a assumé les conséquences". En consecuencia, el concepto semiótico de recorrido narrativo viene a definir el "ser" de los actantes del relato mediante la suma de sus diversos roles en el conjunto de la narración. Como señala Henault (1983:85), un enfoque como el postulado por esta tesis comporta una serie de consecuencias interesantes para el análisis literario, consecuencias que se pueden reducir a los siguientes puntos:

- solamente son tomados en consideración, en el análisis sintáctico, los recorridos de los actantes que asumen funcionalmente la dinámica del relato
- los recorridos son definidos únicamente en términos no psicológicos sino sintácticos, lo que autoriza a analizar el recorrido narrativo de cualquier actante, sea humano o no
- los recorridos obedecen a modelos de previsibilidad impuestos por el conjunto de las programaciones sintácticas y, por lo tanto, son calculables con anterioridad

- las consideraciones de tipo psicologista, propias de un estado anterior de la especulación literaria, aparecen tratadas como un componente del nivel discursivo, participante del mismo tipo de codificación socio-cultural y sensible al resto de los procedimientos figurativos

- el recorrido del actante Sujeto, instaurado generalmente por el Destinador inicial, comprende las siguientes etapas: "cualificación", según el "querer", "poder", "saber" y "deber"; "realización" (actuación); "reconocimiento" (prueba glorificante); "retribución" (sanción), esto es, un conjunto de etapas "estereotipadas" que pueden ayudar al fraccionamiento formal de un aparente continuum biográfico. Incidentalmente, conviene añadir que, aunque el recorrido narrativo de un determinado actante está formado por la suma de posiciones susceptibles de ser ocupadas por él en un relato "canónico", esto es, ideal, no todos los textos concretos desarrollan el conjunto completo del esquema. Así, un recorrido narrativo concreto se descompone en "roles actanciales" (cfr. supra) definidos tanto en función de la posición que ocupa el actante en el interior de un recorrido narrativo como por la caracterización modal que adquiere. Estos roles actanciales, asociados a uno o varios roles temáticos (cfr. infra) permiten la constitución de los "actores" como lugar de convergencia y de investimiento de las estructuras narrativas y discursivas (cfr. Greimas Dict. s.v. "actantiel") (78).

Las estructuras discursivas.

La etapa "discursiva" de la construcción teórica denominada "recorrido generativo" (cf. supra fig. 1) puede ser definida como la puesta en discurso o "discursivización" de las estructuras semióticas y narrativas. Desde el punto de vista sintáctico, consiste, esencialmente, en el conjunto de procedimientos de "actorialización", "temporalización" y "espacialización". De manera paralela, el plano semántico de este nivel comporta una serie de nuevos investimientos que, dispuestos en diferentes planos, acompañan esta reorganización sintagmática. De esta manera, la teoría semiótica instaura en el recorrido generativo dos grandes "umbrales" que deben ser franqueados en el proceso de producción de sentido: uno, el que existe entre el nivel profundo y el nivel narrativo, y otro, el que separa el nivel narrativo del discursivo. Cada vez que se franquea uno de estos umbrales, la operación semiótica resultante recibe el nombre de "conversión" (79).

Es este uno de los puntos de la teoría semiótica más difíciles de exponer. De atenernos al aspecto superficial de los fenómenos, sin buscar la racionalidad subyacente, la única conclusión que se obtiene es la de que todas las conversiones se producen mediante "suplementos" semánticos y sintácticos que articulan progresivamente la estructura elemental inicial y forman el germen de toda la producción de sentido posterior. Estos suplementos obedecen a reglas de carácter lógico en el nivel profundo, a reglas gramaticales y antropomórficas en el nivel narrativo y a reglas socio-culturales en el nivel discursivo. En este último caso, las regularidades que se observan en el nivel discursivo presentan un carácter más relajado en su obligatoriedad. Como señala A. Henault (1983:122), "avec le niveau discursif, la mise en discours doit désormais saisir l'infinie diversité "sensible" du monde", apoderamiento que se refleja en la relación dialéctica que se establece entre la competencia unificadora del sujeto semiótico y la multiplicidad del objeto-mundo que debe aprehender.

Las conversiones que, tomando como punto de partida el modelo constitucional, conducen a la producción de los textos narrativos, no cambian la "identidad" del "complejo de significación elemental" adoptado como punto de partida. El proceso de complicación denominado "recorrido narrativo" parte de una estructura ineluctablemente simple, situada en el nivel profundo de las estructuras narrativas. Este nivel profundo está enteramente ocupado por la combinatoria de las relaciones lógicas de "alteridad" e "identidad", a las cuales corresponden las operaciones de la "negación" y de la "aserción" (cfr. Greimas Dict. s.v. "universaux"). Esta combinatoria, denominada "modelo constitucional", y figurativizada en el cuadrado semiótico, es de carácter tanto estático como dinámico, es decir, capaz de registrar tanto las diferencias entre los estados narrativos sucesivos (visión paradigmática, clasificatoria, propia del trabajo taxonómico) como las operaciones productoras de tales estados (visión sintagmática). Como señala Greimas (1970:164), "la syntaxe fondamentale consiste dans la mise en branle du modèle taxinomique par des transformations des contenus investis dans les termes taxinomiques sur lesquelles elle opère". Se trata de la primera, y más profunda, de las dos conversiones.

Las operaciones del nivel profundo solamente pueden ser representadas mediante una "mise en scène" antropomórfica (Henault) en la que esquemas abstractos, los actantes, se entrecruzan en escenarios previamente establecidos. A partir de este nivel, se produce la segunda conversión que conduce del nivel narrativo al nivel discursivo.

En el nivel discursivo nos volvemos a encontrar una sintaxis y una semántica. Aunque en vías de elaboración la semántica, resulta difícil fijar de manera definitiva el status de las operaciones y unidades que comporta. En lo que respecta a la sintaxis, las regulaciones narrativas actúan sobre el nivel discursivo en tres puntos concretos: la actorialización, la espacialización y la temporalización. Greimas ha propuesto, de forma tentativa, las grandes líneas de procedimiento bajo forma de mecanismos que operan al nivel de la instancia de la enunciación en el momento de la producción del discurso. Tales procedimientos mecánicos, a los que se da el nombre general de "discursivización", conducen a la constitución de unidades discursivas gracias a los procesos de "anclaje" ("embrayage", "shifting") y "desanclaje".

Actorialización.

Lo que caracteriza fundamentalmente al procedimiento de actorialización es que intenta, mediante la unión de diferentes elementos de los componentes semántico y sintáctico, instituir los "actores" del discurso, instancia a la que la semiótica considera como algo totalmente distinto de lo que en los estudios literarios se suele denominar "personaje" (cfr. supra y F. Rastier 1974:85). Los "personajes", en la teoría semiótica, constituyen únicamente una clase particular de actores figurativos que el texto dota de características psicológicas, investimento psicológico que viene a reforzar la "individuación" e "identificación" común a todos los actores, tanto figurativos como abstractos. Los componentes sintáctico y semántico, al desarrollar en el plano discursivo sus recorridos actancial y temático de manera autónoma, producen la unión de, al menos, un rol actancial y un rol temático, acto constitutivo de la "actorialización", dotando de esta manera a los actores de un "modus operandi" y de un "modus essendi". Dado que los valores pragmáticos pueden ser tanto objetivos como subjetivos y manifestarse, consiguientemente, como propiedades intrínsecas de los sujetos o como objetos tematizados independientes, y dado igualmente que los roles actanciales pueden ser interiorizados y presentarse en sincretismo con el sujeto ya autonomizado y aparecer entonces bajo la forma de actores separados, cada discurso presentará una "distribución actorial" propia (80).

En relación a la actorialización interesan particularmente los conceptos de la "individuación" y de la "identificación". La primera forma parte de la constitución del actor, ya sea individual o colectivo, en la

medida en que los actores se definen como "la reunión, en un momento dado del recorrido generativo, de propiedades estructurales de orden sintáctico y semántico", constituyéndose así en "individuo". La individualización funciona un poco a la manera del procedimiento gramatical por el cual se obtienen sustantivos deverbativos a partir de verbos. La individuación actorial transforma los "procesos" en "lugares" susceptibles de convertirse en actantes de otros procesos. Aunque existe una estrecha relación entre la noción de individuación y la noción narrativa de actante, no existe una correspondencia exacta, dado que un actante puede encarnar a varios actores y, al contrario, un único actor puede subsumir varios actantes.

El segundo proceso, el de "identificación", garantiza la permanencia y reconocimiento de los actores a lo largo del discurso, gracias, fundamentalmente, a los procedimientos de "anaforización", y a pesar de las transformaciones de los roles actanciales y temáticos que puedan afectarle. Constituye algo así como la "memoria" del texto en relación al actor. El texto genera sus propios mecanismos que garantizan la coherencia suficiente como para permitir reconocer a los diversos actores a lo largo del relato. Puesto que la mera denominación del actor no basta para individualizarlo, se hace preciso definirlo de manera empírica mediante el conjunto de los rasgos pertinentes que distinguen su hacer o su ser del de los otros actores. En este sentido, la individuación se considerará como un efecto de sentido derivado de la identificación que refleja una estructura discriminadora subyacente (81).

Temporalización.

Como subcomponente de la discursivización, la temporalización consiste en un conjunto de procedimientos que, en función de los diversos elementos integrantes que lo componen, permite su división en varios grupos. Así, distinguiremos, en primer lugar, la "programación temporal", cuya principal característica es la conversión del "eje de las presuposiciones" (formado por el orden lógico del encadenamiento de los programas narrativos) en "eje de las consecuciones", esto es, el orden temporal y supuestamente causal de los acontecimientos. En segundo lugar, la "localización temporal" (o temporalización en sentido estricto) que, utilizando los procedimientos de "anclaje" temporal, segmenta y organiza las sucesiones temporales, estableciendo así el cuadro en el interior del cual se inscribirán las estructuras narrativas. Finalmente, la "aspectualización" transforma las funciones narrativas de tipo lógico en procesos que evalúa la mirada de un actante-observador instalado en el marco del discurso-enunciado.

La temporalización se puede definir, por lo tanto, como "la producción del efecto de sentido "temporalidad" y la consiguiente transformación de una organización narrativa en historia" (Greimas Dict. s.v.).(82)

La "programación temporal" tiene como efecto la inversión del orden "presuposicional" narrativo que, partiendo de un PN de base, se remonta de un PN a otro hasta el estado inicial, y su sustitución por un orden "cronológico" que dispone los PN de uso en consecución temporal. Sin embargo, la programación temporal no se reduce exclusivamente a la disposición en la línea temporal según la oposición "anterioridad/posterioridad" de los diversos PN. Implica, además, una medida del tiempo en "duración" y permite, de esta manera, la aspectualización que transforma el "hacer" en proceso. Efectivamente, todos los PN de uso son evaluados en tanto que procesos durativos para ser inscritos en el programa temporal de tal manera que el aspecto terminativo de cada proceso corresponde al momento de integración de cada subprograma en el programa de conjunto. Se trata, en definitiva, del procedimiento de periodización de los PN de uso en función de la realización del PN de base.

Dado que la temporalización utiliza también la categoría de la "concomitancia", la programación temporal contempla la posibilidad de programar dos o más PN en paralelo. El procedimiento más utilizado consiste en la "incrustación" temporal de un PN temporal más corto en otro de mayor duración, aunque cabe también la posibilidad de "suspensión" de la ejecución de un PN mientras otro PN es ejecutado de manera simultánea.

La "localización temporal", paralela a la localización espacial, consiste en la "inscripción de los programas narrativos en el interior de las unidades temporales dadas", operación que se realiza mediante los diversos procedimientos de "anclaje" ("shifting"). Permite, por lo tanto, situar temporalmente los diferentes programas narrativos en relación unos con otros.

El sistema de referencias temporales está basado en las categorías semánticas "simultaneidad/no simultaneidad"; esta última, a su vez, presenta un nuevo sistema opositivo entre "anterioridad/posterioridad", categorías que dan origen a una red de posiciones temporales en la cual se inscriben los diferentes programas narrativos. Así, cuando se trata de la temporalización de esquemas narrativos relativamente simples, el "tiempo del enunciado" (o tiempo "tunc"), que constituye el punto de referencia temporal (frente al "tiempo de la enunciación" o tiempo "nunc") se identifica con la realización de un PN de base y puede ser considerado como el "pre

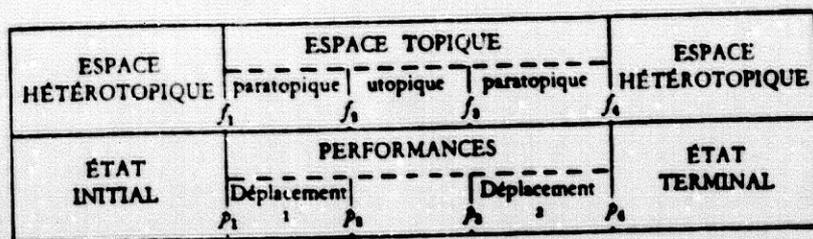
sente del relato". A su vez, este "presente del relato", que se situa, lógicamente, en el pasado del tiempo enunciativo, da origen a un nuevo "punto cero" con respecto al cual se establecerá un pasado (categoría de la anterioridad) y un futuro (posterioridad). Naturalmente, en algunos discursos se producen fenómenos de "posterioridad" con respecto no al tiempo del enunciado sino al tiempo enunciativo, esto es, del enunciador, y se producen relatos del tipo "profético" o "premonitorio".

Cuando no se trata ya de la temporalización del esquema narrativo sino del establecimiento de relaciones de consecución entre programas narrativos, la localización temporal consiste en la interpretación de todo PN presupuesto como "anterior" y de todo PN presuponedor como "posterior", disposición temporal que pertenece ya a otro componente de la temporalización, la programación temporal expuesta anteriormente.

Finalmente, se entiende por "aspectualización" "la mise en place, lors de la discursivisation, d'un dispositif de catégories aspectuelles par lesquelles se révèle la présence implicite d'actant observateur" (Greimas Dict. s.v.). Mientras que la temporalidad está unida a la producción de un conjunto de categorías temporales que, partiendo de la instancia de la enunciación, proyectan sobre el enunciado una organización temporal de orden "topológico", la aspectualización transforma las funciones de los enunciados narrativos en procesos. Se trata, por lo tanto, de una instancia relativamente independiente de los aspectos directamente relacionados con la enunciación.

Espacialización.

De manera paralela al establecimiento de categorías de orden temporal encargadas de ordenar "cronologicamente" los programas narrativos, la "espacialización" aparece como uno de los componentes de la discursivización. Lo que se podría definir como "el modelo elemental de organización narrativa de la espacialidad" (Henault) comporta procedimientos de localización espacial interpretables como operaciones de "embrayage" efectuadas por el enunciador con la finalidad de aplicar al discurso-enunciado una organización espacial que sirva de marco para la inscripción de los PN y su encadenamiento. Por otra parte, entre los mecanismos de la espacialización se hace preciso incluir procedimientos de "programación espacial" mediante los cuales se obtiene una disposición lineal de espacios parciales. De esta manera se obtienen los indicios formales que permiten la fragmentación "espacial" del texto (esquema de la figura 9).



f_1, \dots, f_3 et p_1, \dots, p_3 désignent respectivement les frontières et les passages).

fig. 9

El espacio "heterotópico", exterior a la acción, está constituido por el lugar donde comienza la acción del actante Sujeto (el lugar de partida) que suele coincidir con el lugar donde generalmente se vuelve a encontrar el Sujeto al término de la acción. En lo que respecta al espacio "tópico", reservado para la acción, dos espacios cualitativamente distintos forman el marco en el que se desarrolla la "prueba calificante" y la "prueba principal". El primero, generalmente de naturaleza indefinida, abierta ("paratópico"), en tanto que el segundo es a menudo "extraño", bien por que lo sea en realidad (espacios no humanos), bien por que así lo haga la instancia de la enunciación.

El procedimiento de "anclaje" instala en el discurso-enunciado un "espacio de la enunciación" y un "espacio del enunciado". Considerado este último como "punto espacial cero", da origen a una topología tridimensional basada en los ejes de la "horizontalidad", la "verticalidad" y la "prospectividad". Por otra parte, este modelo espacial, relativamente simple, admite también una articulación más compleja tomando como base los diferentes actantes, convertidos ya en actores, y sus investimentos semánticos particulares. Así, siguiendo la tradición de Propp, se puede señalar un "espacio familiar" opuesto a un "espacio ajeno", considerado el primero como el espacio donde se inscriben a la vez el sujeto narrativo y el enunciador. Esta división, poco generalizable de hecho, ha sido extendida por Greimas a la realización del PN de base, dando lugar a la producción del anterior sistema de categorías espaciales: los espacios tópico, heterotópico, utópico y paratópico (83).

Semántica discursiva.

Paralelamente a la sintaxis discursiva, con sus tres componentes ya citados de actorialización, temporalización y espacialización, nuevos investimentos semánticos acompañan la producción del sentido narrativo

en el modelo del recorrido generativo. Aunque actualmente, como señala Henault (1953:136) los semióticos practican una semántica "salvaje" (en el sentido de imprecisa e intuitiva), es cierto que el modelo taxonómico permite al menos transformar en relaciones opositivas las intuiciones del análisis; aún así, es en este campo específico donde existe, por ahora, una mayor indefinición.

Los dos procedimientos de la semántica discursiva presentes en el recorrido generativo son la "tematización" y la "figurativización". Según Greimas (Dict. s.v. "sémantique discursive"), un recorrido narrativo dado puede ser convertido, en el momento de la discursivización, bien en un recorrido "temático", esto es, un discurso de naturaleza abstracta con nociones de tipo cognitivo (libertad, alegría, represión, etc), o bien en un recorrido "figurativo", cuando para ilustrar las nociones abstractas anteriores se recurre a "figuras" del mundo natural, es decir, a lexemas evocadores de cosas, personas y ambientes del mundo sensible. Dos clases de discursos surgen así, los no figurativos (o abstractos) y los figurativos.

La distancia que separa ambos niveles discursivos representa el lugar de las conversiones semánticas que tienen lugar. Así, determinados discursos desarrollan un recorrido temático convirtiéndolo sucesivamente en recorridos figurativos, en tanto que otros superponen simultáneamente los recorridos figurativos en lugar de situarlos en el eje de la sucesión.

En el campo específico de la figurativización conviene distinguir entre dos niveles diferentes: el de la "figuración", propiamente dicha, y el de la "iconización". En tanto que la primera consiste en la producción, a lo largo del discurso, de un conjunto de "figuras" ("figuras nucleares", "esquemas" de Bachelard), la iconización busca, en un estadio generativo más avanzado, "vestir" esas figuras, esto es, hacerlas parecidas a la realidad, creando así la ilusión referencial. Es precisamente en este nivel donde ocurren los procedimientos onomásticos de la "antroponimia", la "crononimia" y la "toponimia", procedimientos de orden semántico que se corresponden con los tres procedimientos del plano sintáctico ya mencionados: actorialización, temporalización y espacialización discursiva.

La clasificación de los discursos en dos grandes grupos, los figurativos y los no figurativos o abstractos, permite percibir que la casi totalidad de los discursos literarios pertenecen a la clase figurativa. Hay que tener presente, sin embargo, que esta definición es en cierto modo ideal y supone un intento de clasificar las formas, tanto las figurativas

como las no figurativas, y no los discursos reales y concretos, que casi nunca se presentan en estado formal puro. Lo que de hecho interesa al semiótico, dado que el estado actual de las investigaciones no permite determinar con seguridad la "economía" general de la semántica discursiva, es el comprender en qué consiste este componente de la gramática discursiva, esto es, los procedimientos de figurativización y tematización, así como su funcionamiento. Así, en el caso de la figurativización, Greimas (Dict. s.v.) ofrece como ejemplo el caso del actante Sujeto separado de un Objeto de valor que desea. El programa narrativo que consiste en unir al Sujeto y al Objeto puede desarrollarse de muchas y variadas maneras pero se "figurativizará" en el discurso en el momento en que el Objeto sintáctico reciba un investimento semántico que permita al enunciatario reconocerlo como figura, por ej., bajo la forma de "tesoro". El discurso que relate la búsqueda del tesoro será, pues, un discurso figurativo. Sin embargo, la figurativización raras veces es de naturaleza puntual, es decir, operativa en el marco de un único lexema o enunciado. Por lo general, es el conjunto del recorrido narrativo del Sujeto el que aparece figurativizado. De ahí que Greimas pueda decir que "la figurativisation installe des parcours figuratifs et, si ceux-ci sont coextensifs aux dimensions du discours, fait apparaître des isotopies figuratives" (Greimas Dict. s.v. "figurativisation") (84).

La unidad figurativa o "figura" comporta la presencia de varios semas nucleares. Estos, reunidos en "figuras nucleares", remiten a la aprehensión exterior del mundo y dan lugar a unidades de contenido estable, definidas en función de su núcleo permanente cuyas virtualidades son realizadas diversamente según los contextos. Courtés (1976:89) ofrece como ejemplo de unidad figurativa el "baile". Sin proponer un análisis exhaustivo ni completamente preciso, Courtés señala que dicho lexema implica la presencia de los semas "temporalidad" (el baile es una reunión que implica una duración determinada), "espacialidad" (el baile sucede en un determinado lugar), "gestualidad" (los movimientos propios del baile), "socialidad" (el baile como organización social), "sexualidad" (en la medida en que el baile se refiere a la relación hombre-mujer fundamentalmente). Un discurso dado puede explotar el conjunto de estos elementos o bien retener únicamente algunos de ellos. Se reconocerá entonces que los lexemas son una "organización sémica virtual" y que, salvo raras excepciones (como cuando se trata de un lexema monosémico) no se encuentra realizado en los discursos tal como son teóricamente: "Tout discours, señala Courtés, du moment qu'il pose

sa propre isotopie sémantique, n'est qu'une exploitation très partielle des virtualités considérables que lui offre le thesaurus lexématique; s'il pour suit son chemin, c'est en le laissant parsemé des figures du monde qu'il a rejetées, mais qui continuent à vivre leur existence virtuelle, prêtes à ressusciter au moindre effort de mémorisation" (Greimas 1973b:170).

De las palabras anteriores se desprende que, en el marco de una secuencia dada, las figuras se organizan entre ellas desde dos puntos de vista diferentes:

- en el plano paradigmático, se asocian las figuras para constituir "configuraciones discursivas" susceptibles de especificar diversos conjuntos discursivos: así, en torno a la figura del "sol" se organiza un campo figurativo que comporta rayos, luz, calor, transparencia, opacidad, etc.

- desde el punto de vista sintagmático, las figuras se distribuyen según un encadenamiento, relativamente restringido, en el marco de la configuración discursiva. En este sentido, se hablará de "recorrido figurativo" cuando una figura en el mismo momento de su planteamiento exija la presencia de otra, y así sucesivamente. Este "Enchaînement isotope de figures corrélatif à un thème", como define Greimas al "recorrido figurativo", se funda en la asociación de figuras propia de un universo cultural determinado y es en parte libre y en parte viene exigido, en la medida en que determinadas figuras exigen la presencia obligatoria de otras figuras determinadas. Por el contrario, frente a esta exigencia que plantean determinadas figuras, la polisemia de otras permite virtualmente la apertura de varios recorridos figurativos correspondientes a temas diferentes, dando lugar así al fenómeno de la pluri-isotopía, donde se desarrollan varias significaciones superpuestas en un único discurso.

Según acabamos de exponer, las figuras se reagrupan dando lugar a las configuraciones discursivas, configuraciones que presentan una amplitud mayor, por lo que sus elementos constituyentes sólo son explotados parcialmente en una secuencia dada. Por este motivo, en el análisis de un discurso determinado no se podrá retener más que el recorrido figurativo particularmente efectuado e intentar retomar éste en una forma específica, la del "tema", definido como "la dissémination, le long des programmes et parcours narratifs, des valeurs déjà actualisées (c'est à dire en jonction avec les sujets) par la sémantique narrative" (Greimas *Dict.* s.v.). En la medida en que, como señala Greimas (1973b:173), los temas son analizados ya referidos a personajes determinados, se puede introducir la noción de "rol temático", definido mediante un doble proceso de reducción: en un pri-

mer paso se produce la reducción de la configuración discursiva a un único recorrido figurativo, realizado o realizable en el discurso. En un segundo momento, se produce la reducción de este recorrido a un agente competente que lo subsume de manera virtual. Se trata, por consiguiente, de la "représentation, sous forme actantielle, d'un thème ou d'un parcours thématique" (Greimas Dict s.v. "thématique"). Es, pues, en definitiva la conjunción de los "roles actanciales" y los "roles temáticos" lo que define al "actor" entendido en sentido semiótico.

La anterior descripción de la semiótica narrativa y discursiva no debe ocultar, al término de la exposición, los límites que presenta. Como se ha señalado repetidas veces por cuantos han tenido ocasión de practicar el análisis semiótico, la empresa es tanto más difícil por cuanto que un gran número de problemas fundamentales están aún sujetos a discusión y revisión. La anterior exposición se limita, voluntariamente, a la descripción de la base mínima conceptual y a su clarificación, tanto en los aspectos teóricos como metodológicos. Antes de terminar, quisieramos subrayar, una vez más, la importancia que los diferentes "niveles" analizados anteriormente presentan, tal como los trabajos de Greimas y la llamada "Escuela de Paris" han puesto de relieve. El espíritu humano, según la tesis básica sustentada por Greimas, en orden a la construcción de los objetos culturales (esto es, "significativos"), parte de elementos de significación simples (estructuras elementales de la significación o "semas") y sigue en la producción del "sentido" un recorrido cada vez más complejo que lo lleva a través de una serie de etapas representadas por:

- las estructuras profundas, que definen la manera de ser fundamental de los objetos semióticos, dotadas de constituyentes elementales con un estatuto lógico definible previamente,

- las estructuras superficiales, que constituyen una gramática semiótica que ordena, en forma discursiva, los contenidos susceptibles de aparecer en la manifestación. Los productos generados por esta gramática son independientes de la expresión que los manifiesta, por lo que pueden recibir expresión en cualquier lengua natural o lenguaje artístico,

- las estructuras de manifestación, que producen y organizan los significantes. Aunque pueden incluir elementos casi universales, son, sin embargo, propios de cada lengua (Greimas 1970:135-36).

De los tres niveles anteriores, solamente los dos primeros son objeto de atención por parte de la semiótica de Greimas, para el cual, en el actual estado de conocimientos, no resulta posible franquear el paso que va de las estructuras narrativas superficiales a las de la manifestación lingüística. Así, en el caso de la manifestación en "géneros" (cuento, teatro, novela, etc.), distingue el plano del significante en el que la narración está sometida "aux exigences spécifiques des substances linguistiques à travers lesquelles elle s'exprime avec, entre autres, des contraintes stylistiques et d'un autre côté un niveau immanent, constituant une sorte de tronc structurel commun, où la narrativité se trouve située et organisée antérieurement à sa manifestation" (Greimas 1970:158). Un nivel semiótico común es por lo tanto distinto del nivel lingüístico y, lógicamente, anterior a él, sea cual sea el lenguaje de manifestación. Sin embargo, esta disociación en dos planos, necesaria teórica y prácticamente, exigirá procedimientos de "conversión" o "transcodificación" que permitan el paso de un nivel a otro. En el actual estado de la investigación semiótica ésta resulta una de las tareas casi de imposible realización.

La investigación semiótica en la línea iniciada por Greimas no constituye, evidentemente, un conjunto cerrado, enteramente organizado. Sin embargo, y éste es al menos uno de sus méritos innegables, la semiótica narrativa y discursiva elaborada en la perspectiva de A. J. Greimas se presenta como un "hacer concreto", imperfecto pero de carácter operacional y anunciador de una línea de investigación prometedora. Paradójica en ocasiones, sorprendente y difícil, presenta pese a todo una notable coherencia interna. Criticada en cuanto semiótica "dura" por su considerable aparato conceptual que puede hacer pensar en la pura especulación gratuita, es rigurosamente económica en el momento en que es sometida a la prueba de la práctica analítica: no incluye ningún concepto que no sea estrictamente necesario o no venga exigido por la teoría. Como en el caso de otras actividades científicas, el progreso teórico se apoya tanto sobre una práctica experimental, cada vez más extendida, como sobre la especulación estricta que viene a dar cuerpo teórico a las intuiciones iniciales. Intuición creadora que, no lo olvidemos, es el verdadero motor de los desarrollos teórico y está en la base de todas las síntesis nuevas.

Capítulo III

Notas

(1) En semiótica, el término de "sentido" ("sens", "meaning"), aún siendo generalmente indefinible, se utiliza para expresar "ce qui fonde l'activité humaine en tant qu'intentionnalité" (Greimas Dict. s.v. "sens"), anterior, por lo tanto, a su manifestación como "significación", entendida ésta como "sens articulé" (Greimas Dict. s.v. "signification"). Efectivamente, Greimas despeja la sinonimia parcial de este término clave en torno al cual se articula toda la teoría semiótica, reservándolo para expresar la "diferencia" que desde Saussure define la naturaleza misma del lenguaje; en tanto que proceso productivo, el término de "significación" está utilizado también como sinónimo de la "semiosis" (o "acto de significar") y se interpreta generalmente como la unión de un significante y un significado.

(2) La distinción entre mención y uso en la teoría de los signos permite establecer una "jerarquía de lenguajes" según la cual se distingue entre un lenguaje-dado y el lenguaje de ese lenguaje. El primero es usualmente llamado "lenguaje objeto", y el lenguaje del "lenguaje objeto" es llamado "metalenguaje", definido, por consiguiente, como "el lenguaje en el cual se habla de un lenguaje objeto". El funcionamiento de los lenguajes naturales permitió a R. Jakobson establecer la denominada por él "función metalingüística" (Jakobson 1960). Ahora bien, en semiótica es preciso establecer una distinción entre el metalenguaje como "lenguaje de descripción" y el metalenguaje como "lenguaje de representación", lenguaje del cual uno se sirve para manifestarlo. Este lenguaje de representación debe ser "formal", esto es, "convencional" (basado en axiomas declarados arbitrariamente como demostrados, con un alfabeto de símbolos y con un conjunto de reglas que permiten construir expresiones bien formadas) y "explícito". Estos dos presupuestos teóricos permiten proceder a la realización de un "cálculo" independiente de toda intervención exterior y, por lo tanto, objetivo. Sobre la problemática general de la aplicación de modelos formalizados en los estudios literarios, cfr. W. D. Mignolo (1978:41 ss), Greimas (1970:13) y Courtés (1976:34).

(3) En un sentido más riguroso, R. Barthes (1964:14) entiende por "pertinencia" la regla según la cual el semiótico debe proceder a la descripción del objeto elegido desde un único punto de vista. Por el contrario, en lingüística el concepto de pertinencia, estrechamente unido al de "comu-

tación", se utiliza para distinguir en el análisis lo que en cada lengua es "esencial por ser distintivo" de lo que está determinado por el contexto o por circunstancias diversas. Sobre este segundo uso, cfr. A. Martinet (1965:39).

(4) Cfr. J. Courtés (1976:35): "la pratique sémiotique établit un plan homogène pour l'analyse, ne retenant que ce qui est pertinent à l'objet qu'elle se choisit: tout le reste est en dehors de son champ d'exercice. D'où, chez certains, un véritable malaise, dans la mesure où une telle approche se refuse -a priori- à rendre compte de "tout" le matériau étudié, de toutes ses composantes: la "perception totalisante", la "plénitude", ne sauraient relever d'une recherche scientifique analytique, elles se situent au contraire du côté des synthèses interprétatives dont le besoin se fait parallèlement sentir".

(5) La reducción del objeto semiótico a la "narratividad" no es de carácter general, sino exclusivo de la semiótica derivada de las investigaciones de A. J. Greimas. De hecho, el número 4 de la revista Communications (1964) dió comienzo en Francia a toda una serie de investigaciones dirigidas por la idea de que el relato es mucho más importante de lo que parece para la formulación de leyes cognitivas de carácter general. Precisamente Greimas señaló que el modelo teórico denominado por él "cuadrado semiótico" es aplicable a todos los niveles de la generación del sentido y conforma la coherencia profunda de todo género de discursos (A. Henault 1979:119 ss. señala en este sentido que "este esquema binario, extremadamente poderoso, permite indicar todas las relaciones diferenciales que discriminan los diferentes efectos de sentido"). La cuestión inmediata es la de saber si el "cuadrado semiótico" rige, él solo, todas las articulaciones del sentido. Desde este punto de vista, se puede considerar que la elección teórica de Greimas ha consistido, precisamente, en someter el conjunto de su teoría a esta "rección" única. Para un análisis crítico pero que también destaca los méritos de la teoría de Greimas, cfr. J. Culler (1975:75-96). Sobre la teoría de la narrativa la bibliografía ha aumentado considerablemente a partir de los primeros trabajos aparecidos en Communications, órgano de expresión del nuevo movimiento. Entre los principales trabajos, de carácter introductorio, a la teoría de la narrativa puede verse M. Bal (1980 y 1985), J. M. Adams (1984a y 1984b), A. Henault (1953), J. Courtés (1976), G. Genette (1969, 1972 y 1983), W. O. Hendricks (1976), Cl. Bremond

(1973), J.C.Coquet (1973), F. Rastier (1974), S. Rimmon Kenan (1983), P. Ricoeur (1980), así como las reseñas bibliográficas que aparecen periódicamente en Poétique, Semiotics, y Poetics Today.

(6) La dimensión episódica del relato fue acentuada por V. Propp en su Morfología del cuento. Cfr. sobre la teoría del relato en Propp, así como una crítica del funcionalismo, en Culler (1975:207-9), C. Levi-Strauss ("La structure et la forme", en Anthropologie Structurale II, Paris:Plon, 1973), A.J.Greimas (1966:172-201), C. Bremond (1973:11-47), F. Rastier (1974:209) y J.M.Adam (1984b).

(7) Los trabajos de Propp, así como los de los semióticos directamente inspirados en él, deben ser completados y reestructurados, según J.M.Adam (1984a:92 ss), a la luz de las actuales hipótesis sobre las operaciones cognitivas que intervienen a lo largo de la lectura-comprensión, hipótesis que insisten en el papel fundamental de la memoria en el tratamiento de la información. Para el conocimiento de las posiciones actuales mantenidas por la investigación norteamericana cfr. el número de diciembre de 1982 del Journal of Pragmatics, centrado en la discusión y análisis de las teorías de R. de Beaugrande (con una contribución del propio De Beaugrande, "The story of grammars and the grammar of stories"). En esta misma línea se sitúan los trabajos más recientes de Dijk (1977, 1980), G. Denhière y J. Langevin ("La comparaison et la mémorisation de récits: aspects génétiques et comparatifs", Documento 156, E.R.A. 235, Paris VIII, 1981, así como los de J.M.Adam (1984a:81-117 y 1984b).

(8) En esta orientación var. las principales críticas planteadas al funcionalismo de Propp. Cfr. bibliografía de la nota anterior y, particularmente, la crítica de C. Bremond (1964:10 y 1973), donde critica la definición de función que propone Propp porque implica "la imposibilidad de concebir que una función puede originar su alternativa: en la medida en que la función es definida a partir de sus consecuencias, no hay modo alguno de que consecuencias opuestas resulten de ellas".

(9) La más reciente discusión sobre las relaciones entre la narratología y el drama puede verse en C. Segre "Narratology and Theater", Poetics Today, 2, 3, 1981, pp. 95-105. En esta mismo sentido, del mismo Segre, cfr. "Contribution to the Semiotics of Theater", Poetics Today 1:4, 1980:39-48 y T. Pavel "Phedre: Outline of a Narrative Grammar", Language Sciences 28, 1973:1-6.

(10) Se reconoce generalmente que las "conversiones", esto es, el paso de los límites que separan los distintos "bloques" o "niveles" del recorrido generativo (estructuras semionarrativas, discursivas y textuales) se realizan mediante "suplementos" de naturaleza semántica y sintáctica que van articulando progresivamente la estructura elemental de la significación. Ahora bien, la racionalidad subyacente a estas conversiones es, de hecho, el punto de confrontación entre la racionalidad semiótica (de donde deriva su científicidad) y el resto de las racionalidades: filosófica, lógica, lingüística, antropológica, etc. En este sentido J. Petitot (Pour un schématisme de la structure, Paris, 1982) ha demostrado matemáticamente mediante la teoría de catástrofes de R. Thom que las operaciones del nivel semiótico más profundo (las estructuras semionarrativas) son recogidas en el siguiente nivel mediante formas antropomórficas "impredecibles" a partir de las estructuras elementales de la significación. Por lo tanto, si como pretende la tesis de Petitot el conjunto de estructuras semionarrativas es de naturaleza "topológica" y no "lógica", la falta de homogeneidad entre el nivel profundo y el superficial narrativo parece necesariamente una cuestión intrascendente. Sobre esta naturaleza "topológica" de las estructuras narrativas ya había advertido Greimas (1973a).

(11) Precisamente una de las críticas más serias planteadas al funcionalismo de Propp radicaba en que este modelo narrativo, basado inicialmente en el análisis de los cuentos populares, esto es, en objetos de estructura narrativa muy simple, no comprendía el problema de la denominada "perspectiva narrativa", dado que la exigencia de un único narrador externo al propio relato implicaba un desarrollo en una perspectiva única: efectivamente, el único universo semántico posible era el del Héroe y así, por ej., el espacio "negativo" del antagonista (antihéroe o malvado) era definido por Greimas (1970) exclusivamente por su relación topológica con el espacio opuesto del héroe; de ahí que ambos espacios surgieran, en este modelo, en el interior de un mismo modelo narrativo. C. Bremond (1973) mostró que en narraciones de cierta complejidad, determinadas secuencias narrativas pueden tener una doble finalidad según la perspectiva desde la que sean consideradas: así por ej., lo que para un personaje representa una "transgresión", para otro puede significar el "éxito" de la acción. Por tanto, una misma narración puede utilizar secuencias paralelas para representar la misma serie de acciones contempladas desde puntos de vista diferentes, procedimiento narrativo que Bremond denominó "acoplamiento" ("accolement").

Más generalmente, es posible que una narración se despliegue entre varios universos distintos. Así, T. Todorov (1967:30) mediante un tipo de formulación que utiliza Sintagmas Narrativos "incrustados" en otros sintagmas narrativos de orden superior, procedimiento que refleja el "renversement de perspectives" que toda obra literaria algo compleja comporta. Precisamente este tipo de "perspectivismo literario" es el más abundante, frente al modelo de perspectiva única que representa un caso particular del modelo general. Sobre el problema de la perspectiva narrativa, cfr. Greimas (Dict. s.v. "perspective"), T. Pavel (1976:27), P. Pavis (1980:363-4 y 390-1), M. Bal (1985:108 ss) y A. Ubersfeld (1978).

(12) La distinción entre "fábula" y "trama", que en el fondo viene a recoger los dos usos del término "fabula" analizados por Aristóteles (Poetica 1450a y b), se presta a la confusión terminológica. Mayor claridad parece ofrecer G. Genette (1966) al utilizar los términos "historia" frente a "narración", esta última entendida como "la presentación discursiva de la historia en el acto de narrar". Segre (1974:4-10) diferencia cuatro niveles de análisis: discurso (nivel textual), trama (el texto dividido en unidades de contenido), fabula (ordenamiento de la trama en términos causales y temporales) y modelo narrativo (la estructura narrativa básica). Sobre la aplicación de estos términos al ámbito teatral en particular, cfr. E. Olsos "The elements of Drama: Plot", en J. Calderwood (ed.) Perspectives on Drama, Oxford, 1968. Con respecto al problema de la verdad/mentira mencionado en el texto, cfr. infra.

(13) La construcción de modelos semióticos es, efectivamente, muy rápida, pero tampoco puede ser de otra manera dada la naturaleza misma de esta disciplina; si bien esta rápida sustitución de modelos deriva de una necesidad de orden teórico, no es menos cierto que tales construcciones teóricas exigen su correspondiente verificación y es el "criptoanalista" (por utilizar el término empleado por R. Jakobson) el que debe servirse del modelo adecuado para "prever" e "integrar" fenómenos que no hayan sido previamente observado. Igualmente es tarea suya, en un procedimiento inverso, estudiar los "textos" en función de las diversas categorías integrantes. Construcción y verificación, son pues los dos estados sucesivos del procedimiento a emplear, en semiótica como en el resto de las ciencias. Sobre la aplicación de diversos modelos teóricos a la práctica científica, cfr. M. Bunge La investigación científica, Barcelona, 1970.

- (14) Sobre el problema de la traducción, cfr. el ya clásico estudio de G. Mounin Los problemas teóricos de la traducción, o el más reciente de G. Steiner After Babel, Oxford, 1975, con un enfoque más literario que lingüístico.
- (15) Sobre la "traducción" (o "transposición") de diferentes sistemas de signos (literatura-cine, literatura-comics, etc.), cfr. C. Metz (1973) o el reciente estudio de P. Gimferrer Literatura y cine, Barcelona:Planeta, 1985.
- (16) Sobre el concepto y la imagen acústica en F. de Saussure, cfr. E.F.K. Koerner Ferdinand de Saussure. Génesis y evolución de su pensamiento en el marco de la lingüística occidental, (tr.cast. Madrid:Gredos, 1982), pp. 419-436.
- (17) Cfr. A. J. Greimas (1973b:169): "L'analyse narrative dont nous nous occupons se situe justement tout entier sur le plan du signifié et les formes narratives ne sont que des organisations particulières de la forme sémiotique du contenu dont la théorie de la narration essaie de rendre compte. La théorie du discours dont on invoque de toutes parts l'urgente nécessité aura donc pour tâche d'explorer les formes discursives et les différents modes de leur articulation avant de passer à la théorie linguistique strictu sensu". Otros tipos de gramáticas narrativas permanecen, sin embargo, más próximas a las estructuras textuales que el representado por el modelo de Greimas. Así, por ej., los análisis de S. J. Schmidt y T. A. van Dijk recogidos en C. Chabrol (ed) (1973).
- (18) Este paralelismo entre ambos planos ha sido resumido por E. Coseriu (Lecciones de Lingüística General, Madrid:Gredos, 1981) bajo el término de "principio de la funcionalidad" y se basa en el postulado de la solidaridad entre las dos caras del signo lingüístico. El principio, reducido a fórmula, se deja expresar en los siguientes términos: "Son constitutivos de una lengua los hechos idiomáticamente funcionales de la misma", o "existe en una lengua como hecho constitutivo aquello que ella misma delimita mediante diferencias en los dos planos de sus signos". E. S. Ruiperez (Estructura del sistema de tiempos y aspectos del verbo griego antiguo, Salamanca, 1954, p. 11) expresó este mismo principio de la siguiente manera: "en el sistema de signos de la lengua no puede haber una oposición de significados sin la correspondiente oposición de significantes".

- (19) Sobre la oposición "forma/sustancia" en Hjelmslev, cfr. E. Alarcos Gramática estructural, Madrid:Gredos, 1951, pp. 19-23.
- (20) Sobre las leyes del género literario de la tragedia, cfr. supra, el capítulo dedicado al "drama".
- (21) Así Greimas (Dict. s.v. "syntaxe") señala que "le statut d'une syntaxe ne peut être déterminé que par rapport à la sémantique avec laquelle constitue une sémiotique (ou une grammaire)". Si bien, continúa Greimas, las relaciones sintácticas que se establecen entre las clases sintácticas son independientes de su contenido semántico y constituyen una organización autónoma, siempre se planteará el problema de saber si las relaciones sintácticas, en cuanto tales, son de naturaleza semántica, esto es, significativa, o si se encuentran desprovistas de sentido. El programa semiótico que propone Greimas concibe la sintaxis bajo el doble punto de vista "actancial" (estrictamente formal) y "conceptual" y, aunque se trata de un proyecto aún en vías de elaboración teórica, dentro del conjunto conceptual ya elaborado se distingue un componente sintáctico y otro semántico, susceptibles cada uno de ellos de articularse en dos niveles diferentes. Sobre este aspecto, cfr. infra el "recorrido generativo". Con respecto a la semántica, entre las principales características que según Greimas debe poseer se cuenta i. el ser "generativa", esto es, concebida como recubrimientos de contenidos progresivos, avanzando desde los más abstractos hasta los más concretos y figurativos, ii. ser "sintagmática", capaz de dar cuenta no sólo de las unidades léxicas particulares sino también de la producción y comprensión del discurso, y finalmente, iii. ser "general", esto es, debe responder una teoría general de la significación. En un plano estrictamente metodológico, la distinción entre unidades de contenido y relaciones gramaticales no resultan siempre practicables, por lo que el analista de la narrativa deberá proceder a la explotación conjunta de los componentes sintácticos (y morfológicos) y semánticos. Sobre este proceder, cfr. Courtés (1976:42) y Greimas (1976).

(22) La teoría semiótica elaborada por A. J. Greimas, aunque ultimamente presenta fuertes influencias de la gramática generativa, es difícilmente comparable a los modelos generativos, fundamentalmente porque su finalidad es diferente. Basada en la teoría general de la significación, tiene como objetivo la explicación de "todas las semióticas posibles, no solamen-

te las de las lenguas naturales". Igualmente, persigue la construcción de modelos susceptibles de generar discursos completos, y no sólo frases. Por otra parte considerando que todas las categorías semióticas, por abstractas y formales que sean, son de naturaleza semántica y, por consiguiente, significantes, es por lo que distingue Greimas un componente semántico y otro sintáctico en el interior de cada instancia del recorrido generativo. Sobre el uso del término "generativo" en Greimas, cfr. el Dict. s.v. "génération" y, desde un punto de vista más general, un análisis del término "transformación" en la teoría semiótica y en el funcionalismo de Propp y Levi-Strauss puede verse en T. Pavel (1976:131-147).

(23) Sobre el "recorrido generativo" ("parcours génératif"), cfr. Henault (1983:125 ss). Al contrario de lo que sucede con la mayoría de los conceptos utilizados por Greimas, este término aparece formulado por vez primera en el Diccionario (1979). En él se sistematiza y recoge las investigaciones fragmentarias y dispersas sobre la producción del "sentido" que venía elaborando Greimas desde su semántica estructural de 1966. En última instancia, la tesis fundamental del recorrido generativo se basa en el postulado de que las distintas "conversiones" que se producen a lo largo del mismo no cambian la identidad del "complejo de significación elemental" de partida.

(24) La textualización, en tanto que conjunto de procedimientos que constituyen el continuum discursivo (bajo forma de una representación semántica del discurso) es indiferente a los modos de manifestación semiótica que le son, lógicamente, anteriores. Así, en el caso específico del texto dramático, éste subsume el conjunto de los lenguajes de manifestación (entonación, gestualidad, proxémica, luminotécnica, etc.) que aparecen implicados en el mismo. Definido el texto por su relación con la manifestación, a la que precede, no es la culminación del recorrido generativo total en la medida en que constituye, precisamente, una detención del proceso productivo del sentido en cualquier momento del recorrido y su desviación hacia la manifestación. Como procedimiento de discursivización queda fuera del proyecto semiótico de Greimas, sin que ello signifique que los problemas específicos de este nivel no tengan repercusión sobre los procedimientos estrictamente semionarrativos, como la investigación de las gramáticas textuales ha mostrado. Así, la lingüística textual incide sobre el análisis narratológico desde una doble perspectiva: por una parte, al considerar el texto como un acto del discurso "global", esto es, desde una perspectiva externa