

Introducción: narración/narratividad

La semiótica busca extraer las leyes generales del relato, es decir, una gramática de la narración mediante la descripción de las invariantes que cualquier narración posee. De esta manera distinguimos en semiótica entre “narración” y “narratividad”. Por un lado, las narraciones se transforman, mueren, renacen, etc. Conmemoramos las muertes del autor y los nacimientos de los textos generalmente, pero detrás del nacimiento de un texto no está solamente el hecho concreto de su publicación o de su estreno en el cine o en el teatro, sino que hay un proceso generativo, un proceso de creación que incluye numerosos “ingredientes”.

Por otro lado, la narratividad consiste en aquellas características constantes, esenciales, formales y abstractas que poseen las narraciones, más allá de que su forma textual sea la de una película, la de una novela, la de un cómic, etc. Barthes (1966), en un texto célebre, “Análisis estructural del relato”, decía que solo conocía una forma textual completamente universal, que estuviera presente en todas las culturas: el relato; y añadía que cada relato no está exclusivamente en un único producto o texto, lo cual significa que, por ejemplo, *Edipo Rey* no es un texto concreto, sino que su existencia estaba en una serie de constantes del relato que están más allá de las características de un texto concreto. De hecho, este puede ser transformado en película o en novela, y, pese a todo, *Edipo Rey* sigue siendo *Edipo Rey*. De tal modo, la narratividad se presenta como una hipótesis interpretativa de los relatos.

En definitiva, la narración es un hecho cultural con el que designamos una determinada clasificación entre textos considerados frente a otros que no son considerados tal; narratividad, por su parte, es el conjunto de características abstractas que se encuentran en nuestras interpretaciones del mundo. Hay narratividad en toda narración, pero no siempre hay narración donde hay narratividad.

Hay que señalar aquí que los textos poseen diferentes niveles de significación: una de las metáforas más extendidas en semiótica para hablar de esta característica de los textos es la “milhoja”: los textos son comparados con una milhoja por la superposición de sus niveles, que van desde su manifestación textual, la narración, hasta sus estructuras profundas, menos observables a simple vista, sus leyes constitutivas e invariantes.

Las funciones del relato

Uno de los problemas fundamentales de la historia de la semiótica es el concepto de “función”.

Para empezar esta parte de la clase, quisiera recordaros que los semiólogos hemos tenido tendencia a comparar los textos con espacios, ya que es un “espacio de sentido” que nos lleva desde un inicio hasta un final. Umberto Eco decía que los textos narrativos eran como un bosque o también como una casa, donde debía dejarse siempre varios itinerarios al lector para acceda de una habitación a otra, para que el lector sea un lector modelo, es decir, un destinatario realmente activo que actualice esa “máquina perezosa”, pues podemos tener miles de estilos posibles de un edificio, muchos, incluso con diferentes funciones —función habitacional, función institucional, función administrativa, función de espacio público o ágora, etc.—, pero detrás se esconden las estructuras: la fontanería, el sistema de calefacción, las estructuras arquitectónicas, etc... igual ocurre con los textos, o con la arquitectura de los texto: debemos dejar itinerarios distintos para que un habitante llegue de un habitáculo a otro, que haya opciones distintas.

Los textos poseen diferentes funciones, es decir, elementos constitutivos que mantienen relaciones entre sí. Toda función se define por una relación. Por un lado, tenemos los actantes del texto en su nivel enunciativo, es decir, hay un enunciador que es la instancia generadora del texto y un enunciatario que es quien lo recibe; pero atención: no se trata de seres empíricos externos al texto, sino de simulacros creados dentro del texto. Es el texto el que crea una imagen o un simulacro tanto del enunciador como del enunciatario: el texto requiere una memoria

determinada, toda una enciclopedia que debe ser actualizada en el recorrido que realizamos en su lectura o en su percepción.

De esta manera, decimos que los textos poseen una mirada estrábica: el texto mira tanto a su interior como a su exterior, es decir, al momento de la enunciación (interior) y al sistema cultural donde es generado y que lo engloba (exterior). El estribillo más frecuente de cualquier semiólogo que está atento a las posibles y variables formas de manifestación textual de cualquier función es “depende”: la interpretación de un texto “depende” de la cultura en que se haya creado, ya que todo texto ocupará una función según las interacciones que mantenga con otros textos.

Todo texto posee una función dentro del sistema cultural en el que se ubica, en el que surge o en el que simplemente cumple algún papel o tiene una significación propia: por ejemplo la letra A: anarquismo, desinencia del género femenino en castellano o del neutro plural en latín, una preposición en castellana.

Respecto a lo dicho hasta ahora, encontramos que en el plano de la manifestación del texto, bastaría con que se nos diera un par de elementos como el tiempo y el espacio, por ejemplo “anoche en un cementerio...” para que un enunciatario cualquiera de nuestra cultura proyectara las posibilidades de desarrollo narrativo, desplegando toda una enciclopedia cultural que iría desde los vampiros, pasando por los muertos vivientes hasta un amplio abanico de criminales abominables. ¿Las proyecciones que hagamos a partir de este breve enunciado tienen que ver acaso con nuestra experiencia empírica directa de los cementerios? No, en absoluto. En realidad se trata de una memoria que reside en los textos, que nos obliga a anticipar posibles desarrollos de los relatos. De este modo, por ejemplo, Carlo Collodi podía comenzar su *Pinocho* con la frase: “Érase una vez... —¡Un rey! —dirán mis pequeños lectores. No. Érase una vez un pedazo de madera”. Collodi explicitaba lo que cualquier destinatario habituado a la lectura de cuentos populares imaginaría con el comienzo “érase una vez” y, a su vez, llamaba también la atención sobre la excepción que Pinocho pretendía representar respecto a ese tipo de relatos.

Son las lógicas del relato las que nos obligan a anticipar de esta forma el desarrollo de los relatos. En este sentido, el trabajo *Morfología del cuento maravilloso ruso* (1928) de Vladimir Propp supuso un hito fundamental para la elaboración de las leyes fundamentales del relato. Propp analizó cien cuentos populares de la colección de Afanasiev, intentando descubrir qué invariantes se encontraban en todos ellos.

En trabajos previos, los formalistas habían sabido distinguir lo que llamaban “motivos”, determinados enunciados tenían un valor fundamental para la historia. De tal modo, los formalistas distinguían entre la historia y la trama: la historia sería la sucesión de acciones tal y cómo acontecerían en la “realidad”; mientras que la trama sería la sucesión de acciones tal y cómo es presentada en el relato. No necesariamente la acción inicial de la historia coincide con el inicio de la trama e, incluso, una trama puede comenzar desde el final hacia el inicio de la historia (véase por ejemplo *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez).

Propp fue elaborando una precisa descripción de las acciones que aparecen en los cuentos populares, atribuyéndoles el nombre de funciones. Las funciones aparecían siempre en un determinado orden y algunas de ellas mantenían una relación de “necesariedad lógica y estética”. Veamos cuál fue el procedimiento analítico que siguió Propp. Partamos de un conjunto de enunciados extraídos de los cuentos que éste analizó: 1) “El rey da un águila a uno de sus valientes. El águila lo lleva a otro reino”; 2) “Su abuelo da un caballo a Suchenko. El caballo lo lleva a otro reino”; 3) “El mago da una barca a Iván. La barca lo lleva a otro reino”; 4) “La princesa da un anillo a Iván. Los jóvenes surgidos del anillo lo llevan a otro reino”. Propp concluyó con esto que los cuentos populares atribuyen idénticas acciones a personajes distintos, manteniendo, no obstante, un orden constante en la sucesión de acciones.

Propp obtuvo 31 acciones o funciones en total que aparecían en los cien cuentos, aunque salvo en un único cuento aparecían todas ellas. Eso sí, cuando aparecía una determinada

función, podíamos anticipar la acción subsiguiente gracias a la necesidad lógica y estética a la que antes hice mención: por ejemplo, si aparece una prohibición, sabemos que esta será transgredida; si aparece un combate, sabemos que a continuación el héroe vencerá a su rival. Y ello es así por una regla completamente arbitraria que pertenece a todo un género (el cuento popular) y a toda una cultura (la rusa): la regla lógica de sucesión y la regla estética de que, por ejemplo, el héroe *debe* vencer.

Esquema narrativo canónico y esquema actancial

En definitiva, detrás de todo texto entran siempre en funcionamiento lógicas narrativas y detrás de toda experiencia cultural humana está siempre una narración, por decirlo llanamente. Y, también, la narratividad establece que cualquier relato constituye un proceso de transformación, es decir, existe un proceso narrativo que transforma un estado inicial en otro final, como si de un proceso químico se tratase. De hecho, aunque no la coloca dentro de sus funciones, Propp señala que muchos cuentos comienzan con una “situación inicial” que será arruinada por la transgresión de una prohibición.

Pero, además, detrás de todo proceso narrativo, existe una axiología, es decir, de un sistema de valores respecto al mundo. André Jolles, en su obra más importante (*Formas simples*, 1925) señalaba que los cuentos populares establecen la reparación de una injusticia, es decir, un gesto verbo-moral, una imagen de lo que debería ser, que suponía en realidad una moral ingenua del mundo.

Con todo ello, entendemos que detrás de los relatos hay estructuras que no están manifiestas en el texto, sino que están ausentes en su manifestación. Si con Propp se inició la búsqueda definitiva de las leyes del relato, con Algirdas Julien Greimas se culminó el proyecto. Fue este quien describió las estructuras que van a componer lo que conocemos como narratividad. Para ello, debemos hacernos una serie de preguntas respecto a lo hasta ahora visto.

Primeramente, ¿cómo somos capaces de anticipar posibilidades de desarrollo de los relatos? Porque existen unas estructuras que establecen un programa de acción a futuro. A estas estructuras las llamamos en semiótica “esquema narrativo canónico”. Este programa de acción está compuesto de cuatro fases. Por contraste, solo señalo que en Propp existían 31 funciones y tres pruebas sucesivas en todo relato (prueba cualificante, prueba principal y prueba glorificante), equivalentes a las fases greimasianas. En el análisis de Greimas observamos, así pues, cuatro fases:

- a. Manipulación: un sujeto es conducido a acometer una determinada acción mediante un contrato o compromiso de acción, que será la principal del relato;
- b. Competencia: para acometerla, el sujeto debe adquirir las competencias necesarias que le acrediten como tal;
- c. Performance: la acción es acometida;
- d. Sanción: la acción debe ser reconocida como acometida, mediante la sanción positiva del contrato o compromiso inicial.

La otra pregunta que debemos hacernos es: ¿cómo se distribuyen los personajes de una acción y qué relaciones mantienen entre sí? Vladimir Propp describió siete personajes en los cuentos maravillosos rusos: el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa y el padre, el ordenante y el antagonista. Greimas adoptó una postura más gramatical: recordando que cualquier enunciado divide sus funciones en Sujeto/Verbo/Predicado y que estas pueden ser cumplidas por diversos y muy numerosos actores, Greimas pensó en las relaciones que podían contraer entre sí estas funciones, a las que llamó actantes. Y observó, además, que tales funciones podían adquirir la configuración de un esquema fundamental de hasta seis (sujeto, objeto, destinador, destinatario, adyuvante o ayudante y oponente), articulado sobre tres ejes

distintos (eje del saber o comunicación, eje del deseo y eje del poder). El esquema quedaría como sigue:



Pero, al igual que en las funciones frásticas, las funciones actanciales pueden ser cumplidas por varios actores (por ejemplo, en *Star Wars* son numerosos los personajes o actores que cumplen la función de sujeto: Luke Skywalker, Princesa Leia, Han Solo, Chewbacca, etc.), así como un solo actor puede cumplir varias funciones actanciales (por ejemplo, en *El doctor Jekyll y Mr Hide* de Robert Louis Stevenson es el mismo actor el que cumple la función de sujeto y de oponente).

Greimas concluyó así que para cualquier relato debe cumplirse esta gramática, que adquiere pues un carácter universal.

GLOSARIO

Elementos del Esquema narrativo canónico

Contrato: Utilizamos este término para determinar progresivamente las condiciones mínimas en las cuales se efectúa la “toma de contacto” entre dos sujetos (el destinador y el sujeto). Se trata de una relación intersubjetiva que es al mismo tiempo, por un lado, una apertura al futuro y a las posibilidades de la narración, y por el otro, una coerción que limita de alguna manera la libertad de cada uno de los individuos. El contrato aparece como una organización de actividades cognoscitivas recíprocas que provocan la transformación de la competencia de los sujetos.

Competencia: En el campo de la semiótica, todo comportamiento con sentido o toda serie de comportamientos presupone, por un lado, un programa narrativo virtual, y una competencia particular que hace posible su ejecución.

Manipulación: Se caracteriza por ser una acción del hombre sobre otro hombre para hacerle ejecutar un programa dado. Se trata en efecto de una comunicación en la que el destinador-manipulador impulsa al destinatario-manipulado hacia una posición de carencia de libertad (no poder no hacer), hasta verse obligado a aceptar el contrato propuesto.

Performance: Es la acción del sujeto para cambiar su relación de junción o disjunción con el objeto de valor.

Sanción: A cargo del destinador, la sanción puede ser pragmática o cognoscitiva. La pragmática consiste en un juicio sobre la conformidad de los comportamientos y, más precisamente, del programa narrativo del sujeto performante y puede ser positiva (recompensa) o negativa (castigo). La sanción cognoscitiva equivale al reconocimiento del héroe (positiva) o del traidor (negativa).

Elementos del Esquema actancial

Sujeto: Elemento del esquema actancial que se encuentra conjunto o disjunto a un objeto de valor y que guiará su performance hacia la consecución de un cambio de estado.

Objeto: El sujeto orientará su performance para cambiar su relación de junción o disjunción con el objeto en cuanto a que es portador de un valor que el sujeto desea. Un sujeto puede perseguir un objeto por razones diversas que van desde lo más concreto (un anillo) hasta entidades más abstractas (eterna juventud, por poner un ejemplo)

Destinador: Con frecuencia planteado como perteneciente al universo trascendente, es el actante que comunica al destinatario-sujeto, no sólo los elementos de la competencia modal, sino también el conjunto de valores en juego. Es también el actante al que le corresponde efectuar la sanción. Puede ser individual o social.

Destinatario: Se beneficia de la consecución del objeto por parte del sujeto. Puede ser el propio sujeto, otro actor o ambos.

Adyuvante: Actor que aporta su ayuda para la realización del programa narrativo del sujeto.

Oponente: Actor que obstaculiza la realización del programa narrativo en cuestión.

Definiciones extraídas de *Semiótica. Diccionario razonado de teoría del lenguaje*, de A.J . Greimas y J. Courtés.