

CAPÍTULO 4

Algirdas Julien Greimas
1917/1992

OSVALDO DALLERA

El mundo es un lenguaje y no una colección de objetos.
ALGIRDAS JULIEN GREIMAS

I. Datos biográficos

KARINA VICENTE

Algirdas Julien Greimas, el hombre que elaboró una importante teoría acerca de las estructuras narrativas, nació en Tula, Lituania, en el año 1917.

Después de haber hecho el "gimnasio" –al estilo de la escuela alemana–, Greimas comenzó a estudiar derecho, pero lo interrumpió pocos años antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, más exactamente en 1936, cuando decidió, con apenas 19 años, emigrar a Francia. Esa decisión, confesó muchos años después Greimas, fue por mérito de Hitler, que chantajeó económica y políticamente a Lituania y ésta, para sobrevivir, se volvió hacia Francia y buscó apoyo en ella. El extraño nombre de pila de Greimas pronto se iba a transformar, al contacto con el país galo, en Guy.

En Estrasburgo, obtuvo su *Licence en Lettres* en 1939 y comenzó a estudiar el dialecto provenzal, pero al año siguiente volvió a Lituania, su tierra natal, para hacer el servicio militar. En ese momento, Lituania se encontraba invadida por soviéticos y alemanes y entonces fue movilizado como oficial en el ejército de Hitler.

Finalmente, en 1944, volvió a Francia para quedarse. Por sus aportes científicos, obtuvo la ciudadanía francesa en 1951; Greimas había deseado este otorgamiento, deseoso como estaba de seguir trabajando en Francia. Desde París comienza de inmediato a colaborar y escribir para la prensa lituana de América, en un periódico político-cultural que se imprimía en Chicago y se enviaba clandestinamente a Lituania. El conjunto de los artículos escritos como periodista en exilio en lengua lituana durante esos años fue traducido al francés y publicado más tarde en París. Por otro lado, inició los estudios de doctorado que concluyeron, en 1948, en la Universidad de Grenoble, con su tesis sobre la moda: "La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque" ("La moda en 1830: intento de descripción del vocabulario sobre vestimenta en los periódicos de la época").

A partir de esa fecha, y hasta 1962, Greimas realizó una impresionante actividad académica en los más importantes centros universitarios. En los años posteriores a la guerra, con ciudadanía francesa, Algirdas fue dos veces a Lituania, invitado por la Universidad de Vilnius, para dictar conferencias. Enseñó en Poitiers, París, Turquía, en las ciudades de Ankara y Estambul y en Alejandría de Egipto, donde se encontró por primera vez, en 1949, con el gran semiólogo Roland Barthes, con el que mantuvo una estrecha y larga amistad. Guy, junto a su esposa Anne, iban cada verano a visitarlo a París.

Aunque Greimas y sus amigos franceses en Alejandría no se juntaban con la gente del lugar, la larga estadía en Egipto le permitió a Guy darse cuenta de la realidad colonial y de la política imperialista que ejercía Europa (Inglaterra y Francia) sobre ese país y confiesa: "A partir de 1956, con la cuestión del Canal de Suez, comenzamos Singevin y yo, por antiimperialismo, a frecuentar a los egipcios".¹

1. Courtés Joseph. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Ed. Hachette Bs. As., Argentina, 1980, p. 126.

En 1956, Algirdas publicó un artículo muy elocuente acerca de la obra de Saussure, utilizando las investigaciones de dos influyentes pensadores: Maurice Merleau-Ponty y Lévi-Strauss. Greimas coincide con Saussure en cuanto a la importancia del concepto de sistema: "un signo aislado no tiene significado"; sin embargo, pone el énfasis en el lenguaje como un "ensamblaje de estructuras de significación". Su tendencia hacia el estructuralismo se perfila claramente.

En 1958, Greimas pudo por fin regresar definitivamente a París a enseñar. En ese momento, la corriente estructuralista estaba en pleno despertar y auge. La sostenían Lévi-Strauss, André Martinet, Emile Benveniste y, luego, Michel Foucault, Julia Kristeva y otros del grupo de la revista *Tel Quel*. Greimas reanuda los encuentros con sus amigos Guiraud y, de modo especial, con Barthes, con el que continúa las entusiastas conversaciones sobre semiología.

Dos años más tarde, en 1960, junto a otros jóvenes lingüistas y con el apoyo de grandes maestros de la Universidad Francesa, participó en la creación de la Sociedad de Estudios Lingüísticos Franceses, de gran repercusión en el mundo científico.

Desde 1965, fue director del Departamento de Semántica General de l'Ecole Practique des Hautes Etudes de París, donde se ocupó de semiótica, semántica y semiología de la expresión.

Al año siguiente, en 1966, Greimas fundó la revista *Langages* con Barthes y Dubois, entre otros; y junto con algunos semióticos como Todorov, Kristeva, Genette y Metz, fue miembro del grupo de investigaciones semióticas de Lévi-Strauss en el Collège de France.

En ese mismo año, publicó su primer libro: *Semántica estructural*. En esta obra, plantea el método de análisis semántico estructural de los relatos. Por esa época, Greimas era ya conocido como uno de los "grandes" de la semiología y era invitado a dar conferencias en diversos países.

En 1968 fue a Estados Unidos a dictar una serie de charlas. En la Universidad de San Diego encontró en una pizarra escrita la frase: "Las estructuras no salen a las calles", eslogan que unos me-

ses antes se había acuñado en París, en ese agitadísimo y caliente año de protestas y barricadas, para indicar que el estructuralismo iba a la muerte por su falta de compromiso cultural y político.

En 1971, unido a varios estudiosos de orientación estructuralista, Greimas fundó el Centro Internacional de Semiótica y de Lingüística en la ciudad italiana de Urbino.

Desde su estadía en Francia fue profundizando el estudio de la semiótica, sobre todo porque sentía un fuerte sentimiento del absurdo, del no-sentido propio del espíritu de la época. Greimas buscaba el sentido de las cosas, de la vida, del lenguaje. Fiel a su compromiso científico, Greimas no dejó de profundizar y dar a conocer sus indagaciones semiológicas. Es comprensible el título que le ha dado a sus dos obras: *Du sens*, en 1970 (un agudo análisis de las condiciones de la producción de sentido de los textos) y, en 1983, *Du sens II*. Otros artículos suyos aparecen en revistas especializadas como *Communications*, editada en París, que daba a conocer las principales investigaciones de los estructuralistas por esos años.

En 1979, junto con J. Courtés, publicó la obra *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, que tuvo una gran acogida y fue traducido a varios idiomas.

A lo largo de las décadas del 70 y 80, impartió otros seminarios en Lituania, donde se congregaban centenares de profesores que le preguntaban acerca de los estudios de ciencias humanas de Occidente, ya que el régimen soviético que controlaba al país no permitía la entrada de "las novedades" que se gestaban en Europa.

Durante los años 1985-86, Greimas dio término a su enseñanza sobre los sistemas y los procesos de la significación con el seminario de semántica general que dictó en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París.

El jueves 27 de febrero de 1992, en el Hospital Lariboisière² de París, murió Algirdas Greimas a la edad de 75 años.

2. Algunos datos biográficos aquí reportados provienen del diario *Le Monde* (22 octubre de 1991, p. 2; 29 febrero de 1992, p. 22; y 2 de marzo de 1992, p. 20).

Greimas fue un semiólogo y lingüista que se volcó a examinar no sólo la lengua y las obras literarias, sino también las variadas experiencias estéticas y de diferentes etnias y grupos sociales, desde las máscaras africanas hasta las ceremonias del té en Japón. Según señala Paolo Fabbri, Greimas "ha optado por lo estético, es decir, por el componente afectivo y sensible de la experiencia cotidiana" porque "para Greimas, lenguas (naturales) y mundo (natural) no son cosas separadas sino que, por el contrario, están entrelazadas como en un monograma. Para él se trata de macrosemióticas en las que las categorías del significante mundano son las mismas que constituyen el plano de contenido de los lenguajes (estático/dinámico, abierto/cerrado, macizo/puntiforme, etc.); lugares de manifestación de "figuras" (en la acepción gestáltica) subyacentes al plano de los signos lingüísticos y no lingüísticos".

Bajo ese aspecto se entiende también la peculiar comprensión que tuvo Greimas de la cultura occidental y adquiere un sentido profundo lo que él mismo ha dicho al respecto, cuando escribió:

"Grandes civilizaciones supieron vivir organizando sus actividades culturales según una racionalidad figurativa y salieron adelante. Dice un apotegma lituano: antiguamente Dios se paseaba por el mundo contando historias, mientras que el Diablo se planteaba enigmas por todos lados. Cabe preguntarse lo que ganó Occidente al transformar, en la época de Sócrates, la efervescente y tónica mitología griega en un primer pensamiento filosófico abstracto. Herederos de esta doble búsqueda —que a menudo se anatematiza una a otra— de la comunicación verdadera y segura, somos al mismo tiempo sus víctimas: al pasar de una dimensión cognoscitiva, de una racionalidad a otra —e inversamente— nos queda siempre el resabio amargo de una carencia, de una pérdida irreparable de sentido."³

3. Fabbri, Paolo. *Tácticas de los signos*. Editorial Gedisa. España, 1995, p. 255.

4. Latella, Graciela: *Metodología teoría semiótica*. Ed. Hachette, Buenos Aires, 1985, Prólogo.

A continuación damos una lista de las obras de Greimas, muchas de ellas accesibles también en lengua española, y que ilustran, desde diversos ángulos, la riqueza de su pensamiento:

- *Sémantique Structurale*, Larousse, 1966 (trad. cast. *Semiótica Estructural*, Ed. Gredos, Madrid, 1976).
- *Dictionnaire de l'ancien français*, 1968 (trad. cast. *Diccionario del francés antiguo*, Ed. Gredos, Madrid).
- *Du sens*, Editions du Seuil, París, 1970 (trad. cast.: *Del sentido. Ensayos semióticos*, Ed. Gredos, Madrid).
- *Investigaciones metodológicas*, 1971.
- *Les actants, les acteurs et les figures*, 1973, en *Sémiotique narrative et textuelle*, Ed. C. Chabrol, Larousse, París.
- *Entretien sur les structures élémentaires de signification*, I 1976, Frédéric Nef, Ediciones completas, Bruxelles.
- *Semiótica del texto: ejercicios prácticos*, 1976, Paidós Comunicación, Barcelona, 1983.
- Conjuntamente con Joseph Courtés publicó, en 1979, dos tomos de una obra fundamental y fuente de consulta obligada: *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (trad. cast. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Ed. Gredos, Madrid, 1990).
- *Semiótica y Ciencias Sociales*, 1980.
- *Du sens II*, 1983 (trad. cast. "Del sentido II. Ensayos semióticos", Gredos, Madrid, 1990).
- Junto a Jacques Fontanille es coautor de *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, Editorial Siglo XXI, México, 1994.

Varios autores han estudiado y analizado las teorías de Greimas. A continuación nombramos algunos que permitirán comprenderla aún mejor.

Latella, Graciela: *Metodología y teoría semiótica*, Ed. Hachette, Buenos Aires, 1985. La autora hace una excelente síntesis de la obra teórica y metodológica de Greimas, prologada por él mismo.

Courtés, Joseph: *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*, Ed. Hachette, Buenos Aires, 1980. Libro de indudable valor teórico y práctico.

González Ochoa, César: *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. El capítulo titulado "Semiótica narrativa: la escuela de París" está dedicado al análisis de la teoría greimiana.

II. La teoría semiológica de Greimas

OSVALDO DALLERA

¿Qué estudia la semiótica?

Con el fin de contextualizar mejor el pensamiento de Greimas, recordemos que ya Peirce había dicho que la semiótica es sólo otro nombre que se le da a la lógica.

Pero ¿a qué lógica? Podríamos responder: semiótica es sólo otro nombre que se le da a la lógica del sentido. La semiótica es la disciplina que intenta explicar cómo se produce y cómo se capta el sentido. Todos sabemos que se produce y se recepta sentido a partir del contacto con múltiples *materias significantes*. Llamamos "materia significante" a cualquier cosa que, en contacto con ella, significa algo para nosotros, es decir, tiene significado. Decimos que es materia porque la producción y recepción del sentido necesita de un soporte material que pueda ser percibido por los sentidos. Decimos que es *significante* porque esa materia, *para significar*, debe tener una *forma* y un *contenido* que represente algo para alguien. Desde una prenda de vestir hasta un filme, desde un plato de comida hasta una novela, en la medida que significan algo, son materias significantes.

¿Pero qué tienen de "lógico" una prenda de vestir, un plato de comida, un filme o una novela? Así como llamamos lógico al encadenamiento de premisas que en un razonamiento derivan

en una conclusión, también es lógico el encadenamiento o la combinación de las partes que componen un determinado producto que adquiere significación para nosotros. A ese encadenamiento, a esa combinación que significa algo, la llamamos lógica del sentido.

1. Greimas y los discursos

La corriente semiótica, desarrollada por Greimas y la denominada Escuela de París que él integraba, se ocupó, fundamentalmente, de un determinado tipo de materia significante: los discursos narrativos.

Un discurso es una forma textual en la que se ponen en relación distintos componentes que se articulan con una determinada coherencia. En esa articulación, todos y cada uno de los componentes del discurso van desplegando valores que, en virtud de operaciones específicas, están en continua transformación. De esta forma, se llama *semiótica narrativa* a la semiótica que investiga la lógica del sentido de ese tipo particular de discursos que adquieren la forma del relato.

A esta semiótica lo que le interesa es dar cuenta de la narratividad. ¿Cómo es eso de "contar" algo a otro? Todos sabemos, por nuestra propia experiencia, que, en general, una de las formas primitivas de establecer un contacto comunicacional con otra persona es contándole algo. Por lo tanto, desde esta perspectiva, la narratividad se constituye en el principio organizador de cualquier discurso. Por eso, la semiótica narrativa busca poder explicar las leyes y recursos que permiten que el contar algo (mediante un cuento, un mito, una novela o un filme) se constituya en una de las formas más importantes de construir sentido.

Los antecedentes teóricos fundamentales de la semiótica greimasiiana provienen del estructuralismo y, más específicamente, de los aportes de Vladimir Propp, formalista y folclorista ruso (1895-1962) que hizo importantes análisis de los cuentos, fábulas populares y relatos maravillosos rusos; del estructuralismo lingüístico del danés L. Hjelmslev, y del estructuralismo antropológico del belga Claude Lévi-Strauss (1908).

Si la lingüística proveyó a Greimas de los procedimientos formales necesarios para realizar la descripción de las estructuras narrativas, los análisis de Propp le permitieron aprovechar el descubrimiento de las *regularidades* en las que se sostienen la mayoría de los relatos y, consecuentemente, confirmar la existencia de formas universales en la organización narrativa.

A continuación, transcribimos un texto de Greimas en el cual señala la necesidad de darle otro enfoque metodológico a la semiótica de la narración.

El método y la teoría semiótica

"Si hay un campo en que la investigación semiótica parece haber logrado establecer sus cuarteles, ese campo es, sin duda, el de la organización sintagmática de la significación. No se trata, por supuesto, de un saber indubitable ni de adquisiciones definitivas, sino de una manera de enfocar el texto, de procedimientos de segmentación, del reconocimiento de unas cuantas regularidades y, sobre todo, de modelos de previsibilidad de la organización narrativa, aplicables en principio a toda clase de textos e incluso, como resultado de extrapolaciones presuntamente justificadas, a encadenamientos más o menos estereotipados de conductas humanas. Una vuelta al trabajo de Propp, y sobre todo su inserción en el terreno de investigación abierto por los análisis mitológicos de Dumezil y Lévi-Strauss, hicieron posibles estos estudios. La aparente simplicidad de las estructuras narrativas que Propp reconoció en los cuentos populares, así como la feliz elección de su terreno de maniobras, explican tan triunfal retorno; el cuento maravilloso de la infancia presta de buena gana su evidencia a la limpidez de la demostración. Así, pues, hemos trabajado, no sin algunas recomposiciones y generalizaciones, y seguimos trabajando sobre la base de la adquisición proppiana. Hoy, cuando sus virtudes heurísticas parecen estar agotándose, podría ser tentador –aunque poco original– seguir el ejemplo de este autor y, según el principio que invita a ir de lo conocido a lo descon-

nocido y de lo más simple a lo más complejo, pasar de la literatura oral a la literatura escrita, del cuento popular al cuento culto, buscando una confirmación de los modelos teóricos parciales con que contamos y resistencias factuales que incrementarían nuestro saber sobre las organizaciones narrativas y discursivas.⁵

En el campo del análisis de discursos narrativos, metodológicamente circunscripto, es la semiótica literaria la que, por el número de investigadores y la calidad de sus trabajos, ocupa el primer lugar, claro está que también el lugar más expuesto, tanto al elogio como a la crítica. A decir verdad, la rapidez de su desarrollo y la amplitud de sus ambiciones tenían que inspirar cierta inquietud: "quien mucho abarca, poco aprieta", dice una antigua sabiduría. Así pues, la impresión de que dichos estudios parecen hoy mostrar el camino se debe a que en este terreno sabemos ciertamente demasiadas cosas, pero las conocemos mal. Esta crisis de crecimiento –porque de eso se trata– se manifiesta en varios síntomas que a veces cobran forma de atolladeros:

- a. Cierta aplicación mecánica del esquema propiano por la cual, tras su simple proyección sobre textos literarios. Se reconoce en ellos una serie esperada de "funciones" o aún más, la utilización de modelos reducidos que definen el relato, por ejemplo, como una sucesión de mejoras y agravaciones de la situación, se presentan como otras tantas técnicas repetitivas, sin proyecto científico: no sirven ni para aumentar nuestro conocimiento de las organizaciones narrativas ni para dar cuenta de la especificidad de los textos estudiados.
- b. Algunas investigaciones literarias apuntan con frecuencia a conciliar la indagación semiótica con las exigencias de la época, escogiendo textos no representativos pero modernos y altamente elaborados. Si su análisis pone a menudo al descubierto el valor heurístico de la semiótica, a la que enriquece con nuevos conceptos (cuya importancia intuitiva no debe ser desestimada), de todas formas supone un vicio redhibitorio: el de no dejar la menor esperanza en una eventual validación.

Algunas veces estos trabajos son comparables, por su originalidad, a los mejores ensayos de crítica literaria y se insertan en ellos como

puntos de vista sobre el texto: pierden así su especificidad semiótica. En casos más frecuentes y menos felices, constituyen lo que podemos considerar como una "aportación" de la semiótica a la crítica literaria, desde la efímera renovación de su vocabulario hasta la aparición de una "escritura" semiótica.

Por último, una tercera actitud conjuga los efectos contradictorios de la fascinación que la riqueza del texto examinado provoca, y la impotencia, confesada o no, para dar cuenta de él. Las justificaciones teóricas de esta dimisión pueden asumir diversas formas. Se insistirá, por ejemplo, en la unicidad de cada texto, que constituye un universo por sí solo, y se postulará la necesidad de construir una gramática para cada uno; pero lo propio de una gramática es poder dar cuenta de la producción y de la lectura de un número elevado de textos, y el empleo metafórico de este término –homenaje del vicio a la virtud– no logra ocultar la renuncia al proyecto semiótico. Se dirá también que todo texto es susceptible de una infinidad de lecturas, lo cual suele ser una buena excusa para ahorrarse lectura alguna, siempre fastidiosa. Se pretenderá, por último, que la riqueza del texto se debe a que es el producto de una infinidad de códigos autónomos: forma ésta de desplazar el problema y no de resolverlo, porque, o bien el sujeto de la enunciación –productor del texto– es un monstruo innumerable, o bien este sujeto mismo ha estallado ya en mil pedazos y entonces habrá que recurrir a otras honduras metafísicas para dar con su principio de unidad.⁶

2. ¿Qué es el sentido?

Como hemos dicho, a la semiótica narrativa le interesa poder describir y explicar cómo se produce y recepciona sentido, a partir de un tipo específico de discursos que toman la forma del relato. Lo que sucede, afirma Greimas, es que el sentido está antes que

5. *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Paidós Comunicación. 1983, Barcelona, Esp., p. 111.

6. *La semiótica del texto*. Ed. Paidós, Barcelona, España.

cualquier producción discursiva. Es como si dijéramos que vivimos naturalmente inmersos en un universo de sentido. Y esto presenta un problema. El sentido está antes de que nosotros nos ocupemos de él y, en consecuencia, se constituye en el fundamento de cualquier actividad humana: tanto a lo que hacemos como a lo que padecemos le buscamos un sentido, a veces dándole una intención, otras veces imprimiéndole una finalidad. Pero en nuestra vida cotidiana no reflexionamos permanentemente acerca de cómo está constituido el sentido, qué es lo que tienen las cosas y los fenómenos, qué hace que nosotros los podamos entender.

En rigor, entonces, el sentido es anterior a la producción semiótica. Por lo tanto, lo que hace la semiótica es tomar ese sentido ya dado, estudiar su lógica y producir un nuevo discurso sobre el sentido. En pocas palabras –explica Greimas–, la semiótica no produce sentido, sino que reformula el sentido ya dado procurando dotarlo de significación. Es como si la semiótica tratara de hacer comprensible, inteligible, la estructura misma del sentido de cualquier objeto cultural.

3. ¿De qué está compuesto el sentido? La semántica fundamental de las estructuras semionarrativas

Antes de explicar el pensamiento de Greimas al respecto, recordemos que un objeto semiótico es cualquier cosa, cualquier producción cultural en su condición significante. En el nivel profundo del análisis, se procura proveer al analista de las unidades mínimas que hacen posible el sentido (semántica fundamental) y la forma como se articulan esas unidades para producir sentido (sintaxis fundamental). Es en este nivel donde se definen las condiciones de existencia de los *objetos semióticos*.

Entremos ahora a exponer la respuesta de Greimas a la pregunta que da título a este apartado y expliquemos en qué consiste la semántica fundamental.

La semántica fundamental se ocupa del análisis del *plano del contenido* y se caracteriza por su alto nivel de abstracción. Parta-

mos de un ejemplo. Supongamos que estamos leyendo un cuento o viendo una película en la que indistinta o alternativamente se alude a uno de los protagonistas como “hombre”, como “león” o como “fiera”. ¿Cómo es posible que el lector o el espectador se den cuenta de que cada uno de esos términos aluden al mismo objeto semiótico? Vayamos por partes.

La significación existe, adquiere presencia, de dos maneras: de manera inmanente y de manera manifiesta. Nosotros tomamos contacto con el *modo manifiesto de la significación*, es decir, con los términos que forman parte del discurso (en nuestro ejemplo, los términos “hombre”, “león” o “fiera”).

A los términos que se manifiestan en los discursos Greimas los denomina *fonemas* o *lexemas*. Pero lo que liga a esos términos dentro de esa producción cultural, dentro de ese discurso, no se percibe; constituye una abstracción. Ese es el *nivel inmanente de la significación*. En este nivel, el contenido de cada uno de esos términos se llama *semema*. Podríamos decir que el semema es el sentido de los lexemas, en tanto que se presenta como una organización sintáctica de las propiedades que componen o dan sentido a ese término.

El *semema* –dice Greimas– es algo así como la “acepción” o “sentido particular” de una palabra. Lo que articula las propiedades en común de los sememas son *categorías sémicas*, que permiten vincular los términos del discurso y, en nuestro ejemplo, darnos cuenta de que dentro de esa producción son tomados como equivalentes. ¿Y qué categoría sémica es la que vincula los lexemas “hombre”, “fiera” o “león”? Por ejemplo, podría ser la *rudeza*. Pero cada uno de esos términos tiene otras propiedades que no son comunes a los otros. Por ejemplo, /racionalidad/ es una propiedad que “hombre” no comparte ni con “león” ni con “fiera”, y /bestialidad/ es una propiedad de las fieras y no (a veces) de los hombres.

A las propiedades de los términos, Greimas las llama *semas*. Los *semas*, entonces, son las unidades elementales de la significación; son propiedades o elementos de los términos y, consecuen-

temente, éstos pueden definirse como una colección de semas. El sema es de naturaleza relacional. Esto quiere decir que cada sema, aislado, no significa nada, pero en relación con otro sema perteneciente a la misma red relacional produce un determinado resultado que adquiere un determinado contenido en el acto de la articulación. Como se ve, en Greimas, la categoría sémica (*rudeza*) es lógicamente anterior a los semas que la constituyen (dominio, fuerza, virilidad, etc.) y al tener éstos una función diferencial, sólo pueden ser aprehendidos dentro de una estructura.

Una vez que el *lexema* forma parte de un enunciado, puede producir uno o más efectos de sentido, significados o sememas. Esto depende de la presencia de *semas contextuales*, que son variables que nos permiten darnos cuenta de los cambios de los significados que se registran dentro del discurso. Como su nombre lo indica, los semas contextuales están determinados por el contexto. Siguiendo con nuestro ejemplo, si nos encontramos con el enunciado "la abrazó como una fiera", el sema /bestialidad/ operará como un sema contextual que servirá para explicar (y diferenciar) el abrazo de una fiera del abrazo que puede dar un hombre. Por último, hay que decir que, según Greimas, el sema es un elemento tanto del lexema como del semema y, por lo tanto, está relacionado con los dos niveles de la significación: el de la inmanencia y el de la manifestación.

4. ¿Cómo se articulan los componentes semánticos del sentido? Sintaxis fundamental de las estructuras semionarrativas

El otro componente de la estructura profunda que analiza Greimas es la *sintaxis fundamental*. Ésta se concibe como un conjunto de operaciones lógicas que ponen en relación los elementos semánticos que configuran un determinado universo discursivo.

La sintaxis fundamental descubre el modo de existencia y el modo de funcionamiento de la significación. Tenemos, según Greimas, dos operaciones fundamentales o transformaciones que

ponen en marcha la operatoria de la sintaxis fundamental: la negación y la asercción. La negación es la operación que se utiliza para manifestar una contradicción lógica. La forma que asume es la de oponer a un término (*vivo*), su negación (*no vivo*). La asercción, en cambio, vincula afirmativamente dos términos que son contrarios, pero que pueden cohabitar en el mismo eje semántico (*vivo-muerto*).

En pocas palabras, lo que hace la sintaxis fundamental es articular la estructura elemental de la significación, vinculando o desvinculando aquellas unidades elementales y sus derivados, que repasamos en la semántica fundamental. Esto quiere decir que la sintaxis fundamental es el aporte lógico relacional a la construcción del sentido.

La representación visual de la estructura elemental de la significación se hace a través de lo que los semiólogos denominan *cuadro semiótico*. Básicamente, el cuadro semiótico es un esquema lógico de cuatro posiciones, representado según dos ejes de términos contradictorios (representados por las diagonales del cuadrado) y dos de implicaciones (representado por las líneas verticales).

Las líneas horizontales –explica Greimas– representan las relaciones entre contrarios.

La diferencia que hay entre la contradicción y la contrariedad es que, en el primer caso, los elementos relacionados no pueden coexistir (*blanco-no blanco*) y en el segundo, sí (*blanco-negro*). El esquema permite visualizar tanto las oposiciones semánticas como las oposiciones lógico-gramaticales. Así, la oposición *blanco-negro* es una oposición semántica, mientras que la oposición *blanco-no blanco* es una oposición que expresa una contradicción lógica. Al mismo tiempo, el cuadrado representa también:

- las implicaciones que se dan entre los componentes semánticos, mediante el uso de las dos operaciones fundamentales, la asercción y la negación. Así, advertimos que la asercción *x es blanco* implica esta otra: *x no es negro*;

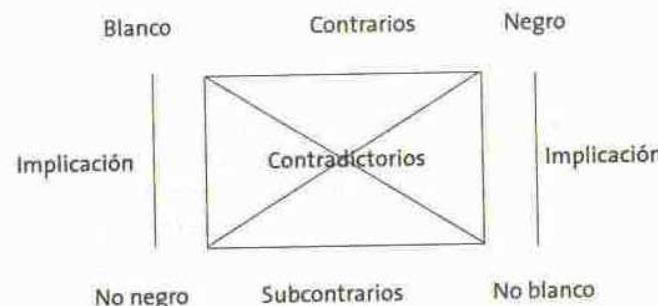
- las contrariedades *x es blanco y negro* (con su correspondiente implicación subordinada: *x es no blanco y no negro*).

El cuadro semiótico de Greimas representa, en resumen, un sistema de relaciones binarias, y este rasgo de binariedad no significa que las cosas del mundo posean este atributo, sino que se trata más bien de una regla de construcción de las unidades de sentido: lo que está en relación binaria son los rasgos elementales del sentido, que son construidos por medio de este mecanismo.

Podemos ordenar los elementos cuyas relaciones rigen la manifestación del sentido de un discurso particular. Por otro lado, las relaciones manifestadas en el cuadrado clasifican los rasgos mínimos del universo semántico del discurso.

Sintetizando, el cuadro semiótico de Greimas sirve para expresar visualmente la lógica (de oposición o acercamiento) que se da entre los componentes semánticos de un determinado relato (un mito, una novela, un cuento, un filme). Esos componentes se pueden traducir en valores, creencias o propiedades de los objetos semióticos. Las relaciones de oposición que se suceden en un relato son múltiples y constantes; pero todas ellas están englobadas en una relación que es la que le da un sentido general, global, a todo el relato. Así, Greimas observa que cualquier relato pondrá en relación componentes vinculados dentro de un mismo eje semántico: vida-muerte, libertad-esclavitud, luminosidad-oscuridad, placer-dolor, riqueza-pobreza, etc. Cualquiera de ellas sirve para elaborar cualquier proyecto narrativo que imaginemos. Dicho de otra forma, el sentido se construye lógicamente a partir de relaciones de oposición. Por ejemplo, pensemos que en el eje semántico de lo visible, los conceptos de oscuridad y luminosidad se entienden por oposición de uno a otro. No se podría entender qué significa luz si no hubiera oscuridad.

A continuación, expondremos la representación del cuadro semiótico completo, con el ejemplo más utilizado: la oposición blanco-negro, englobada en el eje semántico del color.



1. La negación, al anular uno de los contrarios, hace posible la existencia del otro;
2. Los contrarios (eje horizontal) pueden coexistir, los elementos situados en el eje de las contradicciones (las diagonales), no;
3. Los términos que componen la relación principal de contrarios (línea horizontal de arriba) presuponen la relación de los elementos subordinados (representados en la línea horizontal de abajo), que da lugar a la relación de subcontrarios;
4. Las líneas verticales representan relaciones lógicas de implicación: blanco implica no negro y negro implica no blanco.
5. ¿Cómo se representa el sentido? El nivel de superficie de las estructuras semionarrativas

Greimas afirma que el nivel de análisis de superficie de las estructuras semionarrativas es un nivel intermedio entre la estructura profunda y las estructuras discursivas. Así como en el ámbito de la sintaxis fundamental se ejecutan operaciones lógicas que tienden a poner en relación términos y conceptos (unidades elementales de la significación), en el ámbito de la sintaxis narrativa las operaciones se realizan sobre los enunciados del relato. De este modo, de lo conceptual se pasa a lo figurativo, dándole la forma de las vicisitudes humanas a los componentes del nivel anterior. Los sujetos y objetos que intervienen son de una deter-

mimada manera, sufren transformaciones, hacen cosas y cumplen con determinadas finalidades.

En pocas palabras, el nivel superficial del análisis semiorratorio nos permite captar la esencia de un *esquema narrativo* básico. En líneas generales, según Greimas, todo esquema narrativo puede reducirse a la tensión o confrontación entre dos sujetos que pugnan por un objeto de valor. Esa pugna puede ser polémica y manifestarse bajo la forma del combate, o puede ser transaccional y expresarse como un intercambio estratégico entre las partes.

Greimas divide la presentación de este nivel de análisis en tres grandes partes:

1. en primer lugar hay un conjunto de componentes figurativos;
2. en segundo lugar encontramos las fases del programa narrativo;
3. por último, el componente estructural, es decir, el elemento que relaciona los componentes dentro de cada una de las fases, vincula las fases entre sí y nos permite entender cómo es el desarrollo y la generación del recorrido narrativo de los relatos.

Texto de Greimas. Los componentes estructurales del mito⁷

1. Los tres componentes

Toda descripción del mito debe tener en cuenta, según Lévi-Strauss, tres elementos fundamentales que son: 1) el armazón; 2) el código; 3) el mensaje.

Se trata, pues, para nosotros, de preguntarnos:

1. cómo interpretar enmarcos de una teoría semántica, estos tres componentes del mito;
2. y qué lugar atribuir a cada uno de ellos en la interpretación de un relato mítico.

7. "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico". En AAVV. *Análisis estructural del relato*, Ed. Tiempo Contemporáneo, 4^a edición, Bs. As., 1974.

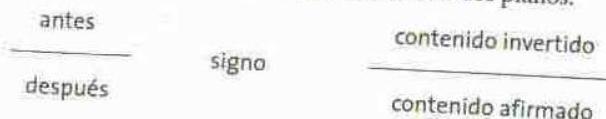
2. El armazón

Parecería que por armazón, que es un elemento invariante, hay que entender el status estructural del mito en tanto narración. Este status parece ser doble:

1. se puede decir que el conjunto de propiedades estructurales comunes a todos los mitos-relatos constituye un modelo narrativo;
2. pero que este modelo debe dar cuenta a la vez:
 - a. del mito considerado como unidad narrativa transenunciado y
 - b. de la estructura del contenido que se manifiesta por medio de esta narración.

– La unidad discursiva que es el relato debe ser considerada como un algoritmo, es decir, como una sucesión de enunciados cuyas funciones-predicados simulan lingüísticamente un conjunto de comportamientos que tienen una finalidad. En tanto sucesión, el relato posee una dimensión temporal: los comportamientos que expone mantienen entre sí relaciones de anterioridad y de posterioridad. El relato, para tener un sentido, debe ser un todo significativo y por esto se presenta como una estructura semántica simple. Resulta de ello que los desarrollos secundarios de la narración, al no encontrar su lugar en la estructura simple, constituyen un nivel estructural subordinado: la narración, considerada como un todo, tendrá, pues, como contrapartida, una estructura jerárquica del contenido.

– Una subclase de relatos (mitos, cuentos, piezas de teatro, etc.) posee una característica común que puede ser considerada como la propiedad estructural de esta subclase de relatos dramatizados. La dimensión temporal en la que se hallan situados está dicotomizada en un antes vs. un después. A este antes vs. después discursivo corresponde lo que se llama una "inversión de la situación" que, a nivel de la estructura implícita, no es más que una inversión de los signos del contenido. Existe, pues, una correlación entre los dos planos.



– Restringiendo, una vez más, el inventario de relatos, descubrimos que un gran número de ellos (el cuento popular ruso, pero también nuestro mito de referencia) poseen otra propiedad que consiste en implicar una secuencia inicial y una secuencia final situadas en planos de "realidad" mítica diferentes del cuerpo del relato mismo.

A esta particularidad de la narración corresponde una nueva articulación del contenido: a los dos contenidos tópicos –de los cuales uno es afirmado y el otro invertido– se adjuntan otros dos contenidos correlacionados que están, en principio, entre sí, en la misma relación de transformación que los contenidos tópicos.

Esta primera definición de la armazón que no está en contradicción con la fórmula general del mito propuesta hace poco por Lévi-Strauss, aun cuando no es enteramente satisfactoria –toda vía permite, en el estado actual de nuestros conocimientos, establecer la clasificación del conjunto de relatos considerado como género– constituye, sin embargo, un elemento de previsibilidad no desdeñable: se puede decir que el primer paso metódico, en el proceso de la descripción del mito, es la descomposición del relato mítico en secuencias, descomposición a la que debe corresponder, a título de hipótesis, una articulación previsible de los contenidos.

3. El mensaje

Semejante concepción del armazón permite prever que el mensaje, es decir, la significación particular del mito-ocurrencia también se sitúa en dos isotopías a la vez y da lugar a dos lecturas diferentes, una a nivel discursivo y la otra a nivel estructural. Quizás no sea innútil precisar que por isotopía entendemos un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de la resolución de sus ambigüedades, siendo guiada esta resolución misma por la investigación de la lectura única.

a. La isotopía narrativa está determinada por una cierta perspectiva antropocéntrica que hace que el relato sea concebido como una suce-

sión de acontecimientos cuyos actores son seres animados actuantes o actuados. A este nivel, una primera categorización, individual vs. colectivo, permite distinguir un héroe asocial que desligándose de la comunidad, aparece como un agente gracias al cual se produce la inversión de la situación, que se presenta, dicho de otro modo, como mediador personalizado entre la situación-antes y la situación-después. Vemos que esta primera isotopía lleva, desde el punto de vista lingüístico, al análisis de los signos: los actores y los acontecimientos narrativos lexemas (=morfemas, en sentido americano), analizables en sememas (=acepciones o "sentidos" de las palabras) que están organizados mediante relaciones sintácticas, en enunciados unívocos.

b. La segunda isotopía se sitúa, por el contrario, a nivel de la estructura del contenido postulada sobre el plano discursivo. A las secuencias narrativas corresponden contenidos cuyas relaciones reciprocas son teóricamente conocidas. El problema que se plantea a la descripción es el de la equivalencia a establecer entre los lexemas y los enunciados constitutivos de las secuencias narrativas y las articulaciones estructurales de los contenidos que les corresponden y es a la resolución de este problema que nos abocaremos. Bastará decir por el momento que una tal transposición supone un análisis de semas (= rasgos pertinentes de la significación), que es lo único que puede permitir la puesta entre paréntesis de las propiedades antropomórficas de los lexemas-actores y de los lexemas-acontecimientos. En cuanto a los desempeños del héroe, que ocupan el lugar central en la economía de la narración, no pueden sino corresponder a las operaciones lingüísticas de transformación que explican las inversiones de los contenidos.

Una tal concepción del mensaje, que sería legible sobre dos isotopías distintas, la primera de las cuales no sería sino la manifestación discursiva de la segunda, no es quizás más que una formulación teórica. Puede no corresponder sino a una subbase de relatos (los cuentos populares, por ejemplo), en tanto que otras subclases (los mitos) estarían caracterizadas por la trabazón, dentro de una única narración, de las secuencias situadas ya sobre una, ya sobre otra de las isotopías. Esto nos parece secundario en la medida en que:

- La distinción que acabamos de establecer enriquece nuestro conocimiento del modelo narrativo e incluso puede servir de criterio a la clasificación de los relatos,
- Y también en la medida en que separa netamente dos procedimientos de discriminación distintos y complementarios que contribuyen así a la elaboración de las técnicas de interpretación.

4. El código

La reflexión mitológica de Lévi-Strauss, desde su primer estudio sobre *La estructura del Mito hasta las Mitológicas de hoy*, está marcada por el desplazamiento del interés que primero recayó sobre la definición de la estructura del mito-relato y ahora comprende la problemática de la descripción del universo mitológico, concentrar lo primero sobre las propiedades formales de la estructura acrónica y que actualmente enfoca la posibilidad de una descripción comparativa que sería a la vez general e histórica. Esta introducción del comparatismo contiene aportes metodológicos importantes que nos corresponde explicitar.

a. Componentes figurativos

Greimas cita los siguientes:

- La categoría de actante

Tal vez la figura central de este nivel, alrededor de la cual giran todos los otros aspectos del mismo, es la figura de lo que Greimas denomina *actante*. La figura del actante es como una especie de molde de la estructura semionarrativa de superficie que, en el nivel de la discursividad, puede adquirir la investidura de múltiples formas de sujetos u objetos específicos. En este sentido, podríamos decir que la categoría de actante es una categoría formal, una forma que en el nivel de la discursividad puede ocuparse con distintos contenidos específicos y concretos. Pero en la estructura semionarrativa de superficie, la variedad de actantes se reduce a seis modelos, moldes o formas. Podríamos definir al actante, del siguiente modo:

Un actante es lo que es (su ser) más lo que hace (su hacer). Técnicamente hablando, en este nivel se formulan dos tipos de enunciados elementales: enunciados de estado que ponen de manifiesto el ser del actante, y enunciados de hacer, que explicitan el conjunto de acciones de los actantes que les sirven para transformar su estados (o los estados de otros actantes).

El concepto de hacer se constituye, así, en uno de los principales conceptos de este nivel semionarrativo porque, a partir de él, es posible desplegar la lectura del relato en términos de actos y acciones investidos con un carácter antropomórfico. En definitiva, lo que Greimas pretende es dejar constancia de que detrás de cualquier relato siempre se esconde un intento de búsqueda de sentido a la forma de actuar de las personas.

Los actantes pueden estar representados por individuos o grupos. Pero, a los efectos de la forma que adquiere su ser más su hacer, sólo son reconocibles dos formas, la de sujeto y objeto, que en función de ciertos matices que añalizaremos, se expanden en cuatro formas más. En suma, el ser y el hacer de los actantes es la punta a partir de la cual puede comenzar a desplegarse, en forma de un *esquema narrativo*, la actividad humana, dotada de sentido.

Para una mejor comprensión del significado que tienen estos modelos dentro del esquema narrativo, debemos añadir también que esos seis *roles actanciales*, Greimas los divide en tres pares de dos roles cada uno. Cada miembro de un par está vinculado con el otro miembro por una relación. A la vez, en muchos casos, hay coincidencia en los roles. Es decir, en sus funciones coinciden miembros de un par con miembros de otro. Entonces tenemos:

Sujeto - objeto

Este es el par más elemental. Toda narración está sustentada sobre la acción de un sujeto que desea establecer un tipo de relación con un objeto. El nexo es el *deseo*. Existen dos tipos de sujetos:

- los sujetos de estado, cuya propiedad determinante es la de unirse con el objeto deseado;

- los sujetos de hacer, que son aquellos que realizan transformaciones en los estados de otros sujetos u objetos (o de sí mismos).

El objeto, en cambio, se viste con el ropaje de una cosa, una situación o un hecho que son signos del valor que el sujeto, con su hacer, desea alcanzar, vencer, conquistar, convencer, etc. Cuando Greimas habla de objetos en este nivel, se refiere a objetos como actantes, es decir, como moldes o receptáculos de contenidos múltiples, y no de tal o cual tipo de objeto particular. Esta categoría actancial de objeto puede ser afectada tanto por el hacer del sujeto (Greimas habla entonces de *objetos de hacer*) como por determinaciones propias que lo especifican (se trata, entonces, semióticamente hablando, de *objetos de estado*).

En resumen, es muy importante no confundir la posición sintáctica del actante con tal o cual sujeto u objeto particular. El actante es sólo un lugar sintáctico dentro de la narración que define una posición, y no un sujeto u objeto particular.

Texto de Greimas. La categoría actancial "sujeto" vs. "objeto"⁸

Una primera observación permite hallar e identificar en los dos inventarios de Propp y de Souriau, los dos actantes sintácticos constitutivos de la categoría "sujeto" vs. "objeto". Es asombroso, hay que señalarlo desde ahora, que la relación entre el sujeto y el objeto, que tanto trabajo nos ha costado precisar sin que lo hayamos logrado completamente, aparezca aquí con un investimiento semántico idéntico en los dos inventarios, el de "deseo".

Parece posible concebir que la transitividad, o la relación teleológica, como hemos sugerido llamarla, situada en la dimensión mítica de la manifestación, aparezca, como consecuencia de esta combinación sémica, como un semema que realiza el efecto de sentido "deseo". Si ocurre así, los dos microuniversos que son el género "cuento popular" y el género "espectáculo dramático" definidos por una

8. *Semiótica estructural*, Ed. Gredos, Madrid, 1^a edición, 2^a impresión, 1976.

primera categoría actancial articulada según el deseo, son capaces de producir relatos ocurrencias en que el deseo será manifestado en su forma a la vez práctica y mítica de "búsqueda".

Destinador - Destinatario

Este par de actantes está unido por el nexo del mandato. Greimas llama "destinador" a aquel actante que induce o manda a otro a cumplir una determinada misión o tarea. Normalmente, el destinador pertenece a un universo trascendente. Esto quiere decir que, como significante, siempre es destinador aquel que tiene la capacidad de mandar y, al mismo tiempo, está jerárquicamente por encima de los demás actantes particulares. El destinatario es el que recibe el mandato y, por lo general, este rol se funde con el del sujeto.

Texto de Greimas: La categoría actancial "destinador" vs. "destinatario"⁹

La descripción de Souriau no plantea dificultades. La categoría destinador vs. destinatario está en este caso claramente marcada como la oposición entre el Árbitro, dispensador del Bien vs. el Obtenedor virtual de ese Bien.

En el análisis de Propp, en cambio, el destinador parece estar articulado en dos actores, el primero de los cuales es bastante ingenuamente confundido con el objeto del deseo: (*the sought-for person and her father*, en tanto que el segundo aparece, como era de esperar, bajo el nombre de dispatcher (mandador). En las ocurrencias, en efecto, es ora el rey, ora el padre –confundidos o no en un solo actor– quien encarga al héroe de una misión. Podemos, pues, sin grandes retoques y sin recurrir al psicoanálisis, reunir el padre de la persona deseada con el mandador considerándolos, cuando se presenten por separado, como dos actores de un mismo actante.

En cuanto al destinatario, parece que en el cuento popular ruso, su campo de actividad se funde completamente con el del sujeto-hé-

9. Ibidem

roe. Una cuestión teórica que cabe plantearse a este propósito, y que volveremos a encontrarnos más adelante, es la de saber si tales fusiones pueden ser consideradas como criterios pertinentes para la división de un género en subgéneros.

Vemos que las dos categorías actanciales parecen constituir, hasta ahora, un modelo simple centrado enteramente sobre el Objeto, que esa la vez objeto de deseo y objeto de comunicación.

Ayudante - oponente

Este es el último par de roles que Greimas coloca en este nivel de análisis.

Ayudantes y oponentes serán aquellos sujetos u objetos que en el transcurso del relato sirven a los propósitos (o los obstaculizan) del destinatario-sujeto. La función del ayudante consiste en operar en el sentido del acercamiento del destinatario-sujeto al objeto de deseo, facilitando la comunicación entre ambos (sujeto-objeto). La función de los oponentes, por el contrario, consiste en crear obstáculos, oponiéndose a la realización del deseo o a la comunicación con el objeto.

Texto de Greimas. La categoría actancial "adyuvante" vs. "oponente"¹⁰

"Resulta más difícil acertar la articulación categórica de los otros actantes, aun cuando sólo fuera porque nos falta el modelo sintáctico. Reconocemos, sin embargo, sin dificultad, dos esferas de actividad y, en el interior de éstas, dos tipos de funciones bastante distintas:

- Las unas, que consisten en aportar la ayuda operando en el sentido del deseo o facilitando la comunicación.
- Las otras que, por el contrario, consisten en crear obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto. Estos dos haces de funciones pueden ser atribuidos a dos actantes distintos, a los que designaremos con los nombres de Adyuvante vs. Oponente.

10. Ibidem.

Esta distinción corresponde bastante bien a la formulación de Souriau, de quien tomamos el término oponente: preferimos el término adyuvante, introducido por Guy Michaud, a "auxilio", de Souriau. En cuanto a la formulación de Propp, encontramos en ella al oponente, denominado peyorativamente *villain* (=traidor), mientras que el adyuvante recubre dos personajes, el helper y el donor (= provider). Esta elasticidad del análisis puede sorprender a primera vista.

No hay que olvidar, sin embargo, que los actantes son instituidos por Propp, sin hablar de Souriau, a partir de sus esferas de acción, es decir, con ayuda solamente a la reducción de las funciones y sin tener en cuenta la homologación indispensable. No se trata aquí de hacer la crítica de Propp, cuyo papel de precursor es considerable, sino simplemente de registrar los progresos realizados, durante estos treinta últimos años, debido a la generalización de los procedimientos estructuralistas. Hay además que tener en cuenta el hecho de que es más fácil operar cuando disponemos de dos inventarios comparables que cuando disponemos de uno solo.

Podemos preguntarnos a qué corresponde, en el universo mítico cuya estructura actancial queremos explicitar, esta oposición entre adyuvante y oponente. A primera vista, todo sucede como si, al lado de los principales interesados, aparecieran ahora, en el espectáculo proyectado sobre una pantalla axiológica, actantes que representan de modo esquematizado las fuerzas malhechoras y bienhechoras del mundo, encarnaciones del ángel de la guarda y del diablo del drama cristiano de la Edad Media.

Llama también la atención el carácter secundario de estos dos últimos actantes. Jugando un poco con las palabras, podríamos decir pensando en la forma participial mediante la cual los hemos designado, que se trata en este caso de 'participantes' circunstanciales, y no de verdaderos actantes del espectáculo.

Vemos ya dónde queríamos llegar: en la medida en que las funciones son consideradas como constitutivas de los actantes, no vemos por qué no podríamos admitir que las categorías aspectuales puedan constituirse en circunstantes, que serían las formulaciones hipotácticas del actante sujeto. En la manifestación mítica que nos

interesa, comprendemos que el adyuvante y el oponente no sean más que proyecciones de la voluntad de obrar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléficas por relación a su deseo. Esta interpretación tiene un valor relativo. Trata de explicar la aparición en los dos inventarios, al lado de verdaderos actantes, de los circunstantes, y de dar cuenta a la vez de su estatuto sintáctico y de su estatuto semántico."

• Tipos de enunciados

Ya tenemos ubicados a los actantes. Ahora bien: Greimas observa que en el transcurso de la narración los actantes tienen dos características: *son* de una determinada manera y *hacen* determinadas cosas.

Las propiedades que configuran su ser definen su "estado", mientras que las acciones que llevan a cabo definen su "hacer". Por lo tanto, respecto de los actantes, el discurso narrativo genera dos tipos de enunciados elementales:

- *los enunciados de estado*, que corresponden a las funciones entre los actantes sujeto-objeto;
- *los enunciados de hacer*, que expresan las transformaciones, el paso de un estado a otro, de un actante o una situación.

Para Greimas, el análisis narrativo se fundamenta en la distinción entre estados, dependientes del ser, y transformaciones, que dependen del hacer. Dicho análisis consiste, en principio, en clasificar los enunciados. Es necesario precisar que estos tipos de enunciados pertenecen a un plano teórico construido a los efectos del análisis. Por esta razón, no deben confundirse con los enunciados propios del nivel discursivo.

Texto de Greimas. El investimiento temático¹¹

"Si deseáramos preguntarnos acerca de las posibilidades de utilización, a título de hipótesis estructural, de este modelo que conside-

11. Ibidem.

ramos operatorio, deberíamos comenzar por una observación: el hecho de haber querido comparar las categorías sintácticas con los inventarios de Propp y de Souriau nos ha obligado a considerar la relación entre el sujeto y el objeto —que primeramente nos ha parecido ser en su generalidad más grande, una relación de orden teológico, es decir una modalidad de 'poder hacer', que, al nivel de la manifestación de las funciones, habría encontrado un 'hacer' práctico o mítico— como una relación más especializada, que comporta un investimiento sémico más pesado, de 'deseo' que se transforma, al nivel de las funciones manifestadas en "búsqueda". Diríamos así que las particularizaciones eventuales del modelo deberían referirse sobre todo a la relación entre los actantes 'Sujeto' vs. 'Objeto', y manifestarse como una clase de variables constituidas por investimientos suplementarios. Así simplificando mucho, podríamos decir que para un sabio filósofo de los siglos clásicos, estando precisada la relación del deseo, por un investimiento sémico, como el deseo de conocer los actantes de su espectáculo de conocimiento se distribuirían poco más o menos del modo siguiente:

Sujeto	Filósofo
Objeto	Mundo
Destinador	Dios
Destinatario	Humanidad
Oponente	Materia
Adyudante	Espíritu

De igual modo, la ideología marxista, en el nivel del militante, podría ser distribuida, gracias al deseo de ayudar al hombre, de modo paralelo:

Sujeto	Hombre
Objeto	Sociedad sin clases
Destinador	Historia
Destinatario	Humanidad
Oponente	Clase burguesa
Adyuvante	Clase obrera

Este es el camino que parece haber querido tomar Souriau proponiendo (op. cit., pp. 258-259) un inventario de las principales "fuerzas temáticas" que, por "empírico e insuficiente" que sea, según confesión de su mismo autor, puede darnos una idea de la amplitud de las variaciones a considerar.

Principales fuerzas temáticas

- amor (sexual o familiar, o de amistad -juntando a él admiración, responsabilidad moral, cura de almas);
- fanatismo religioso o político;
- codicia, avaricia, deseo de riquezas, de lujo, de placer, de la belleza ambiente, de honores, de autoridad, de placeres, de orgullo;
- envidia, celos;
- odio, deseo de venganza;
- curiosidad (concreta, vital o metafísica);
- patriotismo;
- deseo de un cierto trabajo y vocación (religiosa, científica, artística, de viajero, de hombre de negocios, de vida militar o política);
- necesidad de reposo, de paz, de asilo, de liberación, de libertad;
- necesidad de Otra cosa y de en Otra Parte;
- necesidad de exaltación, de acción sea la que fuere;
- necesidad de sentirse vivir, de realizarse, de completarse;
- vértigo de todos los abismos del mal o de la experiencia;
- todos los temores;
 - miedo a la muerte,
 - al pecado, a los remordimientos,
 - al dolor, a la miseria,
 - a la fealdad ambiente,
 - a la enfermedad,
 - al tedio,
 - a la pérdida del amor;
 - temor a la desdicha de los que nos están próximos, de su sufrimiento o de su muerte, de su abyección moral, de su envilecimiento; temor o esperanza de las cosas del más allá.

No podemos reprochar a esta enumeración la falta de lo que el autor ha tratado de poner en ella: su falta de exhaustividad o la ausencia de toda clasificación. Podemos, en cambio, señalar en ella una distinción importante que, de otro modo, hubiera podido tal vez escapárseños, la oposición de los deseos y de las necesidades, por un lado, y de "todos los temores", por otro.

Vemos que el modelo actancial propuesto, centrado en torno a la relación de "deseo", es susceptible de transformación negativa, y que la sustitución de los términos en el interior de la categoría

Obsesión vs. *fobia* debería, en principio, tener repercusiones profundas en la articulación del conjunto de los términos del modelo por el investimiento progresivo y variable de su relación de objeto, aparece aquí con nitidez; los investimientos posibles enumerados por Souriau no interesan al modelo propiamente dicho, sino que dicen relación al contenido semántico, sea del actante sujeto, sea del actante objeto, que puede serles atribuido por otros procedimientos, especialmente por el análisis cualificativo, anterior a la construcción del modelo actancial.

• Tipos de relación

En el nivel de la manifestación discursiva, Greimas observa que los actantes pueden mantener múltiples tipos de relaciones y de las más variadas. Pero semionarrativamente, es decir, en el nivel de superficie del análisis narrativo, todas esas relaciones se construyen sólo con dos nexos: la *conjunción* y la *disyunción*. Mediante el uso lógico-sintáctico de estos dos nexos, se construyen dos clases de enunciados de estado: enunciados conjuntivos y enunciados disyuntivos. Esto permite detectar si tal o cual actante está, en un determinado momento de la narración, "ligado" a una función que define su ser y por lo tanto da lugar a un *enunciado de estado conjuntivo* o si, por el contrario, está separado de esa función que lo define y entonces genera un enunciado de estado disyuntivo.

Las funciones son las que actualizan a los sujetos y los objetos. Por lo tanto, antes de que esas funciones entren en relación con ellos, los sujetos y los objetos son virtuales, es decir, no poseen todavía la entidad de actantes, no están "actualizados", no son actantes "en acto" (recordemos que para esto es necesario que el sujeto o el objeto estén ligados a una función que los determine). Si la función se adosa al sujeto o al objeto mediante una disyunción, hablamos de una *función de actualización*; en cambio, si se lleva a cabo mediante el nexo de la conjunción, hablamos de una *función de realización*.

• Tipos de transformaciones

Hemos dicho que, según Greimas, la categoría de actante tiene dos componentes: el ser y el hacer. Los actantes *son* y también *hacen*. Los enunciados que definen su ser, ya lo hemos visto, son los enunciados de estado. Pero también se construyen enunciados que definen el hacer de los actantes. Los *enunciados de hacer* (así se los denomina) aluden a las *transformaciones* que resultan de las acciones de los actantes. Esas transformaciones, en el análisis de Greimas, pueden ser de dos tipos:

- Reflexivas: las transformaciones reflexivas repercuten sobre el ser del mismo actante. Si están expresadas en una relación de conjunción, expresan una apropiación (es el caso del actante que con su acción "obtiene" el valor que está en juego en la relación establecida) y si están construidas mediante una relación de disyunción, expresan una *renuncia* (el sujeto se "desprende" del valor en juego).
- Transitivas: estas transformaciones son producto de la acción del actante sobre otro sujeto u otro objeto. La acción tiene su resultado no en sí mismo (como las reflexivas), sino en otro. Si se construyen mediante una relación de conjunción, expresan una atribución (el sujeto "da" el valor) y si se construyen mediante una relación de disyunción, expresan un despojo (el sujeto "quita" el valor). Obsérvese que lo que

representa "dar" para un actante implica "recibir" para el otro o lo que significa "obtener" para uno implica "dejar" para el otro actante relacionado. Cada vez que un sujeto lleva a cabo una acción que desemboca en una transformación cuyo resultado es una apropiación, se denomina prueba a la acción que ejecuta el sujeto (consecuentemente, esa apropiación tiene como contrapartida un despojo del mismo valor en el otro actante relacionado con él). En el mismo sentido, la transformación derivada de la acción que produce una atribución del valor a otro se denomina *don* (la contrapartida del don es la renuncia por parte del sujeto, del valor que dona).

b. Las fases del programa narrativo

Las cuatro fases del programa narrativo, según Greimas, son la *competencia*, la *performance*, la *manipulación* y la *sanción o reconocimiento*.

Manipulación y sanción son las fases extremas del programa narrativo, sus límites: la competencia y la performance aparecen como encajonadas entre las otras dos.

Ya hemos dicho que los actantes se definen por lo que son y por lo que hacen; la definición de actante es una conjunción de su ser más su hacer.

Ser y hacer de los actantes están indisolublemente relacionados. Esto es así, dice Greimas, porque lo que un actante es, es justamente lo que le permite hacer determinadas cosas (y, desde luego, no poder hacer otras). A esa condición de ser de una determinada manera que le permite realizar al actante determinadas acciones, Greimas la denomina *competencia*. En términos de la semiótica narrativa, él define la competencia como "el ser que hace ser" cuando esa competencia recae sobre un actante objeto, o "ser que hace hacer" cuando la competencia es utilizada para transformar el estado de un sujeto.

Las acciones que lleva a cabo el actante definen su *performance*. Ahora bien, la *performance* de un actante puede servir tanto para transformar el estado de otro actante como para transformarse a sí mismo. Recordemos que, en definitiva, cualquier esquema narrativo se reduce a una sucesión y secuencia de estados y transformaciones de los estados de los actantes. Por lo tanto, la *performance* de un actante está orientada a hacer que él o los otros modifiquen (o mantengan) su estado (su ser). Greimas define semionarrativamente la *performance* como el hacer que hace ser. En suma, la *competencia* equivale al ser del hacer y la *performance* al hacer del ser. La *performance* presupone, lógicamente, la existencia previa de la competencia, mientras que la competencia no presupone, lógicamente, la realización de la *performance*.

Competencia y *performance* son, entonces, las fases centrales del esquema narrativo en relación con el actante, que es depositario de esa competencia que tiene a su cargo llevar a cabo determinadas acciones. Pero en los extremos del esquema narrativo se encuentran las otras dos fases que lo ponen marcha y lo cierran. Lo que pone en marcha la secuencia de transformaciones es la *performance* que hace hacer a otro sujeto determinadas cosas.

Recordemos que todo relato, según Greimas, consiste en establecer relaciones para modificar estados o situaciones insatisfactorias. De manera que cualquier actante podrá ejercer su *performance* (sus acciones) sobre cosas, hechos o situaciones. El hacer sobre cosas o hechos es la *performance* que hace ser a los objetos de otra manera, es decir, transforma su estado. Pero cuando la acción del actante recae, no sobre objetos, sino sobre otro sujeto con el propósito de hacerle hacer algo, esa forma particular de *performance* se denomina *manipulación*. Una instancia de *manipulación* es la que ejerce, en el comienzo del relato, el *destinador*, que hace hacer al sujeto-destinatario. La *manipulación* presupone, entre destinador (que hace hacer) y destinatario (que lleva a cabo el hacer), una estructura contractual de carácter comunicativo. Por eso, al hacer manipulatorio del destinador, Greimas lo llama *hacer persuasivo*, que hace creer y hace hacer al sujeto manipulado.

En el otro extremo del esquema narrativo está la fase de cierre que Greimas denomina *sanción* o *reconocimiento*. Después de efectuada la *performance* principal, es necesario evaluar el nuevo estado producido y sancionar la operación del sujeto. Esta fase se llama *sanción* o *reconocimiento*. Si la *performance* llevada a cabo es juzgada positivamente, la *sanción* asume la forma de premio o compensación (recordemos que en los cuentos maravillosos, en el plano de la manifestación, el rey permite que su hija se case con el héroe, en reconocimiento por las acciones de éste). Si, en cambio, el juicio sobre la acción es negativo, la *sanción* asume la forma de castigo. En suma, esta fase se compone de dos instancias ejecutadas por el destinador: por un lado, el acto de juzgar si se ha alcanzado el estado final deseado, y, por otro lado, el acto de sancionar (recompensar o castigar) al sujeto-destinatario, sobre la base de lo que hizo.

- Las dimensiones de las fases

Las cuatro fases pueden clasificarse según aquello que los actantes hacen o lo que saben. Para Greimas, entonces, se verifica la siguiente situación:

- Por un lado, el hacer pragmático está directamente ligado a las transformaciones de los estados. En consecuencia, la dimensión pragmática corresponde, en términos generales, a las descripciones de los comportamientos.
- Por otra parte, la dimensión que se realiza en las fases de manipulación y sanción corresponde al hacer cognoscitivo. La dimensión cognoscitiva comprende dos tipos de hacer: el hacer persuasivo (propio de la manipulación) y el hacer interpretativo, que corresponde al saber sobre el estado de un sujeto. Este hacer ocurre en la fase de la sanción. Esta dimensión es jerárquicamente superior a la pragmática, porque se desarrolla en forma paralela al incremento del saber atribuido a los sujetos.

La diferencia que existe entre ambas dimensiones es que la pragmática no necesariamente requiere la cognoscitiva, mientras que ésta presupone siempre aquélla, pues se define precisamente para tomar a cargo las acciones pragmáticas mediante el saber.

Un ejemplo de la ubicación de estas dimensiones dentro del esquema narrativo es la posición de las mismas en la fase de la sanción. Greimas considera que la sanción ocupa tanto la dimensión pragmática como la dimensión cognoscitiva, ya que, desde el punto de vista del destinatario, la sanción pragmática corresponde a la retribución, que puede ser positiva (recompensa) o negativa (castigo).

Las modalidades

La sanción pragmática, en cambio, es un juicio sobre el hacer y se opone a la sanción cognoscitiva, que es un juicio epistémico sobre el ser del sujeto y más generalmente, sobre los enunciados de estado sobre éste. Desde el punto de vista del destinador, la sanción cognoscitiva equivale al reconocimiento del héroe.

Puede parecer, a simple vista, que las acciones de los actantes son infinitas (por ejemplo, podríamos pensar que cada actante puede matar, perseguir, capturar, liberar, convencer, etc.); la lista sería interminable. Pero estas son nada más que las acciones que los protagonistas físicos del relato ejecutan en el nivel discursivo de la narración. En el nivel que analiza Greimas, el hacer de los actantes puede circunscribirse a dos modalidades simples y cuatro sobremodalizaciones que, combinadas con las dos simples, dan lugar a la configuración de ocho lógicas posibles que pueden sustentar el esquema narrativo de un actante.

Greimas llama modalizaciones al modo como quedan afectados el ser y las acciones de los actantes. Esta idea deriva de la noción tradicional de modalización, que quiere decir modificación del predicado de un enunciado. Ahora bien: las modalidades afectan no sólo a las acciones que un actante ejecuta con respecto a otro en sus relaciones de interacción, sino también a las relaciones que el sujeto puede establecer consigo mismo respecto de lo que es (con respecto a lo que parece) y respecto de lo que

puede (o no puede) hacer. Esto quiere decir que en un mismo actante, respecto de su propio ser y hacer, pueden cohabitar más de un sujeto.

Ya hemos dicho que la performance alude al hacer del sujeto y la competencia, al ser. Lo interesante es que cuando el sujeto hace, con su hacer modifica algo. Referido al sujeto, competencia y performance no son modos de ser o de hacer estáticos, sino que están en acto; es decir, se supone que para llegar a ser de una determinada manera hubo un hacer previo que posibilitó ese ser en acto y, al mismo tiempo, también debe suponerse que para hacer determinadas cosas es necesario ser de alguna manera. Con lo cual, competencia y performance están en estrecha relación, aun cuando, puestas en acto, la performance siempre presupone lógicamente la presencia de una competencia, pero la competencia no siempre presupone poner en acto la performance que la actualiza (un sujeto puede saber hacer algo y, de hecho, no hacerlo). Así, tanto el ser (la competencia) del sujeto, como el hacer (la performance) de éste se constituyen en las dos *modalidades básicas* con las que se “moda-lizan” las acciones de los actantes. Modalizar significa, en este caso, afectar la composición de un actante a partir de la modificación de uno (o los dos) componentes que lo definen (lo que es o lo que hace).

De manera que podemos catalogar la competencia y la performance como las dos modalizaciones básicas ya que, en definitiva, la competencia podría definirse como el “ser que modaliza al hacer” y la performance quedaría definida como el “hacer que modaliza (modifica) al ser”. De esta forma, las dos *modalidades simples* dan lugar a las modificaciones de los enunciados de estado y los enunciados de hacer. Diríamos que la competencia es la respuesta a la pregunta: ¿cómo es el que hace tal cosa? y la performance, la respuesta a la pregunta: ¿cómo hace el que es de tal manera?

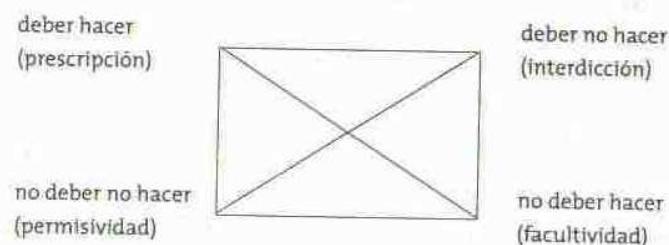
Ahora bien, Greimas observa que tanto la competencia como la performance pueden afectar al sujeto mismo, a un objeto (in-

cluyendo en esta categoría tanto a las cosas como a los hechos y las circunstancias) o a otro sujeto. Según sea a quién o a qué modifica la modalización (el ser o el hacer del sujeto), habrá distintas *estructuras modales*:

- Básicas*: son las que hemos definido como competencia y performance, son las que el ser modaliza al hacer y el hacer modaliza al ser;
- Traslativas*: son las modalizaciones que suponen la presencia de un sujeto modalizador diferente del sujeto modalizado. Las estructuras modales traslativas pueden dividirse en:
 - *Veridictorias*. En este caso se hablará del ser que modaliza al ser. Es el caso en el que en el mismo actante actúan dos sujetos (el que es y el que parece).
 - *Factitivas*. Es el hacer (de uno) que modaliza al hacer (de otro). Es un "hacer hacer". Es el caso de la manipulación. Los dos sujetos son jerárquicamente distintos. Al sujeto que modaliza (manipulador) se le llama *sujeto modal* ya modalizado, sujeto de hacer. Ahora bien, este "hacer hacer" no significa hacerle hacer algo a otro sino, más bien, de algún modo, impregnarlo persuasivamente con la carga modal del sujeto modalizador. La modalización factitiva implica entonces, una comunicación eficaz que garantice, por un lado, la persuasión y, por el otro, la interpretación que permite el logro del hacer hacer. Se deduce de esto que el *sujeto modalizador* busca, con su hacer persuasivo, dotar al *sujeto modalizado* de una nueva competencia (hacerlo ser) que le permita hacer. Esto ubica a este tipo de modalizaciones factitivas en un plano cognoscitivo, ya que de lo que se trata es de hacer que el sujeto modalizado *sepa hacer algo*.
 - c) *Transitivas*: son las modalizaciones en las que las acciones del sujeto recaen no sobre otro sujeto, sino sobre las cosas.

Sin embargo, ser y hacer terminan siendo dos modalidades básicas sobre las que pueden recaer cuatro predicados modales capaces de actualizar el estado potencial de los enunciados de hacer y los enunciados de estado. Esos cuatro predicados modales son: *querer, deber, saber y poder*. Los cuatro predicados funcionan como sobredeterminaciones modales ya que actúan sobre el ser y el hacer, afectándolos y dando lugar a la configuración de ocho categorías modales que surgen de la combinación de las dos modalizaciones básicas (ser y hacer) con las cuatro sobre modalizaciones (querer, deber, saber y poder).

De esta forma, un sujeto puede, por ejemplo, querer ser, poder hacer, etc. Estas ocho combinaciones, sostiene Greimas, pueden ser desplegadas en respectivos cuadros semióticos que dan lugar a ocho lógicas posibles para el desarrollo narrativo del sujeto afectado. Estos cuadros permitirían realizar una clasificación virtual de las existencias semióticas de los sujetos, para que el analista pueda comprender la competencia pragmática de éstos (es decir, lo que el sujeto es potencialmente capaz de hacer a partir de las sobremodalizaciones de su ser). Como muestra del funcionamiento de una de estas ocho lógicas, reproducimos, a continuación, el cuadro semiótico construido por Greimas a partir de la sobredeterminación modal del deber del sujeto sobre su hacer, dando lugar a la configuración de lo que en la teoría se conoce como *lógica deónica*:



En resumen, para Greimas, lo que se busca en la teoría de las modalidades, tanto al hablar de modalizaciones como de sobre-determinaciones modales, es obtener un recurso operativo capaz de permitirle al analista entender en toda su complejidad cómo se estructura el ser y el hacer de los actantes en cada instancia del recorrido narrativo, a partir de las categorías formales que sostienen todo el infinito abanico de acciones que podrán exhibirse en el nivel discursivo.

6. El componente estructural

Al abordar este punto, Greimas se refiere a los *programas narrativos*. Sostiene que el sentido de superficie, dentro de la semiótica narrativa, no es más que la sucesión de transformaciones que definen el pasaje de un estado de situación a otro, mediado por la acción (el hacer) de uno o de varios actantes, calificados para llevar a cabo esas acciones. En otras palabras, el sentido se estructura y se expresa en la realización de un programa narrativo (PN) que despliega la performance de actantes competentes, relacionados entre sí.

El *programa narrativo* (PN) –dice Greimas– es la unidad elemental de la sintaxis narrativa y el análisis del mismo consiste en describir su organización y despliegue. Ya sabemos que sujeto y objeto son los dos actantes sintácticos que componen el programa narrativo, pero recordemos que sólo el primero está dotado de competencia y, por lo tanto, es capaz de llevar a cabo las transformaciones que “hacen ser” a los demás actantes de otra manera.

En general, dentro de la narración, explica Greimas, hay un *Programa Narrativo Principal*, llamado *programa narrativo de base*, que se compone de otros programas narrativos relacionados entre sí, dando lugar a un programa narrativo complejo. Estos PN complejos están sostenidos sobre PN que cumplen realizaciones parciales, que al final dan como resultado la realización del PN principal. A ese conjunto de PN parciales que componen el PN complejo, se los denomina *PN de uso*, y su característica principal es la de oficiar

como realizaciones parciales necesarias para que se puedan cumplir otros PN más amplios, hasta llegar a la culminación del *PN principal*; por ejemplo, conseguir determinados elementos necesarios para sortear obstáculos que le permitan al sujeto llegar a la meta deseada. Es posible imaginar –para dar otro ejemplo– que el *actante sujeto* (el héroe en el nivel discursivo) tiene que transformar, antes de lograr su objetivo final (que vendría a ser el PN principal), otra serie de estados que le posibilitarán, a la larga, lograr cumplimentar el PN de base.

Otra variante de esta relación entre programas narrativos es la que existe entre *competencia* y *performance*, pues si la *performance* la consideramos como un PN de base, la adquisición de la competencia que la posibilita se constituirá en un PN de uso. Este programa narrativo de uso consiste en la adquisición de una competencia para llevar a cabo el PN principal realizado en la *performance*: en el nivel discursivo, Greimas lo denomina *prueba calificante*. Esto quiere decir que el sujeto, para poder realizar su *performance*, deberá, previamente, adquirir la competencia necesaria realizando determinadas pruebas (superación de obstáculos) que lo acreditarán como competente para intentar su cometido. Pero, como toda *performance* presupone una competencia, todo PN de hacer presupone también un PN modal, ya que el sujeto, antes de llevar a cabo su *performance*, debe, por ejemplo, *querer, hacer o debe poder hacer lo que tiene que hacer*. Este encadenamiento lógico entre *competencia, modalizaciones y performance* da origen a otra unidad sintáctica, con una jerarquía superior al PN, que es el recorrido narrativo y el PN en su totalidad constituye el recorrido narrativo del sujeto.

7. ¿Cómo se manifiesta el sentido? La estructura discursiva

Del nivel superficial del plano narrativo, Greimas pasa al *plano discursivo*, que es el plano donde se manifiestan los contenidos del relato, mediante el procedimiento de *enunciación*. Dicho de otro modo: en la estructura discursiva, los componentes abstrac-

tos de los niveles anteriores adquieren contenidos específicos dentro de las formas que le son propias al nivel de la discursividad. Como en los otros casos, también aquí Greimas observa la presencia de una sintaxis y una semántica: una *sintaxis discursiva* y una *semántica discursiva*.

a. En primer término, mediante los procedimientos de actorialización, temporalización y espacialización, toman cuerpo y entidad tanto los actores como los ámbitos temporales y espaciales en los cuales se inscriben el conjunto de secuencias y vicisitudes que dan lugar al desarrollo de los programas narrativos analizados en el nivel de superficie del plano narrativo. Podríamos decir que el nivel de superficie del plano narrativo construye los moldes y las formas que luego, en el plano discursivo, se llenan con los contenidos específicos de cada discurso. Así, por ejemplo, siguiendo con el recorrido trazado desde el principio, el molde de actante, propio de la estructura narrativa de superficie, se "rellena" con actores que cumplen roles y llevan a cabo acciones específicas.

b. En segundo lugar, dentro de la sintaxis discursiva, se llevan a cabo procedimientos de discursivización llamados *embrague* y *desembague*. Estos dos procedimientos dependen uno del otro. Greimas llama *desembague* al "efecto de salida" de la estructura de base (actorial, espacial o temporal) de la enunciación. Tanto el embrague como el desembague pueden afectar a los tres tipos de procedimientos de la enunciación: la actorialización, la temporalización o la espacialización. Esto significa, por lo tanto, que a lo largo del relato es posible detectar procedimientos de desembague y embrague referidos a los actores, el espacio y el tiempo del relato.

Greimas explica así el concepto de desembague espacial:

"El embrague espacial (es) operado por el sujeto de la enunciación y consiste en tomar otra vez a su cargo la organización topológica del relato enunciado (resultado de un desembague inicial), para aproximarla a la instancia de la enunciación."

El enunciado es el objeto, el producto; si se quiere, el texto que se da como un resultado de ese acto que es la enunciación. En líneas generales, la enunciación es un acto concreto de apropiación de la lengua por parte de un sujeto discursivo, no empírico. Se llama "sujeto de la enunciación" a la entidad construida dentro del discurso que toma a su cargo la realización de ese acto. El sujeto de la enunciación es una entidad propia, interna del discurso. Por lo tanto, el sujeto de la enunciación es una construcción discursiva que no puede confundirse con ninguno de los personajes o actores del texto. El sujeto de la enunciación es una entidad semiótica distinta de los contenidos específicos de los discursos.

Pongamos un ejemplo: si el soporte de base de la enunciación en un relato cualquiera es la adolescencia de un actor, en un país extranjero y en el tiempo presente, un desembague posible de ese soporte podría ser salir de esa instancia remitiéndose a la niñez del actor en su país natal. En otras palabras, lo que hace el sujeto de la enunciación, mediante el procedimiento de desembague, es desdoblarse el yo-aquí-ahora que hace referencia a caracteres del actor, del espacio y el tiempo de la enunciación, para separarlos momentáneamente e introducir en el enunciado otros elementos relacionados con ellos. Mediante el procedimiento de embrague, el sujeto de la enunciación vuelve al yo-aquí-ahora de la enunciación, en otro momento del discurso. Se entiende que la operación de embrague presupone, lógicamente, un desembague anterior.

Greimas explica, además, que la semántica discursiva cuenta con dos procedimientos fundamentales: la *tematización* y la *figurativización*.

– Mediante el *procedimiento de tematización*, lo que se hace es investir con asuntos específicos los programas y recorridos narrativos propios del plano anterior. Esto significa que, en el nivel discursivo, se explicitan las materias que, en forma de temas concretos (el amor, la guerra, el conflicto familiar, etc.), los actores tomarán a su cargo para desplegarlos a lo largo del relato.

– Mediante el *procedimiento de figurativización*, los actantes, los tiempos y los espacios narrativos se instalan en el nivel del discurso en dos niveles:

- por un lado, como *figuras semióticas*, es decir, como representaciones;
- por otro lado, como *íconos* dotados de una imagen específica (Robin Hood, Europa, París, el período de la Segunda Guerra Mundial, etc.) que permiten dotar al relato de un efecto de realidad mediante la remisión a referentes específicos.

De esta manera, llegamos a tener una idea de lo que es un discurso narrativo. En primer lugar, el discurso no es más que el acotamiento, la restricción del infinito número de figurativizaciones posibles que pueden tomar forma de relato.

Lo que se hace en el discurso, mediante el mecanismo de la enunciación, es componer distintas *configuraciones discursivas*, que no son más que cada uno de los recorridos posibles que se actualizan en cada relato específico. En cada configuración discursiva, los actantes del plano narrativo se transforman en actores asumiendo roles actanciales. El *rol actancial* no es más que el actante del plano narrativo puesto en una posición espacio temporal específica y revestido por modos de ser y de hacer también específicos que le dan, en el nivel del discurso, la impronta de una determinada figura del mundo (el ídolo, el ladrón de joyas, la prostituta, etc.).

En el nivel del discurso, Greimas denomina *actor* a esa figura con una posición determinada, construida con caracteres, modos de hacer y de ser concretos. Desde ese lugar y con ese rol actancial, los protagonistas (actores) del relato se hacen cargo de asuntos que toman el cuerpo de *roles temáticos* ejecutados por cada personaje en tal o cual discurso concreto.

Conclusión

La semiótica narrativa se ocupa de esa clase de textos que son objetos semióticos expuestos en forma de relatos. En tanto que tales, esos textos están sujetos al análisis descriptivo de los componentes que, ligados por la lógica de la significación, permiten producir y reconocer sentido.

Podemos reconocer en la semiótica de Greimas, al hacer de los discursos narrativos su objeto de estudio principal, una gran virtud intrínseca y dos pequeños vicios potenciales en el uso,

Podemos denominar a esa gran virtud, *economía analítica*. A pesar de la complejidad del modelo teórico greimasiano (complejidad que le viene de su formalismo y de su excesivo énfasis en el aspecto estructural), éste resulta ser una formidable herramienta de análisis para la lectura e interpretación de textos narrativos sostenidos en los más diversos soportes. La propia forma lógica de la teoría en sus distintos niveles y fases nos provee de un recurso extraordinario para darnos cuenta de que, lejos de estar leyendo o mirando cosas diferentes, la mayoría de las veces acabamos por estar frente a similares, parecidas o iguales estructuras narrativas. Si esto es así, la forma lógica y estructural de la teoría nos permite economizar esfuerzos en la lectura y análisis de los relatos.

Sin embargo, si ésta es su virtud, sus dificultades provienen del uso abusivo y exagerado de los dos recursos que proporciona la teoría: la forma lógica y el vocabulario técnico. Como siempre sucede, en la virtud misma se encarnan los vicios que la desmienten. Pero, como todos los vicios, estos también son propios de quienes terminan exagerando la virtud. Por un lado, hacen del vocabulario greimasiano una jerga técnica y hermética que inhibe la posibilidad de dinamizar los significados del aparato conceptual teórico. Por otro lado, distorsionan la producción de este autor cuando pretenden universalizar la estructura formal propia de los textos narrativos para aplicarla a cualquier producción de sentido, sin tener en cuenta que existen otras lógicas que no pueden ser abordadas de la manera como se analizan los relatos.

En cualquier caso, la síntesis que podemos extraer de la lectura de Greimas es ésta: los discursos narrativos, en tanto manifestaciones de sentido, son sólo mojones, un alto en el continuo torrente del sentido. Para que haya sentido, es necesario que haya recorte; y un relato es sólo eso: un recorte complejo que combina sintácticamente las unidades elementales de significación, revisiéndolas con ropajes de múltiples facetas ligadas a la vida humana, que pueden atravesar infinitos recorridos narrativos pero que, en cada momento del texto, solamente terminan siendo la representación de uno.