

SEMIOLÓGÍA II

Sesión 11

Introducción al análisis estructural de los relatos

Introducción al análisis estructural de los relatos

Innumerables son los relatos del mundo. Ante todo, hay una variedad prodigiosa de géneros, distribuidos entre sustancias diferentes, como sí toda materia fuera buena para el hombre para confiarle sus relatos: el relato puede estar sustentado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la mezcla ordenada de todas estas sustancias: está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela corta [*nouvelle*], la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la «Santa Úrsula» de Carpaccio), la vidriera, el cine, los cómics, las noticias periodísticas, la conversación.. Además, bajo todas estas formas casi infinitas, el relato está presente en todas las épocas, todos los lugares, todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no existe, no existió nunca en ninguna parte, un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos tienen sus relatos, y muy frecuentemente estos relatos son degustados en común por hombres de culturas diferentes, incluso opuestas: ¹ el relato se burla de la buena o mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está ahí, como la vida. ¹

¿Tal universalidad del relato tiene que llevar a la conclusión de su insignificancia? ¿Es tan general, que no tenemos nada que decir de él como no sea describir modestamente algunas de sus variantes, muy particulares, como hace a veces la historia literaria? Pero estas mismas variedades, ¿cómo adueñarse de ellas, cómo fundar el derecho a distinguirlas, a reconocerlas? ¿Cómo oponer la novela [*román*] a la novela corta [*nouveíte*], el cuento al mito, el drama a la tragedia (se ha hecho mil veces) sin referirnos aun modelo común? Este modelo está implícito en todo lo que habla sobre la más particular, la más histórica, de las formas narrativas. Es, pues, legítimo, lejos de abdicar de toda pretensión de hablar del relato, con el pretexto de que se trata de un hecho universal, que haya habido autores que periódicamente se preocuparan de la forma narrativa (desde Aristóteles); y es normal que el estructuralismo naciente haga de esta forma una de sus primeras preocupaciones: ¿no trata siempre de dominar el infinito de las hablas para llegar a describir la «lengua» de donde surgieron y a partir de la cual se las puede engendrar? Frente al infinito de relatos, la multiplicidad de los puntos

¹ No es éste el caso, es necesario repetirlo, ni de la poesía ni del ensayo que son tributarios del nivel cultural de los consumidores.

de vista desde los cuales se puede hablar (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etcétera), el analista se encuentra casi en la misma situación que Saussure, situado frente a lo heteróclito del lenguaje e intentando abstraer de la anarquía aparente de los mensajes un principio de clasificación y un centro de descripción. Para atenernos al período actual, los formalistas rusos, Propp o Lévi-Strauss, nos han enseñado a aislar el dilema siguiente: o bien el relato es una cháchara sobre sucesos, y en tal caso no se puede hablar de él más que remitiéndose al arte, talento o genio del narrador (del autor) —todas las formas míticas del azar—² o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis, por más paciencia que haya que emplear para enunciarla; porque hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar (producir) un relato sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas.

¿Dónde buscar entonces la estructura del relato? En los relatos, por supuesto. ¿En *todos* los relatos? Muchos comentaristas, que admiten la idea de una estructura narrativa, no pueden, sin embargo, resignarse a separar el análisis literario del modelo de las ciencias experimentales: exigen intrépidamente que se aplique a la narración un método puramente inductivo y que se empiece por estudiar todos los relatos de un género, de una época, de una sociedad, para pasar luego a esbozar un modelo general. Esta vía del buen sentido es utópica. La lingüística misma, que sólo tiene que abarcar unas tres mil lenguas, no llega a hacerlo; prudentemente, se ha hecho deductiva y es, por lo demás, a partir de ese día, que se constituyó verdaderamente y comenzó a avanzar a pasos de gigantes, previendo incluso hechos que no habían sido todavía descubiertos.³ ¿Qué decir entonces del análisis narrativo, situado frente a millones de relatos? Está forzosamente condenado a un procedimiento deductivo; está obligado a concebir ante todo un modelo hipotético de descripción (que los lingüistas de Estados Unidos llaman una «teoría»). O para descender luego poco a poco, a partir de ese modelo, hacia las especies que, a la vez, participan y se apartan de él: sólo en el nivel de estas conformidades y estos alejamientos volverá a encontrarse, provisto entonces de un instrumento único de descripción, con la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica,

2 Existe, por supuesto, un «arte» del narrador; es la capacidad de generar relatos (mensajes) a partir de la estructura del código; este arte corresponde al concepto de *performance* de Chomsky, y está bien alejado del «genio» de un autor concebido románticamente como un secreto individual, apenas explicable.

3 Véase la historia de la *a* hitita, postulada por Saussure y descubierta de hecho cincuenta años después, en E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966.

geográfica, cultural.⁴

Para describir y clasificar la infinidad de los relatos hace falta, pues, una «teoría» (en el sentido pragmático que acabamos de decir), y es en esa búsqueda y en ese esbozo donde hay que trabajar primero. La elaboración de esta teoría puede ser facilitada enormemente si nos sometemos desde el comienzo a un modelo que nos proporcione sus primeros términos y sus primeros principios. En el estado actual de la investigación, parece razonable³ presentar como modelo fundador del análisis estructural del relato a la lingüística misma.

I. La lengua del relato

1. *Más allá de la oración*

Como es sabido, la lingüística se detiene en la oración: es la última unidad de la que considera que tiene derecho a ocuparse; si, en efecto, la oración, por ser un orden y no una serie, no puede reducirse a la suma de las palabras que la componen y por ello mismo constituye una unidad original, un enunciado, por el contrario, no es otra cosa que la sucesión de las oraciones que lo componen: desde el punto de vista de la lingüística, el discurso no es nada que no se encuentre en la oración: «la oración», dice Martinet, «es el segmento más pequeño, perfecta e íntegramente representativo del discurso».⁵
⁶ La lingüística no podría, pues, obtener un objeto superior a la oración, puesto que más allá de la oración no hay más que otras oraciones: una vez descrita la flor, el botánico no puede ocuparse de describir el ramo.

Y sin embargo es evidente que el discurso mismo (como conjunto de oraciones) está organizado, y que mediante esta organización aparece como el mensaje de otra lengua, superior a la lengua de los lingüistas:⁷ el discurso

4 Recordemos las condiciones actuales de la descripción lingüística: «...La estructura lingüística es siempre relativa, no solamente respecto de los datos del corpus sino también respecto de la teoría gramatical que describe esos datos» (E. Bach, *An Introduction to Transformational Grammar*, Nueva York, 1964, pág. 29). Y Benveniste (*Problemas de lingüística générale, op. cit.*, pág. 119): «...Se ha reconocido que el lenguaje tendría que ser descrito como una estructura formal, pero que esta descripción exigía previamente establecer los procedimientos y criterios adecuados y que, en resumen, la realidad del objeto no era separable del método adecuado para definirlo.»

5 Pero no imperativo (véase C. Bremond, «La logique des possibles narratifs», *Communications*, n. 8, 1966, más lógica que lingüística). [Colección «Points», 1981.]

6 «*Réflexions sur la parole*», *Language and Society* (Melanges Jansen), Copenhagen, 1961, pág. 113.

7 Ni que decir tiene como ha observado Jakobson, que entre la oración [simple] y su más

tiene sus unidades, sus reglas, su «gramática»: más allá de la oración y aunque compuesto exclusivamente de oraciones, el discurso tiene que ser naturalmente el objeto de una segunda lingüística. Esta lingüística del discurso tuvo durante mucho tiempo un nombre glorioso: la retórica, pero, a consecuencia de todo un juego histórico, al pasarse la retórica al bando de las Bellas Letras y habiéndose separado éstas del estudio del lenguaje, ha sido necesario volver a abordar recientemente desde cero el problema: la nueva lingüística del discurso no se ha desarrollado todavía, pero es por lo menos postulada por los lingüistas mismos.⁸ Este hecho no es insignificante: aun constituyendo un objeto autónomo, el discurso tiene que ser estudiado a partir de la lingüística; si es necesario dar una hipótesis de trabajo a un análisis cuya tarea es inmensa y los materiales infinitos, lo más razonable es postular una relación homóloga entre la oración y el discurso, en la medida en que una misma organización formal regula verosímilmente todos los sistemas semióticos, cualesquiera que sean las sustancias y las dimensiones: el discurso sería una gran «oración» (cuyas unidades no serían necesariamente oraciones), de la misma manera en que la oración, mediante ciertas especificaciones, es un pequeño «discurso». Esta hipótesis armoniza bien con ciertas proposiciones de la antropología cultural: Jakobson y Lévi-Strauss han hecho notar que la humanidad podría definirse por el poder de crear sistemas secundarios, «multiplicadores», utensilios que sirven para crear otros utensilios, doble articulación del lenguaje, tabú del incesto que permite el enjambrazón de las familias) y el lingüista soviético Ivanov supone que las lenguas artificiales no han podido adquirirse sino después del lenguaje natural: como lo importante, para los hombres, es poder usar distintos sistemas de sentido, el lenguaje natural ayuda a elaborar los lenguajes artificiales. Es, por consiguiente, legítimo establecer entre la oración y el discurso una relación «secundaria», que llamaremos homológica para respetar el carácter puramente formal de las correspondencias.

La lengua general del relato no es evidentemente más que uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso,⁹ y ella se somete, en consecuencia, a la hipótesis homológica: estructuralmente, el relato participa de la oración, sin poder reducirse nunca a una suma de oraciones; el relato es

allá hay transiciones: por ejemplo, la coordinación puede ir más lejos que la oración [simple].

⁸ Véase especialmente: Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit. cap. X; Z. S. Harris, «Discours Analysis», *Language*, 28, 1952, págs. 1-30; N. Ruewt, *Langage, Musique, Poésie*, París, Editions du Seuil, 1972, págs. 151-175.

⁹ Una tarea de la lingüística del discurso sería precisamente fundar una tipología de los discursos. Provisionalmente, se pueden reconocer tres grandes tipos de discursos: metonímico (relato), metafórico (poesía lírica, discurso sapiencial), entimemático (discursivo intelectual).

una gran oración, como toda frase -constativa» (*constati-* *ve*) es, en cierta medida, el esbozo de un pequeño relato. Por más que dispongan en él de significantes originales (a veces muy complejos), se reencuentran en el relato, ampliadas y transformadas a su medida, las principales categorías del verbo: tiempos, aspectos, modos, personas; además, los «sujetos» mismos opuestos a los predicados verbales no dejan de someterse al modelo oracional: la tipología actancial propuesta por A.J. Greimas^{10 11} reencuentra en la multitud de personajes del relato las funciones elementales del análisis gramatical. La homología que se sugiere aquí no tiene solamente un valor heurístico: implica una identidad entre el lenguaje y la literatura (en la medida en que es una especie de vehículo privilegiado del relato): es imposible ya concebir la literatura como un arte que se desinteresaría de toda relación con el lenguaje una vez que lo ha usado como un instrumento para expresar la idea, la pasión o la belleza: el lenguaje no cesa de acompañar al discurso, presentándole el espejo de su propia estructura: la literatura, particularmente hoy, ¿no hace acaso un lenguaje de las condiciones mismas del lenguaje?¹¹

2. *Los niveles de sentido*

La lingüística proporciona, desde el inicio, al análisis estructural del relato un concepto decisivo, porque, al dar cuenta de aquello que es esencial en todo sistema de sentido, a saber, su organización, permite a la vez enunciar que el relato no es una simple suma de proposiciones, y clasificar la masa enorme de elementos que entran en la composición de un relato. Tal concepto es el del *nivel de descripción*,¹²

Una oración, como se sabe, puede ser descrita lingüísticamente en muchos niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual); estos niveles están en una relación jerárquica porque, si cada uno tiene sus propias unidades y sus propias correlaciones, obligando en cada una de ellas a una descripción independiente, ningún nivel puede por sí solo producir sentido: toda unidad que pertenece a cierto nivel no cobra sentido si no puede integrarse en un nivel

10 Véase más adelante, III. 1.

11 Hay que recordar aquí la intuición de Mallarmé, surgida en el momento en que proyectaba un trabajo de lingüística. «El lenguaje se le apareció como el instrumento de la ficción: seguirá el método del lenguaje (determinar cuál es). El lenguaje reflexionándose a sí mismo. Finalmente, la ficción le parece ser el procedimiento propio del espíritu humano... es ella la que pone en juego cualquier método, y el hombre está reducido a su voluntad» (*Oeuvres complètes*, París, Gallimard, «Pléiade», pág. 851). Recuérdese que para Mallarmé: «la Fiction ou Poésie» (*ibid* pág. 335).

12 «Las descripciones lingüísticas no son nunca monovalentes. Una descripción no es exacta o falsa, es mejor o peor, más o menos útil» (M.A.K. Halliday, «Linguistique générale et linguistique appliquée», *Études de Linguistique Appliquée*, 1, 1962, pág. 12).

superior: un fonema, aunque perfectamente describable, en sí mismo no quiere decir nada; no participa en el sentido más que integrado en una palabra, y la palabra misma tiene que integrarse en la oración.¹³ La retórica de los niveles (tal como la enunció Benveniste) proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (si las relaciones están situadas en el mismo nivel) e integrativas (si son trasladadas de un nivel al otro). Como consecuencia, las relaciones distribucionales no bastan para dar cuenta del sentido. Para efectuar un análisis estructural es, pues, necesario distinguir primeramente varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva (integratoria).

Los niveles son operaciones.¹⁴ Por lo tanto es normal que la lingüística tienda a multiplicarlas. El análisis del discurso no puede trabajar todavía más que en niveles rudimentarios. A su manera, la retórica había distinguido en el discurso por lo menos dos planos de descripción: la *dispositio* y la *elocutio*.¹⁵ En nuestros días, en su análisis de la estructura del mito, Lévi-Strauss ha precisado ya que las unidades constitutivas del discurso mítico (mitemas) no adquieren significación sino por estar agrupadas en paquetes, y que esos paquetes mismos se combinan;¹⁶ y Todorov, recogiendo la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles, que ellos mismos se subdividen: la *historia* (el argumento), que comprende una lógica de las acciones y una «sintaxis» de los personajes, y el *discurso*, que comprende los tiempos, aspectos y los modos del relato.¹⁷ Cualquiera que sea el número de los niveles que se propongan y las definiciones que de ellos se den, no puede dudarse de que el relato sea una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es solamente seguir el desarrollo de la historia, es también reconocer los «niveles», proyectar los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato no es solamente pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. Permítaseme aquí una especie de apólogo: en *La carta robada*

13 Los niveles de integración han sido postulados por la Escuela de Praga (véase J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana University Press, 1964, pág. 468, y retomados luego por muchos lingüistas. A nuestro juicio, fue Benveniste quien dio el análisis más esclarecedor sobre ellos (*Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*, cap. X.)

14 «En términos algo vagos, un nivel puede considerarse como un sistema de símbolos, reglas, etcétera, del cual hay que valerse para representar las expresiones» (E. Bach, *An Introduction...*, *op. cit.*, págs. 57-58).

15 La tercera parte de la retórica, la *inventio*, no tenía que ver con el lenguaje: versaba sobre las *res*, no sobre las *verba*.

16 *Anthropologie structurale*, pág. 233. (París, Pléon, 1958.)

17 «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, n. 8, 1966. (Colección «Points», 1981.)

Poe analizó con agudeza el fracaso del jefe de policía, incapaz de encontrar la carta: sus investigaciones eran perfectas, dice él, «dentro del círculo de su especialidad»: el jefe no omitía ningún lugar, «saturaba» por completo el nivel de la «pesquisa»; mas, para encontrar la carta, protegida por su misma evidencia, era necesario pasar a otro nivel, sustituir la pertinencia del policía por la del ocultador. De la misma manera, la «pesquisa» practicada sobre un conjunto horizontal de relaciones narrativas puede ser completa, pero para ser eficaz tiene que dirigirse también «verticalmente»: el sentido no se halla «en el extremo» del relato, lo atraviesa; tan evidente como la *carta robada*, no escapa menos que ella a nuestra exploración unilateral.

Muchos tanteos serán aún necesarios antes de poder asegurarse de los niveles del relato. Los que propondremos aquí constituyen un perfil provisional, cuya ventaja es todavía casi exclusivamente didáctica: permiten situar y agrupar los problemas, sin estar en desacuerdo, creemos, con los análisis ya realizados. Proponemos distinguir, en la obra narrativa, tres niveles de descripción: el nivel de las «funciones» (con el sentido que esta palabra tiene en Propp y Bremond), el nivel de las «acciones» (con el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como de actantes), y el nivel de la «narración» (que es, en general, el nivel del «discurso» en Todorov). Hay que recordar que estos niveles están ligados entre sí según un modo de integración progresiva: una función no tiene sentido sino en la medida en que ocupa un lugar en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último por el hecho de ser narrada, confiada a un discurso que tiene su propio código.

II. Las funciones

1. *La determinación de las unidades*

Todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas; por ello, es necesario ante todo segmentar el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que pueden distribuirse en un pequeño número de clases; dicho en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas.

De acuerdo con la perspectiva integrada ya definida aquí, el análisis puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el inicio el criterio de unidad, el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia es lo que los convierte en unidades de aquella: de ahí el nombre de «funciones» que se ha dado de

inmediato a estas primeras unidades. Desde los formalismos rusos,¹⁸ se constituye en unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación. El alma de toda función es, si se puede decir así, su germen, lo que le permite sembrar en el relato un elemento que madurará posteriormente, en el mismo nivel, o en otra parte, en un nivel diferente: si, en *Un corazón sencillo*, Flaubert nos informa en cierto momento, aparentemente sin insistir en ello, de que las hijas del perfecto de Pont-l'Éveque poseían un loro, es porque ese loro tendrá luego una gran importancia en la vida de Félicité: el enunciado de ese detalle (calquiera que sea la forma lingüística empleada), constituye, pues, una función, o unidad narrativa.

En un relato, ¿todo es funcional? ¿Todo, hasta el más pequeño detalle, tiene sentido? ¿El relato puede ser segmentado íntegramente en unidades funcionales? Como veremos de inmediato, existen, sin duda, distintos tipos de funciones, porque existen también muchos tipos de correlaciones. Subsiste, sin embargo, el hecho de que un relato no está construido más que de funciones: todo, en diferente grado, es en él significativo. Esto no es una cuestión de arte

18 Véase especialmente B. Tomachevski, *Thématique* (1925) en *Théorie de la littérature*, París, Éditions du Seuil, 1965, (Trad. cast.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo xxi, 1970.) Un poco después, Propp definía la función como «la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (*Morphologie du conte*, París, Éditions du Seuil, colección «Points», 1970, pág. 31). (Trad. cast.: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981⁵.) Hay que tomar en cuenta también la definición de Todorov: «El sentido (o la función) de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de la misma obra y con ésta en su totalidad» [«Les catégories du récit littéraire», *art. cité*] y las precisiones aportadas por A. J. Greimas, quien termina por definir la unidad por su correlación paradigmática, pero también por su lugar en el interior de la unidad sintagmática de la que forma parte.

19. En esto es donde el arte no es «la vida», que no conoce más que comunicaciones «turbias». Lo «turbio» (aquello más allá de lo cual no se puede ver) puede existir en el arte, pero a título de elemento codificado (Watteau, por ejemplo); de todas maneras, esta «turbiedad» es desconocida por el código escrito: la escritura es fatalmente neta.

20. Por lo menos en literatura, donde la libertad de señalización (a consecuencia del carácter abstracto del lenguaje articulado) determina una responsabilidad mucho más fuerte que en las artes «analógicas», como el cine.

21. La funcionalidad de la unidad narrativa es más o menos inmediata (por ende, aparente) según el nivel donde actúa: cuando las unidades están colocadas en el mismo nivel (en el caso del suspense, por ejemplo), la funcionalidad es muy sensible; mucho menos cuando la función está saturada en el nivel narracional: un texto moderno, débilmente significante en el plano de la anécdota, no encuentra una gran fuerza de sentido más que en el plano de la escritura.

22. «Las unidades sintácticas (superiores a la oración) son de hecho unidades de contenido» (A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, París, Larousse, 1966, VI, 5). (Trad. cast.: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976). La exploración del nivel funcional forma parte, por consiguiente, de la semántica general.

(por parte del narrador), es una cuestión de estructura: en el orden del discurso, lo que aparece notado es, por definición, notable: aun cuando un detalle aparece irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejará de tener el sentido mismo de lo absurdo o de lo inútil: todo tiene sentido o nada lo tiene. Podría decirse en otros términos que el arte no conoce el ruido (en el sentido informacional de la palabra): ¹⁹ es un sistema puro, no hay en él, nunca hay en él, unidades perdidas, ²⁰ por largo, por débil, por tenue que sea el hilo que lo vincula a los niveles de la historia. ²¹

La función es, evidentemente, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: lo que constituye en unidad funcional un enunciado es «lo que quiere decir», ²² no la manera en que se dice. Este significado constitutivo puede tener significantes diferentes, a veces muy retorcidos: si se me enuncia (en *Goldfinger*) que «James Bond vio un hombre de unos cincuenta años», etcétera, la información oculta a la vez dos funciones, de presión desigual: por una parte, la edad del personaje se integra en cierto retrato (cuya «utilidad» para el resto de la historia no es nula, sino difusa, retardada) y, por otra parte, el significado inmediato del enunciado es que Bond no conoce a su futuro interlocutor: la unidad implica, pues, una correlación muy fuerte (aparición de una amenaza y obligación de identificarla). Para determinar las primeras unidades narrativas es necesario, por consiguiente, no perder nunca de vista el carácter funcional de los segmentos que es están examinando y admitir de antemano que no coinciden necesariamente con las formas que reconocemos por lo general como las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos interiores, etcétera), y mucho menos con las clases «psicológicas» (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes).

De la misma manera, puesto que la «lengua» del relato no es la misma que la del lenguaje articulado —aunque muy frecuentemente esté sustentada por ella— las unidades narrativas serán sustancialmente independientes de las unidades lingüísticas: podrán, sin duda, coincidir, pero ocasionalmente, no sistemáticamente; las funciones estarán representadas unas veces por unidades superiores a la oración (grupos de oraciones de extensión distinta, hasta llegar a la obra en su totalidad), otras veces inferiores (el sintagma, la palabra y aun, en la palabra, ciertos elementos literarios); ¹⁹ si se nos dice que cuando se

¹⁹ «No hay que partir de la palabra como de un elemento indivisible del arte literario, tratarla como el ladrillo con el cual se construye el edificio. Puede descomponérselo en ‘elementos verbales’ mucho más finos» (J. Tinianov, citado por T. Todorov, *Langages*, 1,

encontraba de guardia en su escritorio del Servicio Secreto y sonó el teléfono «*Bond levantó uno de los cuatro auriculares*», el monema *cuatro* constituye por sí solo toda una unidad funcional, ya que remite a un concepto necesario para el conjunto de la historia (el de una alta técnica burocrática); de hecho, la unidad narrativa no es aquí la unidad lingüística (la palabra) sino solamente su valor connotado (lingüísticamente la palabra [*cuatro*] no quiere decir nunca «*cuatro*»); esto explica que algunas unidades funcionales puedan ser inferiores a la oración sin dejar de pertenecer al discurso: desbordan entonces no la oración, a la cual siguen siendo materialmente inferiores, sino el nivel de denotación, que pertenece, como la oración, a la lingüística propiamente dicha.

2, *Clases de unidades*

A estas unidades funcionales hay que repartirlas en un pequeño número de clases formales. Si se quiere determinar estas clases sin recurrir a la sustancia del contenido (sustancias psicológicas, por ejemplo), hay que volver a considerar los diferentes niveles de sentido: ciertas unidades tienen por correlatos las unidades del mismo nivel; por el contrario, para saturar las otras hay que pasar a un nivel distinto. De ahí que, desde el comienzo, haya dos grandes clases de funciones, distribucionales las unas, integrativas las otras. Las primeras corresponden a las funciones de Propp, recogidas principalmente por Bremond, pero que consideramos aquí de una manera infinitamente más detallada que estos autores; para ellas reservamos el nombre de «*funciones*» (por más que las otras unidades sean, también, funcionales); el modelo se ha convertido en clásico después del análisis de Tomachevski: la compra de un revólver tiene por correlato el momento en que se lo utilizará (y si no se usa, la connotación se convierte en signo de veleidad, etcétera); descolgar el teléfono tiene por correlato el momento en que se lo volverá a colgar; la intrusión del loro en la casa de Félicité tiene por correlato el episodio del embalsamamiento, de la adoración, etcétera. La segunda gran clase de unidades, de naturaleza integrativa, comprende todos los «indicios» (en el sentido más general de la palabra),²⁰ y la unidad remite entonces y no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más difuso, necesario sin embargo para el sentido de la historia: indicios caracterológicos referentes a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de

1966, pág. 18),

20 Estas designaciones, como todas las que siguen, pueden ser provisionales.

«atmósfera», etcétera: la relación entre la unidad y su correlato no es entonces distribucional (con frecuencia varios indicios remiten al mismo significado y su orden de aparición en el discurso no es necesariamente pertinente), sino integrativa; para comprender «para qué sirve» una notación indicial hay que pasar a un nivel superior (acciones de los personajes o narración), porque solamente allí se desnuda el indicio; el poder administrativo que está detrás de Bond, que tiene como indicio el número de los aparatos telefónicos, no tiene ninguna incidencia sobre la secuencia de acciones en las que se enzarza Bond al aceptar la comunicación; no cobra sentido más que en el nivel de una tipología general de los actantes (Bond está del lado del orden); los indicios, debido a la naturaleza en cierta manera vertical de sus acciones, son unidades verdaderamente semánticas, porque, contrariamente a las «funciones» propiamente dichas, remiten a un significado, no a una «operación»; la sanción de los indicios se da «más arriba», a veces es incluso virtual, fuera del sintagma explícito (el «carácter» de un personaje puede no ser descrito nunca, pero ser sin embargo incesantemente marcado mediante indicios), es una sanción paradigmática; por el contrario, la sanción de las «funciones» no se da nunca sino «más adelante», es una sanción sintagmática.²¹ Funciones e *indicios* abarcan, por consiguiente, otra distinción clásica: las funciones implican *relata* metonímicos, los indicios *relata* metafóricos; las unas corresponden a una funcionalidad del hacer, los otros a una funcionalidad del ser.²²

Estas dos grandes clases de unidades, funciones e indicios, deberían permitir ya cierta clasificación de los relatos. Algunos relatos son fuertemente funcionales (por ejemplo, los cuentos populares), y, opuestamente, otros son fuertemente indiciales (por ejemplo, las novelas «psicológicas»); entre estos dos polos, toda una serie de formas intermediarias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género. Pero esto no es todo: en el interior de cada una de estas dos grandes clases es luego posible determinar dos subclases de unidades narrativas. Para volver a la clase de las funciones, sus unidades no tienen todas la misma «importancia»; algunas constituyen verdaderas bisagras del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que «Henar» el espacio narrativo que separa las funciones-bisagra; llamemos a las primeras funciones *cardinales* (o *núcleos*) y a las segundas, tomando en cuenta su naturaleza

21 Esto no impide que *finalmente* el despliegue sintagmático de las funciones pueda recubrir relaciones paradigmáticas entre funciones separadas, como se admite a partir de Lévi-Strauss y Greimas.

22 No se pueden reducir las funciones a acciones (verbos) y los indicios a cualidades (adjetivos), porque hay acciones que son indiciales, por ser «signos» de un carácter, una atmósfera, etcétera.

completiva, *catálisis*. Para que una función será cardinal, basta que la acción a la que ella se refiere abra (o mantenga, o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en suma, que inaugure o resuelva una incertidumbre; si, en un fragmento del relato, *suenan el teléfono*, es igualmente posible que se conteste o que no se conteste, lo que no dejaría de impulsar a la historia por dos caminos diferentes. Al contrario, entre dos funciones cardinales siempre es posible intercalar notaciones subsidiarias, que se aglomeran en torno de un nudo o de otro sin modificar su naturaleza alternativa: el espacio que separa «*sonó el teléfono*» de «*Bond descolgó*» puede ser saturado por una multitud de incidentes menudos o de menudas descripciones: «*Bond se dirigió al escritorio, levantó un auricular, apoyó el cigarrillo*», etcétera. Estas catálisis siguen siendo funcionales en la medida en que entran en relación con un núcleo, pero su funcionalidad es atenuada, unilateral, parásita: esto sucede porque se trata aquí de una funcionalidad puramente cronológica (se describe lo que separa dos momentos de la historia), mientras que en el vínculo que une dos funciones cardinales se hace pasar una funcionalidad doble, cronológica y lógica a la vez: las catálisis no son más que unidades consecutivas, las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes. Todo permite pensar, en efecto, que el resorte de la actividad narrativa está en la confusión misma de la consecución y de la consecuencia; lo que viene *después* es leído en el relato como *causado por*; el relato sería en este caso una aplicación sistemática del error lógico denunciado por la escolástica mediante la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que podría ser la divisa del Destino, cuyo relato no es en suma otra cosa que la «lengua»; y este «aplastamiento» de la lógica y de la temporalidad es llevado a cabo por el armazón de las funciones cardinales. Tales funciones pueden ser a primera vista muy insignificantes; lo que las constituye no es el espectáculo (la importancia, el volumen, la rareza o la fuerza de la acción enunciada), es, si puede decirse así, el riesgo: las funciones cardinales son los momentos de riesgo del relato; entre estos puntos de alternativa, entre estos «*dispatchers*», las catálisis establecen zonas de seguridad, descansos, lujos; estos «lujos» no son, sin embargo, inútiles: desde el punto de vista de la historia, hay que repetirlo, la catálisis puede tener una funcionalidad débil pero jamás nula: aunque fuera puramente redundante (en relación a su núcleo), no participaría menos que por ello en la economía del mensaje; pero no es éste el caso: una notación, en apariencia expletiva, tiene siempre alguna (unción discursiva: acelera, retarda, pone en acción nuevamente el discurso, resume, anticipa, a veces hasta despista;²⁷ como lo notado aparece siempre como notable, la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice incesante-

mente: hubo sentido y volverá a haberlo; la función constante de la catálisis es, por tanto, en cualquier circunstancia, una función fáctica (para utilizar el término de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el narratorio. Digamos que no puede suprimirse un nudo sin alterar la historia, pero tampoco puede suprimirse una catálisis sin alterar el discurso. En cuanto a la segunda gran clase de unidades narrativas (los indicios), clase integrativa, las unidades que se encuentran allí tienen en común el hecho de no poder ser saturadas (completadas) más que en el nivel de los personajes de la narración; forman parte, pues, de una relación *paramétrica*,²⁶ cuyo segundo término, implícito, es continuo, se extiende a un episodio, un personaje o una obra íntegra; se pueden, sin embargo, distinguir los *indicios* propiamente dichos, que remiten a un carácter, un sentimiento, una atmósfera (por ejemplo, de sospecha), a una filosofía, *informaciones*, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. Decir que Bond está de guardia en un escritorio cuya ventana permite ver la luna entre grandes nubes que se desplazan es presentar indicios de una tormentosa noche de verano, y esta deducción misma constituye un indicio de atmósfera que remite al clima pesado, angustioso, de una acción que todavía es desconocida. Los indicios son, pues, siempre significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, por lo menos en el nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes. Los indicios implican una actividad de desciframiento: el lector tiene que aprender a conocer un carácter, una atmósfera; los informantes aporta una atmósfera constituida; su funcionalidad, como la de las catálisis, es, por consiguiente, débil, pero no por ello nula: cualquiera que sea su «opacidad» en relación al resto de la historia, el informante (por ejemplo, la edad precisa de un personaje) sirve para autenticar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real; es un operador realista, y con este título posee una funcionalidad incuestionable, no en el nivel de la historia sino en el nivel del discurso.^{23 24}

Nudos y catálisis, indicios e informantes (para decirlo una vez más, los nombres no importan) son las primeras clases en las que pueden repartirse las unidades del nivel funcional. Hay que completar esta clasificación mediante dos observaciones. En primer lugar, una unidad puede pertenecer simultáneamente a dos clases diferentes: beber un whisky (en el *hall* de un

23 N. Rmvet llama «elemento paramétrico» a un elemento que es constante durante toda una pieza de música (por ejemplo, el tempo de un allegro de Bach, el carácter monódico de un solo).

24 G. Genette distingue dos clases de descripciones: ornamenta y significativa (véase «Frontières du récit» [*Communications*, n. 8, 1966; colección

aeropuerto) es una acción que puede servir de catálisis a la notación (cardinal) de *esperar*, pero es también al mismo tiempo el indicio de cierta atmósfera (modernidad, distensión, recurso, etcétera): dicho de otra manera, ciertas unidades pueden ser mixtas. De esta manera es posible todo un juego en la economía del relato; en la novela *Goldfinger*, Bond, tiene que investigar en la habitación de su adversario, recibe una llave maestra de su socio: la notación es una pura función (cardinal); en la película se cambia este detalle: Bond le quita, bromeando, su manojito de llaves a una camarera que no protesta por ello; la notación no es ya solamente funcional, sino también indicial, remite al carácter de Bond (su desenvoltura y su éxito con las mujeres). En segundo lugar, hay que señalar (y sobre esto volveremos más adelante) que las otras clases de las que acabamos de hablar pueden ser sometidas a otra distribución, más conforme, por otra parte, con el modelo lingüístico. Las catálisis, los indicios y los informantes, en efecto, tienen un carácter en común: son *expansiones*, por referencia al núcleo; los núcleos (se verá inmediatamente) forman conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica, son a la vez necesarios y suficientes; dado este armazón, las otras unidades vienen a llenarlo de acuerdo con un modo de proliferación que en principio es infinito; es sabido que esto es lo que sucede con las oraciones gramaticales, que están formadas por proposiciones simples, complicadas hasta el infinito por duplicaciones, rellenos, revestimientos, etcétera; como la oración, el relato es infinitamente catalizable. Mallarmé asignaba tal importancia a este tipo de estructura que construyó según él su poema «Jamais un coup de dés», que puede considerarse, con sus «nudos» y sus «vientres», sus «palabras-nudos» y sus «palabras-encaje» como el blasón de todo relato, de todo lenguaje.

3. *La sintaxis funcional*

¿De qué manera, según qué «gramática», se encadenan entre sí estas diferentes unidades a lo largo del sintagma narrativo? ¿Cuáles son las reglas de la combinatoria funcional? Los informantes y los indicios pueden combinarse libremente entre sí: tal es el caso, por ejemplo, del retrato, que yuxtapone sin restricciones los datos del estado civil y los rasgos de carácter. Una relación de implicación simple une las catálisis y los nudos: una catálisis implica necesariamente la existencia de una función cardinal a la cual vincularse, pero no a la inversa. En cuanto a las funciones cardinales, están unidas mediante una relación de solidaridad: una función de esta clase obliga a otra de la misma clase, y recíprocamente. Sobre esta tercera relación hay que detenerse un instante: ante todo, porque define el armazón mismo del relato

(las expansiones son suprimibles, los nudos no lo son), luego, porque preocupa principalmente a quienes tratan de estructurar el relato.

Se ha señalado ya que, por su estructura misma, el relato instauraba una confusión entre la consecución y la consecuencia, el tiempo y la lógica. Esta ambigüedad es lo que constituye el problema central de la sintaxis narrativa. ¿Hay detrás del tiempo del relato una lógica intemporal? Este punto dividía recientemente aún a los investigadores. Propp, cuyo análisis, como se sabe, abrió el camino a los estudios actuales, defiende de manera absoluta la irreductibilidad del orden cronológico: el tiempo es a su juicio lo real, y por esta razón parece necesario enraizar el cuento en el tiempo. Sin embargo, Aristóteles mismo, al oponer la tragedia (definida por la unidad de acción) a la historia (definida por la pluralidad de las acciones y la unidad de tiempo) atribuía ya la primacía a lo lógico sobre lo cronológico.^{25 26} Eso es lo que hacen todos los investigadores actuales (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), que podrían todos suscribir sin vacilar (aunque divergiendo en otros puntos) la proposición de Lévi-Strauss: «El orden de sucesión cronológica se reabsorbe en una estructura matricial atemporal».³⁵ En efecto: el análisis actual tiende a «descronologizar» el contenido narrativo y a «relogicizarlo», a someterlo a lo que Marllamé llamaba, a propósito de la lengua francesa «los rayos primitivos de la lógica».²⁷ O, dicho con mayor exactitud —tal es por lo menos nuestro deseo— la tarea consiste en llegar a dar una descripción estructural de la ilusión cronológica; la lógica narrativa es quien debe dar cuenta del tiempo narrativo. Se podría decir, de otra manera, que la temporalidad no es sino una clase estructural del relato (del discurso), de la misma manera que en la lengua el tiempo no existe más que bajo la forma del sistema; desde el punto de vista del relato, lo que nosotros llamamos «el tiempo» no existe, o por lo menos sólo existe funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico: el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua no conocen más que un tiempo semiológico; el tiempo «verdadero» es una ilusión referencial, «realista», como demuestra el comentario de Propp, y a ese título tiene que tratarlo la descripción estructural.²⁸

25 *Poétique*, 1459 a.

26 Citado por C. Bremond «Le message narratif», *Communications*, n. 4, 1964. (*Logique du récit*, París, Editions du Seuil, 1973)

27

27, Valéry hablaba de signos «dilatatorios». La novela policíaca hace mucho uso de estas unidades «despistadoras».

28 A su manera, perspicaz pero poco explotada como siempre, Valéry enunció

¿Cuál es, pues, esta lógica que constriñe las principales funciones del relato? Esto es lo que se intenta activamente establecer y lo que ha sido hasta aquí debatido con más extensión. Remitiremos, pues, a las contribuciones de A. J. Greimas, C. Bremond y T. Todorov en el número 8 de *Communications* (1966), que tratan todas de la lógica de las funciones. Han surgido tres direcciones principales de investigación, expuestas por Todorov. La primera vía (Bredmond) es más propiamente lógica: se trata de reconstruir la sintaxis de los comportamientos humanos puestos en acción por el relato, de rastrearlas «elecciones» alas que, en cada punto de la historia, tal personaje está sometido fatalmente,²⁹ y de sacar tam- bien a la luz lo que se podría denominar una lógica energética,³⁰ puesto que aprehende a los personajes en el momento en que eligen actuar. El segundo modelo es lingüístico (Lévi-Strauss, Greimas): la preocupación esencial de esta búsqueda es encontrar en las funciones oposiciones paradigmáticas, oposiciones que, según el principio jakobsoniano de lo «poético», están «extendidas» a lo largo de la trama del relato (veremos, sin embargo, los nuevos desarrollos mediante los cuales Greimas corrige o completa el paradigmatismo de las funciones). La tercera vía, esbozada por Todorov, es un poco diferente, porque sitúa el análisis en el nivel de las «acciones» (es decir, de los personajes), intentando establecer las reglas mediante las cuales el relato combina, varía y transforma cierto número de predicados de base.

No se trata de elegir entre estas hipótesis de trabajo; no son antagónicas sino concurrentes y se encuentran actualmente en plena elaboración, El único complemento que nos permitiremos añadir aquí concierne a las dimensiones del análisis. Aun poniendo aparte los indicios, los informantes y las catálisis, subsiste en un relato (especialmente si se trata de una novela y no de un cuento) un gran número de funciones cardinales; muchas no pueden ser dominadas por los análisis que acabamos de citar, los cuales hasta el momento han trabajado sobre las grandes articulaciones del retrato. Hay que prever, sin embargo, una descripción suficientemente apretada para dar cuenta de *todas* las unidades del relato, de sus segmentos más pequeños; las funciones

acertadamente el estatuto del tiempo narrativo: «La creencia en el tiempo como agente e hilo conductor está fundada *sobre el mecanismo de la memoria y sobre el del discurso combinado*», (*Tel Quel*, II, pág. 348 [París, Gallimard, 1943]; el subrayado es nuestro): en efecto, la ilusión es producida por el discurso mismo.

29 Esta noción recuerda un concepto de Aristóteles, la *proairesis*, elección razonada de las acciones que han de llevarse a cabo, funda la *praxis*, ciencia práctica que no produce una obra distinta del agente, contrariamente a la *poiesis*. En estos términos, diremos que el analista intenta reconstruir la *praxis* interior al relato.

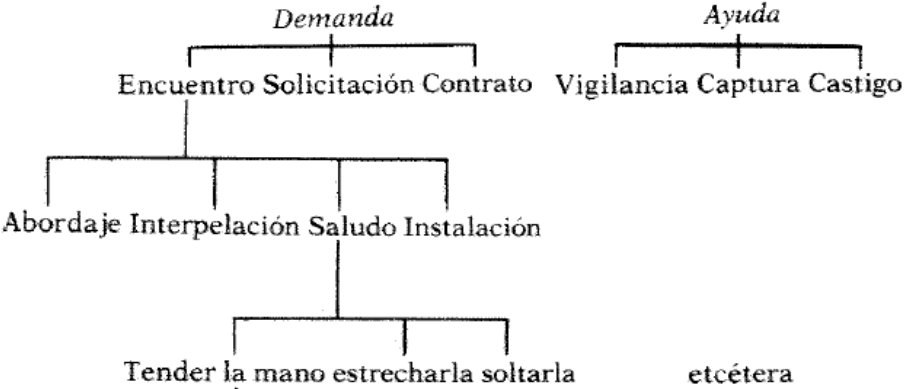
30 Esta lógica, fundada sobre la alternativa *hacer esto o aquello*, tiene el mérito de dar cuenta del proceso de drainización cuya sede es ordinariamente el relato.

cardinales, recordémoslo, no pueden ser determinadas por su «importancia», sino por la naturaleza (doblemente implicativa) de sus relaciones: un «golpe de teléfono» por fútil que parezca, comporta, por una parte, algunas funciones cardinales (sonar, descolgar, hablar, colgar) y, por otra, tomado en bloque, es necesario poderlo relacionar, por lo menos paso a paso, con las grandes articulaciones de la anécdota. La cobertura funcional del relato impone una organización de relevos [*relais*], cuya unidad de base no puede ser más que un pequeño agolpamiento de funciones al que llamaremos aquí, siguiendo a Bremond, una *secuencia*.

Una secuencia es una sucesión lógica de nudos, unidos entre sí por una relación de solidaridad: ³¹ la secuencia se abre cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario, y se cierra cuando otro de sus términos no tiene ya consecuente. Para emplear un ejemplo voluntariamente trivial: solicitar un plato o una comida en un restaurante, consumirlo, pagarlo, son diferentes funciones que constituyen una secuencia evidentemente cerrada, porque es imposible anteponer algo al encargo o hacer seguir algo al pago sin salir del conjunto homogéneo. «Consumición». En efecto, la secuencia siempre es nombrable. Al determinar las grandes funciones del cuento, Propp, y luego Bremond, se vieron ya inducidos a nombrarlas (*fraude, traición, lucha, contrato, seducción*, etcétera); la operación nominativa es igualmente inevitable para secuencias triviales, lo que podría llamarse «microsecuencias», que son las que con frecuencia forman el grano más fino del tejido narrativo. ¿Estas nominaciones son únicamente problema del analista? Dicho de otra manera, ¿son puramente metalingüísticas? Sin duda lo son, puesto que tratan del código del relato, pero puede imaginarse que forman parte de un metalenguaje interior al lector (al oyente) mismo, quien capta toda sucesión lógica de acciones como un todo nominal: leer, es nombrar; escuchar, no es solamente percibir un lenguaje; es también construirlo. Los títulos de secuencias son bastante análogos a esas palabras-cobertura (*coverwords*) de las máquinas de traducir, que resuelven de una manera aceptable una gran variedad de sentidos y de matices. La lengua del relato, que está en nosotros, implica de entrada estas rúbricas esenciales: la lógica cerrada que estructura una secuencia está indisolublemente ligada a su nombre: toda función que inaugura una *seducción* impone desde su aparición, en el nombre que ella hace surgir, el proceso íntegro de seducción, tal como lo hemos aprendido de todos los relatos que han formado en nosotros la lengua del relato.

31 En el sentido hjelmsleviano de doble implicación: dos términos se presuponen uno a otro.

Por mínima que sea su importancia, al estar compuesta de un pequeño número de núcleos (es decir, de hecho, de «*dispatchers*»), la secuencia comporta siempre momentos de riesgo, y esto es lo que justifica el análisis: podría parecer ridículo constituir en secuencia la sucesión lógica de los pequeños actos que componen el ofrecimiento de un cigarrillo (*ofrecer, aceptar, encender, fumar*), pero lo que sucede es, precisamente, que en cada uno de estos puntos es posible una alternativa, y por consiguiente, una libertad de sentido: Du Pont, el socio de James Bond, le ofrece fuego con su encendedor, pero Bond rehúsa, el sentido de esta bifurcación es que Bond teme instintivamente que exista algún artilugio encubierto.³⁷ La secuencia es, pues, si se quiere, una *unidad lógica amenazada*: esto es lo que la justifica como *mínimo*. Pero también está fundada por *lo máximo*: cerrada sobre sus funciones, oculta bajo un nombre, la secuencia misma constituye una unidad nueva, presta para funcionar como simple término de otra secuencia más prolongada. He aquí una micro-secuencia: *tender la mano, apretarla, soltarla*: este *saludo* se convierte en una simple función; por una parte, adquiere el papel de un indicio (blandura de Du Pont y repugnancia de Bond), y por otra constituye globalmente el término de una secuencia más larga, denominada *encuentro*, cuyos otros términos (*acercamiento, detención, interpelación, saludo, instalación*) pueden ser también micro-secuencias. Toda una red de subrogaciones estructura de esta manera el relato, desde las más pequeñas matrices hasta las más grandes funciones. Se trata, entiéndase bien, de una jerarquía que sigue siendo interior al nivel funcional: sólo cuando el relato ha podido ser ampliado, paso a paso, desde el cigarrillo de Du Pont al combate de Bond contra Goldfinger queda terminado el análisis funcional: la pirámide de las funciones toca entonces el nivel superior (el nivel de las acciones). Existe, pues, simultáneamente una sintaxis interior a las secuencias y una sustancia (subrogante) de las secuencias entre ellas. El primer episodio de Goldfinger reviste de esta manera un aspecto «estemmático»:



Esta representación es evidentemente analítica. El lector, por su lado, percibe una secuencia lineal de términos. Pero lo que hay que señalar es que los términos de muchas secuencias pueden imbricarse unos en otros: no bien ha terminado una secuencia puede surgir ya, intercalándose, el término inicial de una secuencia nueva: las secuencias se desplazan en contrapunto;³⁸ funcionalmente, la estructura del relato tiene estructura de fuga: por ello el relato, a la vez, «se sostiene» y «aspira». En efecto: la imbricación de las secuencias sólo puede permitirse cesar, en el interior de una misma obra, por un fenómeno de ruptura radical, si los bloques (o «estemmas») estancos que, entonces, la componen, son recuperadas en alguna medida en el nivel superior de las acciones (de los personajes). *Goldfinger* está compuesto de tres episodios funcionalmente independientes, porque sus estemmas funcionales dejan dos veces de comunicarse: no existe ninguna relación secuencia! entre el episodio de la piscina y el de Fort-Knox, pero subsiste una relación actancial, porque los personajes (y por consiguiente la estructura de sus relaciones) son los mismos. Reconocemos aquí la epopeya («conjunto de fábulas múltiples»): la epopeya es un relato quebrado en el nivel funcional pero unitario en el nivel actancial (puede verificarse en la *Odisea* o en el teatro de Brecht). Es necesario, por consiguiente, coronar el nivel de las funciones (que proporciona la mayor parte del sintagma narrativo) con un nivel superior en el cual, paso a paso, las unidades del primer nivel extraigan su sentido. Este nivel es el de las acciones.

III. Las acciones

1. *Hacia un estatuto estructural de los personajes*

En la poética aristotélica la noción de personaje es secundaria, sometida por completo a la noción de acción: pueden existir fábulas sin «caracteres», dice Aristóteles, pero no podrían existir caracteres sin fábula. Esta opinión fue recogida por los teóricos clásicos (Vossius). Más tarde, el personaje que hasta entonces no era más que un hombre, el agente de una acción,³² cobró consistencia psicológica, se convirtió en un individuo, una persona, en síntesis, un «ente» plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada y, por supuesto, antes de actuar;³³ el personaje ha dejado de estar subordinado a la acción, encarnó desde el primer momento una esencia psicológica; estas

32 No olvidemos que la tragedia clásica sólo conoce todavía «actores», pero no «personajes».

33 El «personaje-persona» reina en la novela burguesa: en *Guerra y Paz* Nicolás Rostov es de entrada un buen muchacho, leal, valeroso, ardiente; el príncipe André un ser atormentado, desencantado, etcétera: lo que les sucede los ilustra, pero no los constituye.

esencias podían ser sometidas a un inventario, cuya forma más pura fue la lista de los «empleos» del teatro burgués (la coqueta, el padre noble, etcétera). Desde su aparición, el análisis estructural se resistió enormemente a tratar el personaje como una esencia, aunque fuera para clasificarlo; como recuerda Todorov, Tomachevski llegó a negar al personaje toda importancia narrativa, punto de vista que posteriormente suavizó. Sin llegar a retirar los personajes del análisis, Propp los redujo a una tipología simple, fundada no sobre la psicología sino sobre la unidad de las acciones que el relato les imponía (donador del objeto mágico, auxiliar, malvado, etcétera).

Después de Propp, el personaje no ha dejado de plantear el mismo problema al análisis estructural del relato: por una parte, los personajes (cualquiera que sea el nombre que se les dé: *dramatispersonae* o *actantes*) constituyen un plano de descripción necesaria, fuera del cual dejan de ser inteligentes las «acciones» menudas referidas, de manera que puede afirmarse que no existe un solo relato en el mundo sin «personajes»,³⁴ o por lo menos sin «agentes», pero por otra parte estos agentes, muy numerosos, no pueden describirse ni clasificarse en términos de «personas», tanto si se considera a la «persona» como una forma puramente histórica, restringida a ciertos géneros (por cierto a los más conocidos de todos) y que, por consiguiente, hay que reservar el caso, sumamente amplio, de todos los relatos (cuentos populares, textos contemporáneos) que implican agentes pero no personas; como si se afirma que la «persona» no es nunca otra cosa que una racionalización crítica impuesta por nuestra época a los puros agentes narrativos. El análisis estructural, muy preocupado por no definir los personajes en términos de esencias psicológicas, se ha esforzado hasta el momento, a través de hipótesis diversas, por definir el personaje no como un «ente» sino como un «participante». Para Bremond cada personaje puede ser el agente de secuencias de acción que le son propias (*fraude*, *seducción*); cuando una misma secuencia implica dos personajes (es el caso normal), la secuencia comporta dos perspectivas o, si se prefiere, dos nombres (lo que es *fraude* para uno es *trata* para otro; en resumen, cada personaje, aun secundario, es el héroe de su propia secuencia, Todorov, analizando una novela «psicológica» (*Las relaciones peligrosas*), parte no de los personajes- personas sino de las tres

34 Si una parte de la literatura contemporánea ha acometido contra el «personaje», no ha sido para destruirlo (cosa imposible) sino para despersonalizarlo, lo que es muy diferente. Una novela aparentemente sin personajes, como *Orame* de Philippe Sollers, se deshace por completo de la persona en beneficio del lenguaje, pero no por ello deja de retener un juego fundamental de actantes, frente a la acción misma de la palabra. Esta literatura conoce siempre un «sujeto», pero ese «sujeto» es desde ahora el del lenguaje.

grandes relaciones en las que pueden entrar y que denomina «predicados de base» (amor, comunicación, ayuda); estas relaciones son sometidas por el análisis a dos clases de reglas: de *derivación*, cuando se trata de dar cuenta de otras relaciones, y de *acción*, cuando se trata de describir la transformación de estas relaciones en el curso de la historia: en *Las relaciones peligrosas* hay muchos personajes, pero lo que «se dice de ellos» (sus predicados) se deja clasificar.³⁵ Finalmente, A. J. Greimas ha propuesto describir y clasificar los personajes del relato no por lo que son, sino por lo que hacen (de ahí su nombre de *actantes*) en la medida en que participan de tres grandes ejes semánticos, que se encuentran por lo demás en la oración gramatical (sujeto, complemento directo, atributo, complemento circunstancial) y que son La comunicación, el deseo (o la búsqueda) o la prueba;³⁶ como esta comunicación se ordena por parejas, el mundo infinito de los personajes está sometido también a una estructura paradigmática (*sujeto/objeto, donador/destinatario, auxiliar/opositor*) proyectada a lo largo del relato; y como el actante define una clase, ésta puede ser rellena por actores diferentes, movilizados de acuerdo con reglas de multiplicación, sustitución y carencia.

Estas tres concepciones tienen muchos puntos en común. El principal, hay que repetirlo, es definir al personaje por su participación en una esfera de acción, y estas esferas son poco numerosas, típicas, clasificables; ésta es la razón de que hayamos denominado aquí «nivel de las acciones» al segundo nivel de descripción, aunque sea el de los personajes: esta palabra, pues, no debe entenderse aquí en el sentido de los pequeños actos que forman el tejido del primer nivel, sino en el sentido de las grandes articulaciones de la *praxis* (desear, comunicar, luchar),

2. El problema del sujeto

Los problemas suscitados por una clasificación de los personajes del relato no están todos bien resueltos todavía. Hay acuerdo en que los innumerables personajes del relato pueden ser sometidos a reglas de sustitución y en que, aun en el interior de una obra, una misma figura puede absorber personajes diferentes;^{43 37} por otra parte, el modelo actan-

35 *Littérature et signification*, París, Larousse, 1967.

36 *Sémantique structurale*, *op. cit.*, pág. 129 y sig. (Trad. cast.: *Semántica estructural*, *Lcit.*).

37 El psicoanálisis ha dado gran importancia a estas operaciones de condensación. Mallarmé decía ya, a propósito de *Hamlet*: «¡Comparsas! Tiene que haberlos, porque en el cuadro ideal de la escena todo se mueve de acuerdo a una reciprocidad simbólica de tipos o en relación a una sola figura» (*Crayonné au théâtre*, en *Oeuvres complètes*, *op. cit.* pág. 301).

propuesto por Greimas (y recogido desde una perspectiva diferente por Todorov) parece soportar bien la prueba si se aplica a un gran número de relatos: como todo modelo estructural, vale menos por su forma canónica (una matriz de seis actantes) que por las transformaciones reguladas (carencias, confusiones, duplicaciones, sustituciones) a las que se presta, con lo cual permite esperar una tipología actancial de los relatos;³⁸ sin embargo, cuando la matriz tiene un gran poder clasificatorio (es el caso de los actantes de Greimas) no justifica la multiplicidad de las participaciones, desde el momento en que son analizadas en términos de perspectivas; y, cuando esas perspectivas son respetadas (en la descripción de Bremond), el sistema de los personajes queda demasiado fragmentado; la reducción propuesta por Todorov evita ambos escollos, pero hasta el momento ha sido aplicada en un solo relato. Todo esto al parecer, puede armonizarse rápidamente. La verdadera dificultad planteada por la clasificación de los personajes es el lugar (y por consiguiente, la existencia) del *sujeto* en toda matriz actancial, cualquiera que sea la forma. ¿Quién es el sujeto (el héroe) de un relato? ¿Existe, o no, una clase privilegiada de actores? Nuestra novela nos ha acostumbrado a destacar, de una manera u otra, a veces retorcida (negativa), un personaje entre los demás. Pero el privilegio está lejos de abarcar toda la literatura narrativa. Así, muchos relatos ponen en conflicto, en torno de algo que está en juego, dos adversarios, cuyas «acciones» son de alguna manera igualadas; el sujeto es entonces verdaderamente doble, sin que se lo pueda reducir más por sustitución; y quizás está en juego aquí incluso una forma arcaica, como si el relato, a la manera de ciertas lenguas, hubiera conocido también él de un *dual* de personas. Este dual es tanto más interesante cuanto que emparenta el relato con la estructura de algunos juegos (muy modernos), en lo que dos adversarios iguales desean conquistar un objeto puesto en circulación por un árbitro; este esquema recuerda la matriz actancial propuesta por Greimas, cosa que no debe asombrar a quien esté persuadido de que el juego, por ser un lenguaje, procede también él de la misma estructura simbólica que encontramos en la lengua y en el relato: el juego también es una oración gramatical.³⁹ Por consiguiente, si se retiene una clase privilegiada de actores (el sujeto de la búsqueda, del deseo, de la acción), es necesario por lo menos flexibilizarlo, sometiendo este actante a las categorías mismas de la persona, no psicológica, sino gramatical: una vez más, habrá que acercarse a la lingüística para poder describir v

38 Por ejemplo, los relatos en los cuales el objeto y el sujeto se confunden en un mismo personaje son los relatos de la búsqueda de sí mismo, de la propia identidad (*El asno de oro*); relatos en los cuales el sujeto persigue objetos sucesivos (*Madame Bovary*), etcétera.

39 El análisis del ciclo James Bond efectuado por U. Eco en *Communications*, n.º 8 [Colección «Points», 1981] se refiere más al juego que al lenguaje.

clasificar la instancia personal (*yo/tú*) o apersonal (*ello*) singular, dual o plural, de la acción.

Las categorías gramaticales de la persona son las que tal vez nos darán la clave del nivel accional. Pero, como estas categorías no pueden definirse más que por referencia a la instancia del discurso y no a la de la realidad,⁴⁰ los personajes, como unidades del nivel accional, no encuentran su sentido (su inteligibilidad) si no se los integra en el tercer nivel de descripción que llamamos aquí nivel de la narración (por oposición a las funciones y a las acciones).

IV. La narración

1. *La comunicación narrativa*

De la misma manera que en el interior del relato hay una amplia función de intercambio (repartida entre un donante y un beneficiario), también, homológicamente, el relato, en cuanto objeto, es la prenda puesta en juego de la comunicación: hay un donador del relato, hay un destinatario del relato. Como se sabe, *yo* y *tú*, en la comunicación lingüística, son presupuestos de manera absoluta el uno por el otro; de igual manera; no puede haber un relato sin narrador y sin oyente (o lector). Esto es quizá trivial, pero no ha sido aún bien explotado. El lugar del emisor ha sido abundantemente parafraseado (se estudia el «autor» de un relato sin preguntarse si es también el «narrador»), pero cuando pasa al lector, la teoría literaria es mucho más púdica. De hecho, el problema no es introspeccionar los motivos del narrador ni los efectos que la narración produce sobre el lector; es describir el código mediante el cual narrador y lector son significados a lo largo del relato mismo. Los signos del narrador parecen a primera vista más visibles y numerosos que los signos del lector (un relato dice más frecuentemente «*yo*» que «*tú*») en realidad, los segundos son simplemente más retorcidos que los primeros; así, cada vez que el narrador, dejando de «representar», refiere hechos que conoce perfectamente pero que el lector ignora, se produce, por carencia significativa, un signo de lectura, porque no tendría sentido que el narrador se diera a sí mismo una información: «Léo era el patrón de esa *boîte*»,^{47 41} nos dice una novela en primera persona: éste es un signo del lector, próximo a lo que

40 Véanse los análisis de la persona presentados por Benveniste en *Problèmes de linguistique générale*, l. cit.

41 *Double Bang a Bangkok*. La oración funciona como un «guiño» al lector, como si el relato se volviera hacia él. Por el contrario, el enunciado: «Entonces, Léo acababa de salir» es un signo del narrador, porque forma parte de un razonamiento llevado a cabo por una «persona».

Jakobson llama función conativa de la comunicación. A falta de un inventario, se dejarán de lado por el momento los signos de la recepción (aunque también son importantes), para decir unas palabras sobre los signos de la narración,⁴²

¿Quién es el donante del relato? Tres concepciones parecen haber sido enunciadas hasta el momento. La primera considera que el relato es emitido por una persona (en el sentido plenamente psicológico del término); esta persona tiene un nombre, es el autor, en quien cambian sin cesar la «personalidad» y el arte de un individuo perfectamente identificado, que toma periódicamente la pluma para escribir una historia: el relato (sobre todo la novela) no es entonces más que la expresión de un *yo* que le es exterior. La segunda concepción hace del narrador una especie de conciencia total, aparentemente impersonal, que emite la historia desde un punto de vista superior, el de Dios:⁵⁰ el narrador es a la vez interior a sus personajes (ya que sabe todo lo que acontece en ellos) y exterior (ya que no se identifica nunca con uno más que con el otro). La tercera concepción, la más reciente (Henry James, Sastre) afirma que el narrador tiene que limitar su relato a lo que pueden saber u observar los personajes; todo acontece como si cada personaje fuera por turno el emisor del relato. Estas tres concepciones son igualmente molestas, en la medida en que las tres parecen ver en el narrador y los personajes personas reales, «vivientes» (es bien conocida la imbatible potencia de este mito literario), como si el relato se determinara originariamente en su nivel referencial (se trata de concepciones idénticamente «realistas»). Ahora bien, por lo menos desde nuestro punto de vista, narrador y personajes son esencialmente «seres de papel»; el autor (material) de un relato no puede confundirse en absoluto con el narrador de ese relato;⁵¹ los signos del narrador son inmanentes al relato, y por consiguiente perfectamente accesibles a un análisis semiológico; mas para decidir que el autor mismo (ya se exhiba, se oculte o se borre) dispone de «signos» que esparciría en su obra, hay que suponer entre la «persona» y su lenguaje una relación «signaiética» que hace del autor un sujeto pleno y del relato la expresión estructural de esta plenitud: a esto no puede adaptarse el análisis estructural: *quien habla* (en el relato) no es *el que escribe* (en la vida) y el que escribe no es *el que es*.

De hecho, la narración propiamente dicha (o código del narrador) no conoce, como por otra parte el lenguaje, más que dos sistemas de signos: personal y apersonal; estos dos sistemas no se benefician forzosamente de las marcas lingüísticas afectadas a la persona (*je*) y ala no-persona (*il*); puede

42 Todorov, por otra parte, trata la imagen del narrador y la imagen del lector («Les catégories du récit littéraire», *art. cit.*).

haber, por ejemplo, relatos, o por lo menos episodios escritos en tercera persona y cuya verdadera instancia es, sin embargo, la primera persona ¿Cómo decidirlo/ Basta reescribir («rewrite») o el relato (o pasaje) donde aparece *il* reemplazándolo por *je*: en la medida en que esta operación no provoque ninguna otra alteración que el cambio mismo de los pronombres gramaticales, se puede tener la certeza de que permanecemos dentro de un sistema de la persona: todo el comienzo de *Goldfinger*, aunque escrito en tercera persona, es de hecho hablado por James Bond; para que cambie la instancia es necesario que el *rewriting* resulte imposible; por ejemplo, ¡a oración «vio un hombre de unos cincuenta años, de aspecto todavía juvenil, etcétera») es perfectamente personal, a pesar del *il* («Yo, James Bond, vi, etcétera»), pero el enunciado narrativo «el tintineo del hielo contra el vaso pareció dar a James Bond una súbita inspiración» no-puede ser personal, en razón del verbo «parecer», que se convierte en signo de apersonal. Es verdad que lo apersonal es el modo tradicional del relato, pues la lengua ha elaborado todo un sistema temporal, propio del relato (articulado sobre el aoristo),⁴³ destinado a eliminar el presente del que habla, «En el relato», dice Benveniste, «no habla nadie». Sin embargo, la instancia personal (bajo formas más o menos disfrazadas) ha invalidado poco a poco el relato y la narración ha sido arrastrada al *hic et nunc* de la locución (tal es la definición del sistema personal); por eso se ven actualmente muchos relatos, y muy corrientes, que mezclan con un ritmo extremadamente rápido, a veces dentro-de los límites de una misma oración, lo personal y lo apersonal; por ejemplo la siguiente oración de *Goldfinger*:

Sus ojos	<i>personal</i>
gris azulado	<i>apersonal</i>
estaban fijos en los de Du Pont, que no sabía qué cara poner	<i>personal</i>
porque esta mirada fija implicaba una mezcla de candor, ironía y autodesprecio	<i>apersonal</i>

43 E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, l.cit.

La mezcla de sistemas es percibida evidentemente como algo fácil. Esta facilidad puede llegar hasta el truco: una novela policíaca de Agatha Christie (*El misterio de Sittajord*) mantiene el enigma solamente porque hace trampas con la persona de la narración: un personaje se describe desde el interior, cuando es ya el asesino:^{44 45} todo funciona como si en la misma persona hubiera una conciencia de testigo, inmanente al discurso, y una conciencia de asesino, inmanente al referente: sólo el torniquete abusivo de los dos sistemas permite que se sostenga el enigma. Se comprende, pues, que en el otro polo de la literatura se haga al rigor del sistema elegido una condición necesaria de la obra, sin que, por lo demás, se lo respete siempre hasta el final.

Este rigor —buscado por ciertos escritores contemporáneos— no es forzosamente un imperativo estético; la que suele llamarse «novelas psicológica» está marcada habitualmente por una mezcla de los dos sistemas, que moviliza sucesivamente los signos de la no-persona y los de la persona; la «psicología» no puede —paradójicamente— adaptarse a un puro sistema de la persona, porque, al reducir todo el relato a la instancia única del discurso, o si se prefiere, al acto de locución, lo que resulta amenazado es el contenido mismo de la persona: la persona psicológica (de orden referencial) no tiene ninguna relación con la persona lingüística, que jamás es definida por disposiciones, intenciones o rasgos, sino exclusivamente por su lugar (codificado) en el discurso. Actualmente se están produciendo esfuerzos por hablar en esta persona formal; se trata de una subversión importante (el público, por lo demás, tiene la impresión de que ya no se escriben más «novelas»), porque apunta a que el relato se traslade desde el orden constataivo (que ocupaba hasta el presente) al orden performativo, según el cual el sentido de una palabra es el acto mismo que la profiere:³³ actualmente escribir no es «contar», es decir que se cuenta remitir todo el referente («lo que uno dice») a este acto de locución; a ello se debe que una parte de la literatura contemporánea no sea ya descriptiva, sino transitiva y se esfuerce por plasmar en la palabra un presente tan puro que todo el discurso se identifique con el acto que lo formula: la totalidad del *logos* es reducida —o

44 Modo personal: «Hasta le pareció a Bumaby que nada estaba cambiando», etcétera. El procedimiento es todavía más generoso en *El asesinato de Roger Ackroyd*, pues el narrador dice allí francamente «yo».

45 Sobre el performativo, véase T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *art. cit.* El ejemplo clásico de performativo es el enunciado «Yo declaro la guerra», que no «constata» ni «describe» nada, sino que agota su sentido en su propia emisión (contrariamente al enunciado: *El rey declaró la guerra*, que es constataivo, descriptivo).

ampliada— a una *lexis*.⁴⁶

2. La situación de relato

El nivel narracional está, pues, ocupado por los signos de la narratividad, el conjunto de los operadores que reintegran funciones y acciones a la comunidad narrativa, articulada sobre su donante y su destinatario. Algunos de estos signos han sido estudiados ya: en las literaturas orales se conocen ciertos códigos de recitación (fórmulas métricas, rituales convencionales de presentación), y se sabe que el «autor» no es el que inventa las historias más hermosas sino el que domina mejor el código cuyo uso comparte con los oyentes: en estas literaturas, el nivel narracional es tan neto, las reglas tan restrictivas, que es difícil concebir un «cuento» privado de los signos codificados del relato («*había una vez*», etcétera). En nuestras literaturas escritas se han aislado muy temporalmente las «formas del discurso» (que son, de hecho, signos de narratividad): clasificación de los modos de intervención del autor, esbozada por Platón, recogida por Diomedes,^{47 48} codificación de los comienzos y finales de los relatos, definición de los diferentes tipos de representación (la *oratio directa*, la *oratio indirecta*, con sus *inquit*, la *oratio tecta*,⁵⁸ estudio de los «puntos de vista» etcétera. Todos estos elementos forman parte del nivel narracional. Hay que añadir evidentemente la escritura en su conjunto, porque su papel no es «transmitir» el relato, sino proclamarlo.

En efecto; las unidades de niveles inferiores vienen a integrarse en una proclamación del relato; la forma última del relato, en cuanto relato, trasciende sus contenidos y sus formas propiamente narrativas (funciones y acciones). Esto explica que el código narracional sea el último nivel al que puede llegar nuestro análisis, salvo que se salga del objeto-relato, es decir, salvo que transgreda la regla de inmanencia que tiene como fundamento, La narración no puede recibir su sentido sino del mundo que la usa: más allá del nivel narracional comienza el mundo, es decir, Los otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos no son solamente los relatos sino elementos de otras sustancias (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etcétera). Así como la lingüística se detiene en la oración, el análisis del relato se detiene en el discurso: es necesario luego pasar a otra semiótica. La lingüística conoce este género de fronteras, que ha postulado ya,

46 Sobre la oposición de *logos* y *lexis*, véase G. Genette, «Frontières du récit», *art. cit.*

47 *Genus activant vet imitativum* (no hay intervención del narrador en el discurso: teatro, por ejemplo); *genus enarativum* (sólo el poeta tiene la palabra: sentencias, poemas didácticos); *genus commune* (mezcla de los dos géneros: la epopeya).

48 H. Sørensen, en *Mélangés Jansen, op. cit.*, pág. 150.

si no explorado, bajo el nombre de *situación*. Halliday define la «situación» (por referencia a una oración) como el conjunto de los hechos lingüísticos no asociados; ⁴⁹ Prieto, como «el conjunto de los hechos conocidos por el receptor en el momento del acto sémico e independiente de éste». ⁵⁰ De la misma manera puede decirse que todo relato es tributario de una «situación de relato», conjunto de los rituales según los cuales se consume el relato. En las sociedades llamadas «arcaicas», la situación de relato está fuertemente codificada; ⁵¹ en nuestra época, sólo la literatura de vanguardia sigue soñando con rituales de lectura, espectaculares en Mallarmé, que quería que el libro fuera recitado en público siguiendo una combinatoria precisa; tipográficos en Butor, que intenta acompañar el libro con sus propios signos. Pero habitualmente nuestra sociedad escamotea con todo el cuidado posible la codificación de la situación de relato: no se emplean ya los procedimientos de narración que intentan naturalizar el escrito que vendrá a continuación, fingiendo darle como causa una ocasión natural y, sí así puede decirse, «desinaugurarlo»: novelas epistolares, manuscritos pretendidamente encontrados, autor que encontró al narrador, películas que cuentan su historia antes del genérico. La repugnancia a exhibir sus códigos caracteriza a la sociedad burguesa y la cultura de masas que ha surgido de ella: ambas necesitan signos que no tengan el aspecto de ser signos. Pero, sin embargo, esto no es, si así se puede hablar, más que un epifenómeno estructural: por familiar, por descuidado que sea hoy el hecho de abrir una novela o un diario o de encender un televisor, nada puede impedir que este acto modesto instale en nosotros, de un solo golpe y de manera íntegra, el código narrativo del que tendremos necesidad. El nivel narracional tiene, por ello, un papel ambiguo: contiguo a la situación de relato (incluyéndola, incluso, a veces), se abre al mundo donde el relato se deshace (se consume); pero al mismo tiempo, coronando los niveles anteriores, cierra el relato, lo constituye definitivamente como habla de una lengua que prevé y lleva consigo su propio metalenguaje.

V. El sistema del relato

El lenguaje propiamente dicho puede definirse mediante el concurso de dos procedimientos fundamentales: la articulación, o segmentación, que produce unidades (es la *forma*, según Benveniste) y la integración, que recoge

49 M. A. K. Halliday, «Linguistique générale et linguistique appliquée», *art. cit.*, pág. 6.

50 L. I. Prieto, *Principes de noologie*, Mouton, 1964, pág. 3:6.

51 El cuento, señalaba L. Sebag, puede referirse en todo momento y en todo lugar, al relato mítico no.

esas unidades en unidades de un rango superior (es el *sentido*). Este doble procedimiento se encuentra en la lengua del relato; ella también concibe una articulación y una integración, una forma y un sentido.

1. *Distorsión y expansión*

La forma del relato está esencialmente caracterizada por dos poderes; el de distender sus signos a lo largo de la historia, y el de insertar en estas distorsiones expansiones imprevisibles. Estos dos poderes aparecen como libertades, pero lo propio del relato es precisamente incluir estos «alejamientos» en su lenguaje.⁵²

La distorsión de los signos existe en la lengua, donde Bailly la estudia a propósito del francés y del alemán; ⁵³ hay distaxia desde el momento en que los signos (de un mensaje) no están simplemente yuxtapuestos, desde que la linealidad (lógica) es perturbada (el predicado precede, por ejemplo, al sujeto). Una forma notable de la distaxia se da cuando las partes de un mismo signo son separadas por otros signos a lo largo de la cadena del mensaje (por ejemplo, en francés, la negación *ne jamais* y el verbo *a pardonné* en: *elle ne nous a jamais pardonné*): al fraccionarse el signo, su significado se reparte en diferentes significantes, distantes unos de otros, cada uno de los cuales, tomados por separado, no pueden ser comprendidos. Lo hemos visto ya a propósito del nivel funcional: es exactamente lo que sucede en el relato: las unidades de una secuencia, aunque formando un todo en el nivel de esta secuencia misma, pueden ser separadas unas de otras por la inserción de unidades que provienen de otras secuencias; lo hemos dicho: la estructura del nivel funcional está ordenada como fuga.⁵⁴ Según la terminología de Bailly, que opone las lenguas sintéticas, donde predomina la distaxia (por ejemplo, el alemán) a las lenguas analíticas, que respetan más la linealidad lógica y la monosemia (como el francés), el relato sería una lengua fuertemente sintética, fundada esencialmente en una sintaxis de encajonamiento y envolvimiento: cada punto del relato se expande hacia distintas direcciones a la vez: cuando James Bond pide un whisky mientras espera el avión, este whisky, como

52 Valéry: «El cuento se aproxima formalmente al sueño: se los puede definir a ambos mediante la consideración de esta curiosa propiedad: que *todos sus alejamientos les pertenecen*».

53 C. Bailly, *Linguistique générale et linguistique française*, Berna, 4ª edición, J 965.

54 C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, op. cit., pág. 234 (trad. cast: *Antropología estructural*, l. cit.): «Relaciones que pertenecen al mismo paquete pueden aparecer a intervalos alejados, cuando uno se coloca en el punto de vista diacrónico». A. J. Greimas ha insistido sobre el alejamiento de las funciones (*Sémantique structurale*, op. cit.) (Trad. cast: *Semántica estructural*, l. cit.)

indicio, tiene un valor polisémico, es una especie de nudo simbólico que reúne varios significados (modernidad, riqueza, ociosidad); pero, como unidad funcional, pedir un whisky tiene que recorrer, uno tras otro, distintos relevos (consumo, espera, partida, etcétera) para encontrar su sentido final: la unidad está «cogida» por todo el relato, pero igualmente el relato no se «sostiene» más que por la distorsión y la expansión de sus unidades.

La distorsión generalizada impone al relato su marca propia: fenómeno de pura lógica, como fundado en una relación, frecuentemente lejana, moviliza una especie de confianza en la memoria intelectual, reemplaza incesantemente la copia pura y simple de los sucesos relatados por el sentido; de acuerdo con la «vida», es poco probable que, en un encuentro, el hecho de sentarse no siga de inmediato a la invitación de tomar asiento; en el relato, estas unidades, contiguas desde el punto de vista mimético, pueden estar separadas por una larga serie de inserciones que pertenecen a esferas funcionales totalmente diversas: se establece de esta manera una especie de *tiempo lógico* que tiene poca relación con el tiempo real: la pulverización aparente de las unidades es mantenida siempre firmemente bajo la lógica que une los núcleos de la secuencia. El «suspense» no es evidentemente más que una forma privilegiada, o si se quiere exasperada, de la distorsión: por una parte, al mantener abierta una secuencia (mediante los procedimientos enfáticos del retraso y la reiniciación) refuerza el contacto con el lector (el oyente), detenta una función puramente fática: y, por otra, le ofrece la amenaza de una secuencia incumplida, de un paradigma abierto (si, como así creemos, toda secuencia tiene dos polos), es decir, de una perturbación lógica, y esta perturbación lógica es lo que se consume con angustia y placer (tanto más, cuanto que finalmente siempre es reparada); el «suspense» es, pues, un juego con la estructura, destinado, si así puede decirse, a ponerla en riesgo y a glorificarla: constituye un verdadero «*thrilling*» de lo inteligible: al representar el orden (y no simplemente la serie) en su fragilidad, realiza la idea misma de lengua: lo que parece más patético es también lo más intelectual: el «suspense» captura mediante el «espíritu», no mediante las «tripas».⁵⁵

Lo que puede ser separado puede también ser llenado. Distendidos, los núcleos funcionales presentan espacios intercalares que pueden ser llenados casi hasta el infinito; se pueden llenar los intersticios mediante un número

55 J. P. Fave, a propósito de *Baphomet*, de Klossowski: «Rara vez la ficción (o el relato) ha revelado con tanta precisión lo que es, forzosamente, siempre: una experimentación del “pensamiento” sobre la “vida”» (*Tel Que*), n. 22, pág. 88).

muy grande de catálisis; sin embargo, aquí puede entrar en juego una nueva tipología, porque la libertad de catálisis puede ser regulada de acuerdo con el contenido de las funciones (ciertas funciones están mejor expuestas que otras a la catálisis): la Espera, por ejemplo,⁵⁶ y según la sustancia del relato (la escritura tiene posibilidades de diéresis —y por consiguiente de catálisis— muy superiores a las del cine) se puede «cortar» un gesto narrado más fácilmente que el mismo gesto visualizado.⁵⁷ El poder catalítico del relato tiene como corolario su poder elíptico. Por otra parte, una función (*hizo una comida sustanciosa*) puede economizar todas las catálisis virtuales que encierra (el detalle de la comida);⁶⁸ por otra parte, es posible reducir una secuencia a sus núcleos y una jerarquía de secuencias a sus miembros superiores sin alterar el sentido de la historia: un relato puede ser identificado aun si se reduce su sintagma total a sus actantes y sus grandes funciones tales como resultan de la asunción progresiva de las unidades funcionales.⁶⁹ Dicho de otra manera, el relato se presta al *resumen* (lo que antes se llamaba el *argumento*). A primera vista, lo mismo sucede en cualquier discurso, pero cada discurso tiene su tipo de resumen: el poema lírico, por ejemplo, al no ser otra cosa que la amplia metáfora de un solo significado,⁷⁰ implica que resumirlo es dar este significado, y la operación es tan drástica que hace desvanecerse la identidad del poema (resumidos, los poemas líricos se reducen a los significados *Amor* y *Muerte*); de ahí la convicción de que es imposible resumir un poema. Por el contrario, el resumen del relato (si se lleva a cabo con criterios estructurales) mantiene la individualidad del mensaje. Dicho de otra manera, el relato es *traducible* sin perjuicio fundamental: lo intraducible se determina solamente en un último nivel, narracional: los significantes de narratividad, por ejemplo, difícilmente pueden pasar de la novela a la película, que no conoce sino muy excepcionalmente el tratamiento personal,¹ y la última capa del nivel narracional, a saber, la escritura, no puede pasar de una lengua a otra, o lo hace muy mal. La traducibilidad del relato resulta de la estructura de su lengua; por un camino inverso sería, pues, posible encontrar esta estructura distinguiendo y clasificando los elementos (diversamente) traducibles e intraducibles de un relato: la existencia (actual) de semióticas diferentes y concurrentes (literatura, cinematógrafo, cómics, radiodifusión) facilitaría mucho este camino de análisis.

56 La *espera* no tiene, desde el punto de vista lógico, más que dos núcleos: 1) espera planeada; 2) espera satisfecha o frustrada; pero el segundo núcleo puede ser ampliamente catalizado, a veces incluso indefinidamente (*Esperando a Godo!*): de nuevo, un juego —en este caso, extremo— con la estructura.

57 Valéry: «Proust divide —y nos da la sensación de poder dividir indefinidamente— lo que otros escritores han acostumbrado a pasar de un salto.»

2, *Mimesis y sentido*

En la lengua del relato, el segundo procedimiento importante es la integración: lo que ha sido separado en cierto nivel (una secuencia, por ejemplo) se reunifica la mayoría de las veces en un nivel superior (secuencia de un elevado grado jerárquico, significado total de una dispersión de indicios, acción de una clase de personajes); la complejidad de un relato puede compararse a la de un organigrama, capaz de integrar los retrocesos y los avances; o, más exactamente, es la integración, bajo formas variadas, la que permite compensar la complejidad de las unidades de un nivel; ella permite orientar la comprensión de elementos discontinuos, contiguos y heterogéneos (tales como los del sintagma, el cual, por su parte, no conoce más que una sola dimensión: la sucesión): si se denomina «isotopía», como hace Greimas, a la unidad de significación (la que impregna, por ejemplo, un signo y su contexto), se dirá que la integración es un factor de isotopía: cada nivel (integratorio) da su isotopía a las unidades del nivel inferior, impide al sentido «rebotar», lo que no dejaría de producirse si no se advirtiera la dislocación de los niveles. Sin embargo, la integración narrativa no se presenta de una manera serenamente regular, como una bella arquitectura que llevara mediante artificios simétricos desde una infinidad de elementos simples a algunas masas complejas; muy frecuentemente, una unidad puede tener dos correlatos, uno en un nivel (función de una secuencia), y otro, en otro (indicio que remite a un actante); de esta manera, el relato se presenta como una secuencia de elementos mediatos o inmediatos, fuertemente imbricados; la distaxia orienta una lectura «horizontal», pero la orientación le sobrepone una lectura «vertical»: hay una especie de «cojera» estructural, como un juego incesante de potenciales, cuyas distintas caídas infunden al relato su «tonos» o su energía: cada unidad es percibida en su afloramiento y en su profundidad, y es así como el relato «avanza»: mediante el concurso de estas dos vías, la estructura se ramifica, prolifera, se descubre... y se recupera: lo nuevo no deja de ser regular. Hay, por supuesto, una libertad del relato (como hay una libertad del locutor frente a su lengua), pero esta libertad está, literalmente, *limitada*: entre el código fuerte de la lengua y el código fuerte del relato, se establece, si puede decirse así, una fosa: ia oración. Si se intenta abarcar el conjunto de un relato escrito se ve que parte de lo más codificado (el nivel fonemático, e incluso merismático), se extiende progresivamente hasta la oración, punto extremo de la libertad combinatoria; comienza luego a extenderse, partiendo de pequeños grupos de oraciones (microsecuencias),

muy libres todavía, hasta llegar a las grandes acciones, que constituyen un código fuerte y restringido: la creatividad del relato (por lo menos bajo su apariencia mítica de «vida») se situaría, pues, *entre dos códigos*, el de la lingüística y el de la translingüística. Por ello puede decirse paradójicamente que el *arte* (en el sentido romántico del término) es asunto de enunciados de detalle, en tanto que la *imaginación* es dueña y señora del código; «En conclusión», decía Poe, «se verá que el hombre ingenioso está siempre lleno de imaginación, y que el hombre *verdaderamente* imaginativo no es nunca otra cosa que un analista...»⁵⁸

Por consiguiente, hay que hacer una poda en el «realismo» del relato. Al recibir una llamada telefónica en el despacho en el que está de guardia, Bond «piensa», nos dice el autor: «*Las comunicaciones con Hong Kong son siempre igualmente malas y difíciles de obtener*»

Pero ni el «pensamiento» de Bond ni la mala calidad de la comunicación telefónica son una verdadera información. Esta contingencia da, quizá, sensación de «vida», pero la información verdadera, la que germinará más tarde, es la localización de la llamada telefónica, a saber, *Hong Kong*. Por ello, en todo relato, la imitación permanece como contingente;⁵⁹ la función del relato no es la de «representar», sino la de constituir un espectáculo que nos sigue siendo todavía bastante enigmático, pero que no podría ser de orden mimético; la «realidad» de una secuencia no está en la sucesión «natural» de las acciones que la componen, sino en la lógica que en ella se expone, se arriesga y se satisface; podría decirse, de otro modo, que el origen de una secuencia no es la observación de la realidad, sino la necesidad de variar y sobrepasar la primera *forma* que se ofreció al hombre, a saber, la repetición: una secuencia es esencialmente un todo en el que nada se repite; la lógica tiene aquí un valor emancipador, y junto con ella todo el relato; puede suceder que los hombres reinyecten en el relato todo lo que conocieron, todo lo que vivieron; por lo menos, así es en una forma que, ella sí, ha triunfado sobre la repetición e instituido el modelo de un devenir. El relato no hace ver, no imita: la pasión que puede inflamarnos al leer una novela no es la de una «visión» (de hecho, nosotros no «vemos» nada), es la del sentido, es decir, de un orden superior de la relación, que posee, también él, sus emociones, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos: «lo que pasa» en el relato no es, desde el punto de

58

Double assassinat dans la rue Morgue, traducción de C. Baudelaire. (Trad. cast.: *Poe: Cuentos*, Madrid, Alianza, 1983,¹⁰ 2 vols.)

59 G. Genette, «Frontières, du récit», *art. cit.*, tiene razón al reducir la *mimesis* a los trozos de diálogo relatados; de todas maneras, el diálogo oculta siempre una función inteligible y no mimética.

vista referencial (real), *nada*,⁶⁰ lo que «adviene» es únicamente el lenguaje, la aventura de lenguaje, cuya llegada no cesa de ser festejada. Aunque no se sepa casi nada más sobre el origen del relato que sobre el origen del lenguaje, se puede razonablemente adelantar que el relato es contemporáneo del monólogo, creación, aparentemente, posterior a la del diálogo; en todo caso, sin querer forzar la hipótesis filogenética, puede ser significativo que sea aproximadamente en la misma época (alrededor de los tres años) que el hombrecillo «inventa» al mismo tiempo la oración gramática, el relato y el Edipo.

La concatenación de las acciones

Se sabe que, según los primeros análisis estructurales del relato, un cuento es un encadenamiento sistemático de acciones, distribuidas entre un pequeño número de personajes cuya función es idéntica de una historia a otra. Analizando algunos cientos de cuentos eslavos, Vladimir Propp tuvo el mérito de establecer la constancia de los elementos (personajes y acciones) y de las relaciones (encadenamiento de las acciones) que constituye con seguridad un cuento popular. Pero esta forma sigue siendo en Propp un *esquema*, un diseño sintagmático, surgido por abstracción de los rumbos seguidos por la acción en cuentos distintos. Lévi-Strauss y Greimas, completando y rectificando a Propp, intentaron estructurar este método acoplando las acciones de la sucesión narrativa, separadas en el curso por otras acciones y cierta distancia temporal, pero ligadas entre sí por una relación paradigmática de oposiciones (por ejemplo, *carencia del héroe/repación de esa carencia*). Bremond, finalmente, estudió la relación lógica de las acciones narrativas, en la medida en que esta relación remite a cierta lógica de los acontecimientos humanos, sacando a la luz, por ejemplo, cierta estructura constante de la seguridad fundamental para el análisis estructural del relato, analizando secuencias de acciones tomadas no ya del cuento popular sino del relato literario: los ejemplos que se aducirán aquí están tomados de un cuento largo de Balzac, *Sarrasine*, publicado en las *Escenas de la vida parisense*, sin preocuparme en absoluto por la naturaleza del arte balzaciano y ni siquiera por el arte realista; trataré exclusivamente de las *formas* narrativas, no de los rasgos históricos o de las prácticas del autor.

60 Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, en *Oeuvres Complètes*, op. cit., pág. 296: «... Una obra dramática muestra la sucesión de los exteriores del acto sin que ningún momento tenga realidad ni, en resumidas cuentas, pase algo.»

Dos observaciones, para comenzar. En primer lugar, ésta: el análisis de los cuentos ha aislado las grandes acciones, las articulaciones primordiales de la historia (compromisos, pruebas o aventuras afrontadas por el héroe); pero en el relato literario, una vez detectadas, estas grandes acciones (suponiendo que ello sea fácil), subsiste una multitud de pequeñas acciones, que con frecuencia tienen la apariencia de ser fútiles y casi maquinales {*golpear una puerta, entablar una conversación, concertar una cita*, etcétera): ¿hay que considerar a estas acciones subsidiarias como una especie de fondo insignificante y sustraerlas al análisis con el pretexto de que *ni que decir tiene* que el relato las enuncia para ligar dos acciones principales? No, porque sería prejuzgar sobre la estructura final del relato, sería inflexionar esta estructura en un sentido unitario, jerárquico; nosotros pensamos, por el contrario, que *todas* las acciones de un relato, por pequeñas que parezcan, tienen que ser analizadas, integradas en un orden que conviene describir: en el texto, contrariamente al relato oral, ningún rasgo de habla es insignificante.

La segunda observación es ésta: es una medida mucho mayor que en el cuento popular, las concatenaciones [*suites*] de acciones del relato literario están encerradas en un abundante flujo de otros «detalles», otros rasgos que no son en absoluto *acciones*-, son o bien indicios psicológicos que denotan el carácter de un personaje o de un lugar; o bien juegos de conversación mediante los cuales los partícipes intentan reunirse, convencerse o engañarse; o bien señalizaciones que el discurso adelanta.

para plantear, retrasar o resolver enigmas; o bien reflexiones generales producto de un saber o una sabiduría, o bien, por último, invenciones de lenguaje (por ejemplo, la metáfora) que el análisis tiene que integrar ordinariamente en el campo simbólico de la obra. Ninguno de estos rasgos es «espontáneo» o «insignificante»: cada uno recibe su autoridad y su familiaridad de un conjunto sistemático de «maneras de pensar», es decir, de repeticiones y reglas colectivas, o incluso de un gran código cultural: Psicología, Ciencia, Sabiduría, Retórica, Hermenéutica, etcétera. En esta profusión de otros signos los comportamientos de los personajes (en la medida en que se unen concatenaciones coherentes) resultan de un código particular, de una lógica de las acciones que, sin duda, estructura profundamente el texto, le da su andadura «legible», su apariencia de racionalidad narrativa, lo que los antiguos llamaban su *verosimilitud*, pero está lejos de ocupar toda la superficie significativa del relato literario: durante páginas puede perfectamente *no pasar nada* (es decir, no enunciarse ninguna acción) y, desde el otro extremo, un acto consecuente puede estar separado de su antecedente por una gran masa de

signos procedentes de otro código distinto del código accional. Además no hay que olvidar que algunas acciones pueden ser enunciadas exclusivamente a título de indicios de un carácter (*tenía la costumbre de...*): entonces están ligados entre sí por un proceso de acumulación, no por un orden lógico, o por lo menos la lógica a la que remiten es de orden psicológico y no de orden pragmático.

Una vez reservado todo esto (que representa una parte enorme del relato literario), sigue quedando en el texto clásico (anterior al corte de la modernidad) cierto número de informaciones accionales ligadas entre sí por un orden *lógico-temporal* (*esto* que sigue a *aquello* es también su consecuencia), organizadas por ello mismo en concatenaciones o secuencias individuales (por ejemplo: 1) *llegar a una puerta*; 2) *golpear esa puerta*; 3) *ver aparecer a alguien*), cuyo desarrollo interno (aunque esté imbricado en el de otras secuencias paralelas) asegura a la historia su marcha y hace del relato un organismo procesivo, en devenir hacia su «fin» o su «conclusión».

¿Cómo denominar a este código general de las acciones narrativas, algunas de las cuales parecen importantes, dotadas de gran densidad novelística (*asesinar, desembarazarse de una víctima, hacer una declaración de amor, etcétera*) y las otras muy fútiles (*abrir una puerta, sentarse, etcétera*), de manera tal que se lo pueda distinguir de los otros códigos de cultura que se actualizan en el texto (esta distinción no tiene evidentemente más que un valor analítico, porque el texto presenta todos los códigos mezclados y como *trenzados*)? Refiriéndome a un término del vocabulario aristotélico (Aristóteles, después de todo, es el padre del análisis estructural de las obras), he propuesto⁶¹ llamar a este código de las acciones narrativas «*código proairético*». Al establecer la ciencia de la acción o praxis, Aristóteles la hace venir precedida de una disciplina anexa, la *proáiresis*, o facultad humana de deliberar anticipadamente sobre el resultado de un acto, de *elegir* (es el sentido etimológico) entre los dos términos de una alternativa aquel que realizaremos. Ahora bien, en cada nudo de la concatenación de acciones, también el relato (es mejor hablar de relato y no de autor, porque aquí nos estamos refiriendo a una *lengua* narrativa y no a un cometido del que cuenta algo) «elige» entre varias posibilidades y esa elección compromete en cada caso el porvenir mismo de la historia: es evidente que la historia cambiará según que la puerta donde alguien llamó se abra o no se abra, etcétera (esta estructura alternativa ha sido particularmente estudiada por Bremond); ni que decir tiene que,

61 En una obra consagrada al análisis estructural de *Sarrasine*, S/Z, París, Editions du Seuil, 1970. (Colección «Points», 1976.) (Trad. cast: SZMadrid, Siglo XXI, 1980.)

situado en cada acción frente a una alternativa (darle tal o cual continuación), el relato no elige nunca sino el término que le es provechoso, es decir, *que asegura su continuación en tanto que relato*; el relato jamás marca un término (enunciándolo en su cumplimiento) que pudiera extinguir la historia, quedarse corta: hay en cierto sentido un verdadero instinto de conservación del relato que, de dos salidas posibles implicadas por una acción enunciada, elige siempre la salida que hace «rebotar» la historia; esta evidencia, trivial, pero que ha sido en realidad poco estudiada, no es inútil recordarla, puesto que el arte *narrativo* (que es ejecución [*performance*], aplicación de un código) consiste precisamente en dar a esas determinaciones estructurales (que tienen solamente como meta la «salvación» del relato y no la de tal o cual de sus personajes) la justificación (la coartada) de móviles ordinariamente psicológicos, morales, pasionales, etcétera; allí donde el relato elige de hecho su propia supervivencia es el personaje el que parece elegir su propio destino: el instinto de conservación del uno está enmascarado bajo la libertad del otro; la *economía* narrativa {tan restrictiva como la economía monetaria) se sublima en libre albedrío humano. Tales son las implicaciones de ese término de *proairetismo* que propongo aplicar aquí a toda acción narrativa comprometida en una concatenación y homogénea.

Es necesario todavía saber cómo pueden constituirse esas concatenaciones, cómo se decide que una acción forma parte de tal cadena y no de tal otra. De hecho, esta constitución de la cadena está estrechamente relacionada con su nominación; e, inversamente, su análisis está relacionado con el despliegue del nombre que le ha sido encontrado: si yo puedo espontáneamente agrupar acciones diversas tales como *partir, viajar, llegar, permanecer* bajo el nombre general de *Viaje*, es porque la sucesión adquiere consistencia y se individualiza (se opone a otras concatenaciones, a otros nombres): inversamente, si cierta experiencia práctica me persuade de que bajo el término de *cita* se disponen ordinariamente una serie de actos tales como *proponer, aceptar, acudir*, es porque ese término me ha sido sugerido de una manera u otra por el texto y por ello tengo cierto derecho a observar detalladamente el esquema secuencial; aislar las secuencias (de la masa significativa del texto, cuyo carácter heteróclito ha sido mencionado) es ordenar las acciones bajo algún nombre genérico (*cita, viaje, excursión, asesinato*, etcétera): analizar estas secuencias es desplegar este nombre genérico de sus componentes. Que la simple *nominación* sea un criterio suficiente para constituir el fenómeno que hay que observar puede parecer algo muy superficial, que depende de la discreción enteramente subjetiva del analista y, por así decirlo, poco «científico»; ¿no es decir a cada

concatenación: tú existes porque yo te nombro; y yo te nombro así porque me da la gana? A lo cual hay que responder que la ciencia del relato (si es que existe) no puede obedecer al criterio de las ciencias exactas o experimentales; el relato es una actividad del lenguaje (de significación o de simbolización) y tiene que ser analizado en términos de lenguaje: *nombrar* es entonces para el analista una operación tan bien fundada, tan homogénea respecto de su objeto como el hecho de medir para el geómetra, pesar para el químico, u observar con el microscopio para el biólogo. Además, el nombre que se encuentra para la secuencia (y que la constituye) es un testimonio sistemático, procede él mismo de la vasta actividad de clasificación en la que consiste la lengua; si yo llamo a tal secuencia *rpto*, es porque la lengua misma ha clasificado, dominado ciertas acciones bajo un concepto único que ella me transmite y cuya coherencia autentifica; el *rpto* que yo constituyo a partir de briznas de acciones esparcidas por el texto coincide entonces con todos los rptos que he leído; el nombre es el rasgo exacto, irrefutable, tan sólido como un hecho científico, de algo *ya-escrito, ya-leído, ya-hecho*; encontrar el nombre no es, por consiguiente, de ningún modo, una operación de fantasía, librada a mi solo capricho; encontrar el nombre es ya encontrar ese *ya* que constituye el código, es asegurar la comunicación del texto y de todos los otros relatos que constituyen la lengua narrativa, porque el trabajo lingüístico o semiológico no puede consistir nunca más que en encontrar el *pasaje* que hace comunicar lo anterior del lenguaje y el presente del texto. Finalmente, al nombrar la secuencia, el analista no hace sino reproducir, de una manera más cuidadosa y más razonada, el trabajo mismo del lector, y su «ciencia» se enraiza en una fenomenología de la lectura: leer un discurso es, en efecto (al ritmo acelerado de la lectura), organizarlo en briznas de estructuras, es esforzarse para llegar a nombres que «resumen» más o menos la profusa sucesión de las señalizaciones, es proceder en uno mismo, en el momento mismo en que uno «devora» la historia, a realizar ajustes nominales, es domesticar incesantemente la novedad de lo que uno lee, apelando para ello a nombres conocidos, surgidos de! vasto código anterior de la lectura; dado que en mí, muy pronto, algunos indicios hacen surgir el nombre de *asesinato*, mi recepción del cuento es efectivamente una *lectura*, y no la simple percepción de oraciones cuyo sentido lingüístico yo comprendería, pero no así el narrativo: leer es nombrar (por ello se podría llegar a decir que, por lo menos en lo referente a algunos textos modernos, leer es escribir).

Sin pretender cubrir toda la lógica accional y sin pretender siquiera que esta lógica sea una, intentemos reducir algunas secuencias proairéticas a un pequeño número de relaciones simples; de esta manera se podrá tener una

primera idea de cierto desarrollo racional del relato clásico.

1. *Consecutiva*. En el relato (y ésta es quizás su marca) no hay sucesión pura: lo temporal queda penetrado inmediatamente de lógica, lo *consecutivo* es al mismo tiempo lo *consiguiente*;³ lo que viene *después* tiene el aspecto producido por lo que estaba *delante*. Sin embargo, en la descomposición de algunos elementos nos acercamos a lo temporal puro: eso sucede en la percepción de un objeto o un cuadro, por ejemplo (*echar una mirada alrededor/percibir el objeto*). El carácter débilmente lógico de estas secuencias (que por lo demás son raras) se ve bien por el hecho de que cada término no hace en definitiva más que repetir el precedente, como en una serie (que no es una estructura): *salir de un primer lugar* (una sala, por ejemplo)/*sa/ir de un segundo lugar* (el edificio en el que está esa sala); sin embargo, la lógica está muy cerca, bajo la forma de una relación de implicación: para «advertir» *hace falta* prime* ro «entrar en el edificio»; con mayor razón si el movimiento implica un regreso (*excursión, paseo de enamorados*): la estructura parece entonces muy tenue (a fuerza de ser elemental): es la de *ida y vuelta*; pero basta imaginar que un término no esté señalado para medir el escándalo lógico del que el relato se haría inmediatamente portador: el *viaje sin regreso* (por simple falta de un término de la concatenación) es uno de los incidentes más significativos que pueda tocar en suerte relatar.

2. *Consecuencial*. Es la relación clásica entre dos acciones, cada una de las cuales es la determinación de la otra (pero aquí también, simétrica e inversamente a la relación precedente, la mayor parte de las veces el vínculo causal queda penetrado de temporalidad); la articulación consecuencial es evidentemente una de las más ricas, ya que sustenta en cierta manera la «libertad» del relato: que una consecuencia sea positiva o negativa hace que todo el género de la historia cambie.

3. *Volitiva*. Una acción (por ejemplo: *vestirse*) está precedida de una señalización de intención o de voluntad (*querer vestirse, decidir vestirse*); también aquí la relación puede desviarse, la voluntad puede ser privada de su cumplimiento (*querer vestirse y no hacerlo*), si un incidente venido de una segunda secuencia perturba el devenir lógico de la primera (lo importante para nosotros es que este incidente siempre está señalado).

4. *Reactiva*. Una acción (por ejemplo, *tocar*) va seguida de su reacción (*gritar*); se trata de una variedad del esquema consecuencial, pero el modelo es aquí más claramente biológico.

5. *Durativa*. Tras haber advertido el comienzo o la duración de una acción (o de un estado), el discurso advierte su interrupción o su cese: *estallar de risa/interrumpirse; estar oculto/salir del escondrijo; meditar ;ser arrancado de la ensoñación* etcétera. Una vez más, la trivialidad misma de estas concatenaciones es lo significativo; porque sí sucediera que el relato no señalase el final de un estado o una acción, se produciría un verdadero escándalo narrativo: la señalización de interrupción aparece como una verdadera restricción de la lengua narrativa, o también, trasladada al plano del discurso, una de las rúbricas obligatorias de las que habla Jakobson a propósito del lenguaje.

6. *Equipolente*. Un pequeño número de secuencias (reducidas, como hemos hecho, a su núcleo) no hacen sino hacer efectivas oposiciones inscritas en el léxico; así sucede en *interrogar/responder* (o: *plantearse una pregunta/verificarla*); los dos términos están ciertamente ligados por una relación lógica de implicación simple (se responde porque alguien preguntó), pero la estructura es la de un *complemento* formal, tal como se encuentra en las parejas léxicas de contrarios.

Hay ciertamente otras relaciones lógicas en las concatenaciones y, por otra parte, las seis relaciones encontradas pueden sin duda reducirse y formalizarse más; lo importante para el análisis no es tanto la *naturaleza* del vínculo lógico como la necesidad de su señalización, el relato *debe* señalar los dos términos de la relación, salvo que acepte volverse «ilegible». Ahora bien, el vínculo lógico aparece como menos pertinente que su expresión, y ello se debe a que la lógica a la que se refiere el relato no es otra cosa que una lógica de lo y *a-leído*: el estereotipo (proveniente de una cultura secular) es la verdadera razón del mundo narrativo, construido enteramente sobre las huellas que la experiencia (mucho más libresca que práctica) ha dejado en la memoria del lector y que la constituye. También puede decirse que la secuencia perfecta, la que brinda al lector la certidumbre lógica más intensa, es la secuencia más «cultural», en la que se encuentra de manera inmediata toda una suma de lecturas y de conversaciones; por ejemplo (en el cuento de Balzac) la secuencia *carrera: trasladarse a París/entrar en la casa de un gran maestro/dejar al maestro/ganar un premio/ser consagrado por un gran crítico/ partir hacia Italia*, ¿cuántas veces no ha sido impresa en nuestra memoria esta concatenación? La lógica narrativa, hay que reconocerlo, no es otra cosa que el desarrollo de lo probable aristotélico (opinión común y no verdad científica); por consiguiente es normal que, cuando se quiso legalizar esta lógica (bajo la forma de restricciones y de valores estéticos) lo que los

primeros teóricos clásicos del relato pusieron en primer término fuera también una noción aristotélica: la de lo *verosímil*.

Queda por decir de qué maneras está presente en el texto la concatenación de acciones.

1. El análisis precedente ha versado sobre algunos nudos lógicos y podría hacer creer que las concatenaciones, aunque proceden por definición de un orden sintagmático, tienen una estructura binaria (paradigmática), pero planteado así se trataría de una ilusión analítica. Si se acepta como criterio de la concatenación su aptitud para ser nombrada (es decir, ser recubierta por un término genérico procedente del léxico en tanto que cultura), hay que admitir concatenaciones cuyo número de términos es variable. Cuando la concatenación denota una operación trivial, fútil, sus términos son en general poco numerosos; lo contrario sucede cuando remite a un gran modelo novelesco (*paseo de amantes, asesinato, rapto*, etcétera). Por lo demás, en estas grandes secuencias pueden superponerse diferentes estructuras: por ejemplo, el discurso puede entremezclar la denotación de elementos «reales» (en su concatenación lógico-temporal) y los términos ordinarios de la *dispositio* retórica (anuncio, comienzos, resumen) lo que alarga la cadena sin dispensarla; el discurso puede plantear también dos o tres temas principales (y diferentes) y repetir varias veces cada uno de ellos (variando su significado), un personaje, en virtud de cierta situación, puede *esperar/ser decepcionado/compensar*, pero la esperanza, la decepción y la compensación son narradas varias veces (siguiendo el ritmo de las reflexiones del sujeto y con la ayuda del *flash-back*); por último, no hay que olvidar que la repetición de los términos (causa de una proliferación de la concatenación) puede tener un valor semántico (estar dotada de un contenido propio, en tanto que repetición): es el caso de las secuencias *peligro* y *amenaza*, donde la multiplicación de un mismo término (*correr un peligro, recibir una amenaza*) tiene valor de opresión dramática.

2. En general, el análisis estructural del relato no clasifica las acciones (llamadas *funciones* por Propp) antes de haberlas especificado mediante el personaje que es el agente o el paciente; en lo que a esto se refiere, el análisis debería hacer notar que las concatenaciones se producen casi siempre entre dos o tres partícipes; en una concatenación como *actuar/reaccionar* hay evidentemente dos agentes distintos; pero esto supone un grado ulterior del análisis; desde el punto de vista de una estructuración simple (la que nos ha ocupado aquí) es legítimo (y sin duda rentable) considerar el término accional como un verbo separado de todo proceso personal, y aprehendido, por el

contrario, en su estado de semantema puro (por lo demás, el semantismo de algunos verbos implica ya en sí la dualidad de agentes: tal es el caso de *unirse*).

3. Una concatenación desde el momento en que es un poco larga, puede llevar consigo cadenas subsidiarias, que están insertadas en su desarrollo general como «subprogramas» (que en cibernética se llamaban «ladrillos»). La secuencia *narrar* puede en determinado momento comportar el término *Cita* (*concertar una cita para narrar la historia*); este término puede, a su vez, recubrir una secuencia (*pedir una cita/ aceptarla/rehusarla*, etcétera). En efecto, la red accional está construida principalmente por una sustitución amplificadora o reductora, según el caso; unas veces el discurso *descompone* un término y así produce una concatenación de acciones y otras *resume* muchas acciones bajo una sola palabra: esta libertad de oscilación es propia del lenguaje articulado (está mucho más controlada en el lenguaje cinematográfico, por ejemplo).

4. Cuando una unidad parece presentar cierta ilógica la mayor parte de las veces es suficiente proseguir el análisis y realizar ciertas sustituciones elementales, para restituir su racionalidad a la secuencia. En la secuencia *narrar*, el término *aceptar la cita propuesta* vale por *aceptar que le cuenten a uno la historia en cuestión*; si aparece un «agujero» entre el orden del relatar una historia y el efecto de esta historia (sobre quien la escuchó) es porque el arte de narrar, sin ser denotado explícitamente, está representado por el texto mismo de la historia: el término que falta es entonces toda la historia, significada en cuanto tal por las comillas que abren el enunciado.

5. Estas sustituciones (estas «restituciones», habría que decir) se interponen porque es constante que en el relato clásico la concatenación tienda a cubrir lo más completamente posible el suceso relatado: hay una especie de obsesión narrativa por cercar el hecho mediante el mayor número de determinaciones posible: *narrar*, por ejemplo, estará precedido a la vez por las *condiciones* y las *causas* del acto; el hecho (o el nudo accional en el que se expresa) es incesantemente alargado por los precedentes (el caso típico de este proceso es el *flash-back*). Desde el punto de vista accional, el principio del arte narrativo (podría decirse, su ética) es el *complemento*; se trata de producir un discurso que satisfaga lo mejor posible una exigencia de *totalidad* y aparte al lector del «horror al vacío».

Estas observaciones referentes a cierto nivel de la narración (que abarca muchos otros) tienen por objetivo introducirnos (bajo la forma de una especie

de inventario previo de evidencias) en un problema preciso: ¿qué hace que un relato sea «legible»? ¿Cuáles son las condiciones estructurales de la «legibilidad» de un texto? Todo lo enumerado aquí puede parecer obvio, pero si estas condiciones del relato parecen «naturales» es, entonces, porque existe virtualmente, en sus huecos, una «anti-naturaleza» del relato (de la cual sin duda ciertos textos modernos constituyen una nueva experiencia): jalando la racionalidad elemental de las concatenaciones de acciones nos acercamos a los *límites* del relato, más allá de las cuales comienza un arte nuevo, que es el de la transgresión narrativa. Ahora bien, la concatenación de acciones es en cierta medida la depositaria privilegiada de esta legibilidad; la pseudològica de estas secuencias de acciones es lo que hace que un relato nos parezca «normal» (legible); esta lógica, como se ha dicho, es empírica, no se la puede referir a una «estructura» del espíritu humano; lo que importa en ella es que asegure a la sucesión de los elementos narrados un orden *irreversible* (lógico-temporal): la *irreversibilidad es lo que produce la legibilidad del relato clásico*. Se comprende entonces que el relato se subvierta (se modernice) intensificando en su estructura general el trabajo de la reversibilidad. Ahora bien, el nivel reversible por excelencia es el de los símbolos (el sueño, por ejemplo, está sustraído al orden lógico-temporal). En cuanto obra romántica, el texto de Balzac al cual nos hemos referido está situado históricamente en la encrucijada de lo accional y lo simbólico: representa el paso de la legibilidad simple, marcada por una irreversibilidad forzosa de las acciones (de tipo clásico), a una legibilidad compleja (amenazada) sometida a las fuerzas de dispersión y de reversibilidad de los elementos simbólicos, destructores del tiempo y de la racionalidad.