

Introducción al análisis estructural de los relatos



Roland
Barthes

Introducción al análisis estructural de los relatos

Roland Barthes

En Silvia Niccolini (comp.), *El análisis estructural*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977. Traducido por Beatriz Dorriots

Título original: "Introduction à l'analyse structurale des récits". *Communications*, N° 8, 1966

Fue publicado por primera vez en castellano por Editorial Tiempo Contemporáneo en el volumen *Análisis estructural del relato*.

Los números entre corchetes corresponden a la paginación de la edición impresa.

letra e

*Introducción al análisis estructural
de los relatos*

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en

* Roland Barthes nació en Francia en 1915. Se graduó en letras clásicas en la Sorbona; ejerció allí la docencia y también en Rumania, Egipto y nuevamente en París, en la École Pratique des Hautes Études, donde se publica la revista *Communications*, órgano teórico del análisis estructural y semiológico. Ha publicado: *El grado cero de la escritura* (1953), *Mitologías* (1962), *Racine* (1963), *Crítica y verdad* (1966), *El sistema de la moda* (1967), *S/Z* (1970), *Sade, Fourier, Loyola* (1971), *El placer del texto* (1973)

común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta¹: el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida. Una tal universalidad del relato, ¿debe hacernos concluir que es algo insignificante? ¿Es tan general que no tenemos nada que decir de él, sino describir modestamente algunas de sus variedades, muy particulares, como lo hace a veces la historia literaria? Pero incluso estas variedades, ¿cómo manejarlas, cómo fundamentar nuestro derecho a distinguirlas, a reconocerlas? ¿Cómo oponer la novela a la novela corta, el cuento al mito, el drama a la tragedia (se lo ha hecho mil veces) sin referirse a un modelo común? Este modelo está implícito en todo juicio sobre la más particular, la más histórica de las formas narrativas. Es pues legítimo que, lejos de abdicar toda ambición de hablar del relato so pretexto de que se trata de un hecho universal, haya surgido periódicamente la preocupación por la forma narrativa (desde Aristóteles); y es normal que el estructuralismo naciente haga de esta forma una de sus primeras preocupaciones: ¿acaso no le es propio intentar el dominio del infinito universo de las palabras para llegar a describir «la lengua» de donde ellas han surgido y a partir de la cual se las puede engendrar? Ante la infinidad de relatos, la multiplicidad de puntos de vista desde los que se puede hablar de ellos (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc.), el analista se ve un poco en la misma situación que Saussure, puesto ante lo heteróclito del lenguaje y tratando de extraer de la anarquía aparente de los mensajes un principio de clasificación y un foco de descripción. Para limitarnos al periodo actual, los

¹ Este no es el caso, recordémoslo, ni de la poesía, ni del ensayo, tributarios del nivel cultural de los consumidores.

formalistas rusos, Propp, Lévi–Strauss nos han enseñado a distinguir el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator (del autor) —todas formas míticas del azar²—, o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla; pues 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, pues, buscar la estructura del relato? En los relatos, sin duda. ¿En todos los relatos? Muchos comentadores, que admiten la idea de una estructura narrativa, no pueden empero resignarse a derivar el análisis literario del modelo de las ciencias experimentales: exigen intrépidamente que se aplique a la narración un método puramente inductivo y que se comience por estudiar todos los relatos de un género, de una época, de una sociedad, para pasar luego al esbozo de un modelo general. Esta perspectiva de buen sentido es utópica. La lingüística misma, que sólo abarca unas tres mil lenguas, no logra hacerlo; prudentemente se ha hecho deductiva y es, por lo demás, a partir de ese momento que se ha constituido verdaderamente y ha progresado a pasos de gigante, [67] llegando incluso a prever hechos que aún no habían sido descubiertos.³ ¿Qué decir entonces del análisis

² Existe, por cierto, un «arte» del narrador: es el poder de crear relatos (mensajes) a partir de la estructura (del código); este arte corresponde a la noción de *performance* de Chomsky, y esta noción está muy lejos 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 efectivamente cincuenta años más tarde en: E. Benveniste: *Problemes linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 35.

narrativo, enfrentado a millones de relatos? Por fuerza está condenado a un procedimiento deductivo; se ve obligado a concebir primero un modelo hipotético de descripción (que los lingüistas americanos llaman una «teoría»), y descender luego poco a poco, a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él: es sólo a nivel de estas conformidades y de estas desviaciones que recuperará, munido entonces de un instrumento único de descripción, la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica, cultural.⁴

Para describir y clasificar la infinidad de relatos, se necesita, pues, una «teoría» (en el sentido pragmático que acabamos de apuntar); y es en buscarla, en esbozarla en lo que hay que trabajar primero.⁵ La elaboración de esta teoría puede ser notablemente facilitada 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 razonable⁶ tener a la lingüística misma como modelo fundador del análisis estructural del relato.

⁴ Recordemos las condiciones actuales de la descripción lingüística: « .. La estructura lingüística es siempre relativa no sólo a los datos del “corpus” sino también a la teoría general que describe esos datos» (E. Bach, *An introduction to transformational grammars*, New York, 1964, p. 29), y esto, de Benveniste (*op. cit.*, p. 119): «...Se ha reconocido que el lenguaje debía ser descrito como una estructura formal, pero que esta descripción exigía previamente procedimientos y criterios adecuados y que en suma la realidad del objeto no era separable del método adecuado para definirlo».

⁵ El carácter aparentemente «abstracto» de las contribuciones teóricas que siguen, en este número, deriva de una preocupación metodológica: la de formalizar rápidamente análisis concretos: la formalización no es una generalización como las otras.

⁶ Pero no imperativo (véase la contribución de Cl. Bremond, más lógica que lingüística).

I. La lengua del relato

1. *Más allá de la frase*

Como es sabido, la lingüística se detiene en la frase: es la última unidad de que cree tener derecho a ocuparse; si, en efecto, la frase al ser un orden y no una serie, no puede re-[68]ducirse a la suma de las palabras que la componen y constituye por ello mismo una unidad original, un enunciado, por el contrario, no es más que la sucesión de las frases que lo componen: desde el punto de vista de la lingüística, el discurso no tiene nada que no encontremos en la frase: «La frase, dice Marinet, es el menor segmento que sea perfecta e integralmente representativo del discurso»⁷ En la lingüística no podría, pues, darse un objeto superior a la frase, porque más allá de la frase, nunca hay más que otras frases: 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 frases) está organizado y que por esta organización aparece como el mensaje de otra lengua, superior a la lengua de los lingüistas⁸: el discurso tiene sus unidades, sus reglas, su «gramática»: más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frases, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística. Esta lingüística del discurso ha tenido durante mucho tiempo un nombre glorioso: Retórica; pero, a consecuencias de todo un juego histórico, al pasar la retóri-

⁷ «Reflexiones sobre la frase», en *Language and society* (Mélanges Jansen), Copenhague, 1961, p. 113.

⁸ Es obvio, como lo ha hecho notar Jakobson, que entre la frase y su más allá hay transiciones: la coordinación, por ejemplo, puede tener un alcance mayor que la frase.

ca al campo de la literatura y habiéndose separado ésta del estudio del lenguaje, ha sido necesario recientemente replantear desde el comienzo el problema: la nueva lingüística del discurso no está aún desarrollada pero sí al menos postulada por los lingüistas mismos.⁹ Este hecho no es insignificante: aunque constituye un objeto autónomo, es a partir de la lingüística que debe ser estudiado el discurso; si hay que proponer una hipótesis de trabajo a un análisis cuya tarea es inmensa y sus materiales infinitos, lo más razonable es postular una relación de homología entre las frases del discurso, en la medida en que una misma organización formal regula verosímilmente todos los sistemas semióticos, cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones: el discurso sería una gran «frase» (cuyas unidades no serían necesariamente frases), así como la frase, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño «discurso». Esta hipótesis armoniza bien con ciertas proposiciones de la antropología actual: Jakobson y Lévi-Strauss han hecho notar que la humanidad podía definirse por el poder de crear sistemas secundarios, «desmultiplicadores» (herramientas que sirven para fabricar otras herramientas, doble articulación del lenguaje, tabú del incesto que permite el entrecruzamiento de las familias) y el lingüista soviético Ivanov supone que los lenguajes artificiales no han podido ser adquiridos sino después del lenguaje natural: dado que lo importante para los hombres es poder emplear varios sistemas de sentidos, el lenguaje natural ayuda a elaborar los lenguajes artificiales. Es, pues, legítimo postular entre la frase y el discurso una relación «secundaria» —que

⁹ Véase en especial: Benveniste, *op. cit.*, cap. X. Z.S. Harris: «Discourse Analysis», *Language*, 28, 1952, 1-30. N. Ruwet: «Analyse structurale d'un poème français», *Linguistics*, 3, 1964, 62-83.

llamaremos homológica, para respetar el carácter puramente formal de las correspondencias.

La lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso¹⁰, y se somete por consiguiente a la hipótesis homológica: estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constatativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato. Aunque dispongan en el relato de significantes originales (a menudo muy complejos), descubrimos, en él, agrandadas y transformadas a su medida, a las principales categorías del verbo: los tiempos, los aspectos, los modos, las personas; además, los «sujetos» mismos opuestos a los predicados verbales no dejan de someterse al modelo oracional: la tipología actancial propuesta por A. J. Greimas¹¹ descubre en la multitud de personajes del relato las funciones elementales del análisis gramatical. La homología que se sugiere aquí no tiene sólo un valor heurístico: implica una identidad entre el lenguaje y la literatura (en la medida en que ésta sea una suerte de vehículo privilegiado del relato): ya casi no es posible concebir la literatura como un arte que se desinteresaría de toda relación con el lenguaje en cuanto lo hubiera usado como un instrumento para expresar la idea, la pasión o la belleza: el lenguaje acompaña continuamente al discurso, tendiéndole el espejo de su propia estructura: la

¹⁰ Sería precisamente una de las tareas de la lingüística del discurso fundar una tipología de los discursos. Provisoriamente, se pueden reconocer tres grandes tipos de discursos: metonímico (relato), metafórico (poesía lírica, discurso sentencioso), entimemático (discurso intelectual).

¹¹ Cf. *infra*, III. 1.

literatura, y en especial hoy, ¿no hace un lenguaje de las condiciones mismas del lenguaje?¹² [70]

2. *Los niveles de sentido*

Desde el comienzo la lingüística proporciona al análisis estructural del relato un concepto decisivo, puesto que al dar cuenta inmediatamente de lo que es esencial en todo sistema de sentido, a saber, su organización, permite a la vez enunciar cómo un relato no es una simple suma de proposiciones y clasificar la masa enorme de elementos que entran en la composición de un relato. Este concepto es el de *nivel de descripción*.¹³

Una frase, es sabido, puede ser descrita lingüísticamente a diversos niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual); estos niveles están en una relación jerárquica, pues si bien cada uno tiene sus propias unidades y sus propias correlaciones que obligan a una descripción independiente para cada uno de ellos, ningún nivel puede por sí solo producir sentido: toda unidad que pertenece a un cierto nivel

¹² Debemos recordar aquí la intuición de Mallarmé nacida 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 (determinarla). El lenguaje reflejándose. Finalmente la ficción le parece ser el procedimiento mismo del espíritu humano —es ella quien pone en juego todo método y el hombre se ve reducido a la voluntad»— (*Oeuvres, complètes*, Pléyade, p. 851). Recordaremos que para Mallarmé son sinónimos: «la Ficción o la Poesía» (*ib.*, p. 335).

¹³ «Las descripciones lingüísticas nunca son monovalentes. Una descripción no es exacta o falsa, sino que es mejor o peor, más o menos útil». (J. K. Halliday: «Linguistique générale et linguistique appliquée» *Etudes de linguistique appliquée*, I, 1962. p. 12).

sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior: un fonema, aunque perfectamente describable, en sí no significa nada; no participa del sentido más que integrado en una palabra; y la palabra misma debe integrarse en la frase.¹⁴ La teoría de los niveles (tal como la enunció Benveniste) proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (si las relaciones están situadas en un mismo nivel), integrativas (si se captan de un nivel a otro). Se sigue de esto que las relaciones distribucionales no bastan para dar cuenta del sentido. Para realizar un análisis estructural, hay, pues, que distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora).

Los niveles son operaciones.¹⁵ Es normal, pues, que al progresar la lingüística tienda a multiplicarlos. El análisis del discurso todavía no puede trabajar más que en niveles rudimentarios. A su manera, la retórica había asignado al discurso al menos dos planos de descripción: la *dispositio* [71] y la *elocutio*.¹⁶ En nuestros días, en su análisis de la estructura del mito, Lévi-Strauss ya ha precisado que las unidades constitutivas del discurso mítico (mitemas) sólo adquieren significación porque están agrupadas en haces y estos haces mismos se combi-

¹⁴ Los niveles de integración han sido postulados por la Escuela de Praga (v. J. Vachek; *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana, Univ. Press, 1964, p. 468) y retomado luego por muchos lingüistas. Es, en nuestra opinión, Benveniste quien ha realizado aquí el análisis más esclarecedor (*op. cit.*, cap. X).

¹⁵ «En términos algo vagos, un nivel puede ser considerado como un sistema de símbolos, reglas, etc., que debemos emplear para representar las expresiones». (E. Bach, *op. cit.*, p. 57-58).

¹⁶ La tercera parte de la retórica, la *inventio*, no concernía al lenguaje: se ocupaba de las *res*, no de los *verba*.

nan¹⁷; y T. Todorov, retomando la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles, ellos mismos subdivididos: la *historia* (argumento) que comprende una lógica de las acciones y una «sintaxis» de los personajes, y el *discurso* que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato.¹⁸ Cualquiera sea el número de niveles que se propongan y cualquiera la definición que de ellos se dé, no se puede dudar de que el relato es una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer «estadios», proyectar los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. Permítaseme aquí una suerte de apólogo: en *La Carta Robada*, Poe analizó certeramente el fracaso del prefecto de policía, incapaz de recuperar la carta: sus investigaciones eran perfectas, dice, *en la esfera de especialidad*: el prefecto no omitía ningún lugar, «saturaba» por entero el nivel de la «pesquisa»; pero para encontrar la carta, protegida por su evidencia, había que pasar a otro nivel, sustituir la psicología del policía por la del encubridor. Del mismo modo, la «pesquisa» realizada sobre un conjunto horizontal de relaciones narrativas, por más completa que sea, para ser eficaz debe también dirigirse «verticalmente»: el sentido no está «al final del relato», sino que lo atraviesa; siendo tan evidente como *La Carta Robada*, no escapa menos que ella a toda exploración unilateral.

¹⁷ *Anthropologie structurale*, p. 233 (Ed. castellana: Bs. As., Eudeba, 1968, p. 191).

¹⁸ Véase: «Las categorías del relato literario», en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Muchos tanteos serán aún necesarios antes de poder sentar con seguridad niveles del relato. Los que vamos a proponer aquí constituyen un perfil provisorio cuya ventaja es aún casi exclusivamente didáctica: permiten situar y agrupar los problemas sin estar en desacuerdo, creemos, con algunos análisis que se han hecho.¹⁹ Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el [72] nivel de las *funciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Bremond), el nivel de las *acciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la *narración* (que es, grosso modo, el nivel del «discurso» en Todorov). Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.

¹⁹ He puesto especial cuidado, en esta Introducción, de no interferir las investigaciones en curso.

II. Las funciones

1. *La determinación de las unidades*

Dado que todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas, hay que dividir primero el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que se puedan distribuir en un pequeño número de clases, en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas.

Según la perspectiva integradora que ha sido definida aquí, el análisis no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad: es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades: de allí el nombre de «funciones» que inmediatamente se le ha dado a estas primeras unidades. A partir de los formalistas rusos²⁰ se constituyen como 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, su germen, lo que le permite fecundar el relato con un elemento que madurará más tarde al mismo nivel, o, en otra parte, en otro nivel: [73] si, en *Un coeur simple*, Flaubert nos hace saber en un cierto momento,

²⁰ Véase en particular, B. Tomachevski, *Thématique* (1925), en: *Théorie de la Littérature*, Seuil, 1965. Un poco después, Propp definía la función como «la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación para el desarrollo del cuento en su totalidad» (*Morphology of Folktale*, p. 20). Veremos aquí mismo la definición de T. Todorov («El sentido [o la función] de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra total») y las precisiones aportadas por A. J. Greimas que llega a definir la unidad por su correlación paradigmática, pero también por su ubicación dentro de la unidad sintagmática de la que forma parte.

aparentemente sin insistir mucho, que las hijas del subprefecto de Pont-L'Evêque tenían un loro, es porque este loro va a tener luego una gran importancia en la vida de Felicité: el enunciado de este detalle (cualquiera sea la forma lingüística) constituye, pues, una función, o unidad narrativa.

Todo, en un relato, ¿es funcional? Todo, hasta el menor detalle, ¿tiene un sentido? ¿Puede el relato ser íntegramente dividido en unidades funcionales? Como veremos inmediatamente, hay sin duda muchos tipos de funciones, pues hay muchos tipos de correlaciones, lo que no significa que un relato deje jamás de estar compuesto de funciones: todo, en diverso grado, significa algo en él. Esto no es una cuestión de arte (por parte del narrador), es una cuestión de estructura: en el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable: aún cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo o de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene. Se podría decir, en otras palabras, que el arte no conoce el ruido (en el sentido informativo del término)²¹: es un sistema puro, no hay, jamás hubo, en él unidad perdida²², por largo o débil o tenue que

²¹ Es en este sentido que no es «la vida», porque no conoce sino comunicaciones confusas. Esta «confusión» (ese límite más allá del cual no se puede ver) puede existir en arte, pero entonces a título de elemento codificado (Watteau, por ejemplo); pero incluso este tipo de «confusión» es desconocido para el código escrito: la escritura es fatalmente clara.

²² Al menos en literatura, donde la libertad de notación (a consecuencia del carácter abstracto del lenguaje articulado) implica una responsabilidad mucho mayor que en las artes «analógicas», tales como el cine.

sea el hilo que la une a uno de los niveles de la historia.²³

La función es, evidentemente, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: es «lo que quiere decir» un enunciado lo que lo constituye en unidad formal²⁴ y no la forma en que está dicho. Este significado constitutivo puede tener significantes diferentes, a menudo muy retorcido: si se me enuncia (en *Goldfinger*) que *James Bond vio un hombre de unos cincuenta años*, etcétera, la información encierra a la vez dos funciones de presión desigual: por una parte la edad del personaje se integra en un cierto retrato (cuya «utilidad» para el resto de la historia no es nula pero sí 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 (comienzo de una amenaza y obligación de identificar). Para determinar las primeras unidades narrativas, es pues necesario no perder jamás de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan y admitir de antemano que no coincidirán fatalmente con las formas que reconocemos tradicionalmente en las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos interiores, etcétera), y aún menos con clases «psicológicas» (conductas,

²³ La funcionalidad de la unidad narrativa es más o menos inmediata (y, por ende, visible), según el nivel en que juega: cuando las unidades están en un mismo nivel (en el caso del suspenso, por ejemplo), la funcionalidad es muy sensible; mucho menos cuando la función está saturada a nivel narrativo: un texto moderno, de débil significación a nivel de la anécdota, sólo recupera una gran fuerza significativa a nivel de la escritura.

²⁴ «Las unidades sintácticas (más allá de la frase) son de hecho unidades de contenido» (A. J. Greimas, *Cours de Sémantique structurale*), curso roneotipado, VI, 5; (hay trad. cast.). La exploración del nivel funcional forma parte, pues, de la semántica general.

sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes).

Del mismo modo, puesto que la «lengua» del relato no es la lengua del lenguaje articulado —aunque muy a menudo es soportada por ésta—, las unidades narrativas serán sustancialmente independientes de las unidades lingüísticas: podrán por cierto coincidir, pero ocasionalmente, no sistemáticamente; las funciones serán representadas ya por unidades superiores a la frase (grupos de frases de diversas magnitudes hasta la obra en su totalidad), ya inferiores (el sintagma, la palabra e incluso en la palabra solamente ciertos elementos literarios);²⁵ cuando se nos dice que estando de guardia en su oficina del Servicio Secreto y habiendo sonado el teléfono, *Bond levantó uno de los cuatro auriculares*, el monema *cuatro* constituye por sí solo una unidad funcional, pues remite a un concepto necesario al conjunto de la historia (el de una alta técnica burocrática); de hecho efectivamente, la unidad narrativa no es aquí la unidad lingüística (la palabra), sino sólo su valor connotado (lingüísticamente, la palabra *cuatro* no quiere decir en absoluto *cuatro*); esto explica que algunas unidades funcionales puedan ser inferiores a la frase, sin dejar de pertenecer al discurso: en ese caso ellas desbordan, no a la frase, respecto de la que siguen siendo materialmente inferiores, sino al nivel de denotación, que pertenece, como la frase, a la lingüística propiamente dicha. [75]

²⁵ «No se debe partir de la palabra como de un elemento indivisible del arte literario, tratarlo como el ladrillo con el que se construye el edificio. La palabra es divisible en ‘elementos verbales’ mucho más finos» (J. Tynianov, citado por T. Todorov, en: *Langages*, 6 p. 18).

2. Clases de unidades

Estas unidades funcionales deben ser distribuidas en un pequeño número de clases formales. Si se quiere determinar estas clases sin recurrir a la sustancia del contenido (sustancia psicológica, por ejemplo), hay que considerar nuevamente los diferentes niveles de sentido: algunas unidades tienen como correlato unidades del mismo nivel; en cambio para saturar otras hay que pasar a otro nivel. De donde surgen desde un principio dos grandes clases de funciones: las unas distribucionales, las otras integradoras. Las primeras corresponden a las funciones de Propp, retomadas en especial por Bremond, pero que nosotros consideramos aquí de un modo infinitamente más detallado que estos autores; a ellas reservaremos el nombre de *funciones* (aunque las otras unidades sean también funcionales). Su modelo es clásico a partir del análisis de Tomachevski: la compra de un revólver tiene como correlato el momento en que se lo utilizará (y si no se lo utiliza, la notación se invierte en signo de veleidad, etcétera), levantar el auricular tiene como correlato el momento en que se lo volverá a colgar; la intrusión del loro en la casa de Felicité tiene como correlato el episodio del embalsamamiento, de la adoración, etcétera. La segunda gran clase de unidades, de naturaleza integradora, comprende todos los *indicios* (en el sentido más general de la palabra)²⁶; la unidad remite entonces, no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia: indicios caracterológicos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de «atmósferas», etcétera; la relación de la unidad con su correlato ya no es entonces

²⁶ Todas estas designaciones, como las que siguen, pueden ser provisorias.

distribucional (a menudo varios indicios remiten al mismo significado y su orden de aparición en el discurso no es necesariamente pertinente), sino integradora; para comprender «para que sirve» una notación indicional, hay que pasar a un nivel superior (acciones de los personajes o narración), pues sólo allí se devela el indicio; la potencia administrativa que está detrás de Bond, de la que es índice el número de aparatos telefónicos, no tiene ninguna incidencia sobre la secuencia de acciones en que Bond se ve comprometido al aceptar la comunicación; sólo adquiere su sentido al nivel de una tipología general de los actantes (Bond está del lado del orden); los indicios, por la natu-[76]a en cierto modo vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas pues, contrariamente a las «funciones» propiamente dichas, remiten a un significado, no a una «operación»; la sanción de los Indicios es «más alta», a veces incluso virtual, está fuera del sintagma explícito (el «carácter» de un personaje nunca puede ser designado aunque sin cesar es objeto de indicios), es una sanción paradigmática; por el contrario, la sanción de las «Funciones» siempre está «más allá», es una sanción sintagmática.²⁷ *Funciones e Indicios* abarcan, pues otra distinción clásica: las Funciones implican los relata metonímicos, los Indicios, los relata metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad de hacer y las otras a una funcionalidad del ser.²⁸

²⁷ Esto no impide que *finalmente* la exposición sintagmática de las funciones pueda abarcar relaciones paradigmáticas entre funciones separadas, como se lo admite a partir de Lévi-Strauss y Greimas.

²⁸ No es posible reducir las Funciones a acciones (verbos) y los Indicios a cualidades (adjetivos), porque hay acciones que son indicativas, al ser «signos» de un carácter, de una atmósfera, etc.

Estas dos grandes clases de unidades: Funciones e Indicios, deberían permitir ya una cierta clasificación de los relatos. Algunos relatos son marcadamente funcionales (como los cuentos populares) y, por el contrario, otros son marcadamente «indiciales» (como las novelas «psicológicas»); entre estos dos polos se da toda una serie de formas intermedias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género. Pero esto no es todo: dentro de cada una de estas dos grandes clases es posible determinar inmediatamente dos subclases de unidades narrativas. Para retomar la clase de las Funciones, digamos que sus unidades no tienen todas la misma «importancia»; algunas constituyen verdaderos «nudos» del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que «llenar» el espacio narrativo que separa las funciones-«nudo»: llamemos a las primeras *funciones cardinales* (o *núcleos*) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, *catálisis*. Para que una función sea cardinal, basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una incertidumbre; si, en un fragmento de relato, *suená el teléfono*, es igualmente posible que se conteste o no, lo que no dejará de encauzar la historia por dos vías diferentes. En cambio, entre dos funciones cardinales, siempre es posible disponer notaciones subsidiarias que se aglomeran alrededor de un núcleo o del otro sin modificar su naturaleza alternativa: el espacio que separa a *sonó el teléfono* [77] *Bond atendió* puede ser saturado por una multiplicidad de incidentes menudos o detalladas descripciones: *Bond se dirigió al escritorio, levantó el tubo, dejó el cigarrillo*, etcétera. Estas catálisis siguen siendo funcionales, en la medida en que entran en correlación con un núcleo, pero su funcio-

nalidad es atenuada, unilateral, parásita: es porque se trata aquí de una funcionalidad, puramente cronológica (se describe lo que separa dos momentos de la historia), mientras que en el lazo que une dos funciones cardinales opera una funcionalidad doble, a la vez cronológica y lógica: las catálisis no son unidades consecutivas, las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes. Todo hace pensar, en efecto, que el resorte de la actividad narrativa es la confusión misma entre la secuencia y la consecuencia, dado que lo que viene *después* es leído en el relato como *causado por*; en este sentido, el relato sería una aplicación sistemática del error lógico denunciado por la Escolástica bajo la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bien podría ser la divisa del Destino, de quien el relato no es en suma más que la «lengua»; y esta «fusión» de la lógica y la temporalidad es llevada a cabo por la armazón de las funciones cardinales. Estas 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 se puede decir, el riesgo del relato; entre estos polos de alternativa, entre estos «dispatchers», las catálisis disponen 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 nunca nula: aunque fuera puramente redundante (en relación con su núcleo), no por ello participaría menos en la economía del mensaje; pero no es este el caso: una notación, en apariencia expletiva, siempre tiene una función discursiva: acelera, retarda, da nuevo impulso al discurso, resume,

anticipa a veces incluso despista²⁹: puesto que lo anotado aparece siempre como notable, la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice sin cesar: ha habido, va a haber sentido; la función constante de la catálisis es, pues, en toda circunstancia, una función fática (para retomar la expresión de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el lector. Digamos que no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, pero que tampoco es posible suprimir una catálisis [78] sin alterar el discurso. En cuanto a la segunda gran clase de unidades narrativas (los Indicios), clase integradora, las unidades que allí se encuentran tienen en común el no poder ser saturadas (completadas) sino a nivel de los personajes o de la narración; forman, pues, parte de una relación *paramétrica*,³⁰ cuyo segundo término, implícito, es continuo, extensivo a un episodio, un personaje o a toda una obra; sin embargo, es posible distinguir *indicios* propiamente dichos, que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía, e *informaciones*, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. Decir que Bond está de guardia en una oficina cuya ventana abierta deja ver la luna entre espesas nubes que se deslizan, es dar el indicio de una noche de verano tormentosa y esta deducción misma constituye un indicio atmosférico que remite al clima pesado, angustioso de una acción que aún no se conoce. Los indicios tienen, pues, siempre

²⁹ Valéry hablaba de «signos dilatorios». La novela policial hace un gran uso de estas unidades «despistadoras».

³⁰ N. Ruwet llama elemento paramétrico a un elemento que se mantenga a lo largo de la duración de una pieza musical (por ejemplo, el tempo de un allegro de Bach, el carácter monódico de un solo).

significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, al menos al nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes. Los indicios implican una actividad de desciframiento: se trata para el lector de aprender a conocer un carácter, una atmósfera; los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado; su funcionalidad, como la de las catálisis, es pues débil, pero no es tampoco nula: cualquier sea su «inanidad» con relación al resto de la historia, al informante (por ejemplo, la edad precisa de un personaje) sirve para autentificar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real: es un operador realista y, a título de tal, posee una funcionalidad indiscutible, no a nivel de la historia, sino a nivel del discurso.³¹

Nudos y catálisis, indicios e informantes (una vez más, poco importan los nombres), tales son, pareciera, las primeras clases en que se pueden distribuir las unidades del nivel funcional. Es necesario completar esta clasificación con dos observaciones. En primer lugar, una unidad puede pertenecer al mismo tiempo a dos clases diferentes: beber whisky (en el hall de un aeropuerto) es una acción que puede servir de catálisis a la notación (cardinal) de *esperar*, pero es también y al mismo tiempo el indicio de una cierta atmósfera [79] (modernidad, distensión, recuerdo, etcétera): dicho de otro modo, algunas unidades pueden ser mixtas. De esta suerte puede ser posible todo un juego en la economía del relato; en la novela *Goldfinger*, Bond, teniendo que

³¹ Aquí mismo, G. Genette distingue dos tipos de descripciones: ornamental y significativa. La descripción significativa debe ser referida al nivel de la historia y la descripción ornamental al nivel del discurso, lo que explica que durante mucho tiempo haya constituido un «fragmento» retórico perfectamente codificado: la *descriptio* o *ekfrasis*, ejercicio muy estimado por la neorretórica.

investigar en el cuarto de su adversario, recibe una credencial de su comanditario: la notación es una pura función (cardinal); en el film, este detalle está cambiando: Bond quita bromeando el juego de llaves a una mucama que no protesta; la notación ya no es sólo funcional, es también «indicial», remite al carácter de Bond (su desenvoltura y su éxito con las mujeres). En segundo lugar, hay que destacar (cosa que retomaremos más adelante) que las cuatro clases de que acabamos de hablar pueden ser sometidas a otra distribución, por lo demás más adecuadas al modelo lingüístico. Las catálisis, los indicios y los informantes tienen en efecto un carácter común: son *expansiones*, si se las comprara con núcleos: los núcleos (como veremos inmediatamente) constituyen conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica, son a la vez necesarios y suficientes; una vez dada esta armazón, las otras unidades vienen a rellenarlo según un modo de proliferación en principio infinito; como sabemos, es lo que sucede con la frase, constituida por proposiciones simples, complicadas al infinito mediante duplicaciones, rellenos, encubrimientos, etcétera: al igual que la frase, el relato es infinitamente catalizable. Mallarmé confería una importancia tal a este tipo de escritura que con ella elaboró su poema *Jamás un coup de dés*, que bien se puede considerar, con sus «nudos» y sus «vientres», sus «palabras-nudos» y sus «palabras-encajes» como el blasón de todo relato, de todo lenguaje.

3. *La sintaxis funcional*

¿Cómo, según qué «gramática», se encadenan unas a otras 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: así sucede, por ejemplo, con el retrato, que yuxtapone sin coherción datos de estado civil y rasgos caracterológicos. Una relación de implicación simple une las catálisis y los núcleos: una catálisis implica necesariamente la existencia de una función cardinal a la cual conectarse, pero no recíprocamente. En cuanto a las funciones cardinales, están unidas por una relación de solidaridad: una función [80] de este tipo obliga a otra del mismo tipo y recíprocamente. Debemos detenernos un momento en esta última relación: primero, porque ella define la armazón misma del relato (las expansiones son suprimibles, pero los núcleos no), luego porque preocupa en especial a los que tratan de estructurar el relato.

Ya hemos señalado que por su estructura misma el relato instituía una confusión entre la secuencia y la consecuencia, entre el tiempo y la lógica. Esta ambigüedad constituye el problema central de la sintaxis narrativa. ¿Hay detrás del tiempo del relato una lógica intemporal? Este punto dividía aún recientemente a los investigadores. Propp, cuyos análisis, como se sabe, han abierto el camino a los estudios actuales, defiende absolutamente la irreductibilidad del orden cronológico: el tiempo es, a sus ojos, lo real y, por esta razón, parece necesario arraigar el cuento en el tiempo. Sin embargo, Aristóteles mismo, al oponer la tragedia (definida por la unidad de la acción) a la historia (definida por la pluralidad de acciones y la unidad de tiempo), atribuía ya la prima-

cía a lo lógico sobre lo cronológico.³² Es lo que hacen todos los investigadores actuales (Lévi–Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), todos los cuales podrían suscribir sin duda (aunque divergiendo en otros puntos) la proposición de Lévi–Strauss: «el orden de sucesión cronológica se reabsorbe en una estructura matricial atemporal».³³ El análisis actual tiende, en efecto, a «descronologizar» el continuo narrativo y a «relogicizarlo», a someterlo a lo que Mallarmé llamaba, a propósito de la lengua francesa, *los rayos primitivos de la lógica*.³⁴ O más exactamente —es éste al menos nuestro deseo—, la tarea consiste en llegar a dar una descripción estructural de la ilusión cronológica; corresponde a la lógica narrativa dar cuenta del tiempo narrativo. Se podría decir, de otra manera, que la temporalidad no es sino una clase estructural del relato (del discurso), así como en la lengua, el tiempo sólo existe en forma de sistema: desde el punto de vista del relato, lo que nosotros llamamos el tiempo no existe o, al 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 sólo conocen un tiempo semiológico; el «verdadero» tiempo es una ilusión referencial, «realista», como lo [81] muestra el comentario de Propp y es a título de tal que debe tratarlo la descripción estructural.³⁵

³² *Poética*, 1459 a.

³³ Citado por Cl. Bremond, «El mensaje narrativo», en: *La semiología*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, Colección *Comunicaciones*.

³⁴ Quant au Livre (Oeuvres complètes, Pléyade, p. 386).

³⁵ A su manera, como siempre perspicaz pero desaprovechada, Valéry enunció muy bien el status del tiempo narrativo: «El creer al tiempo agente e hilo conductor se basa en *el mecanismo de la memoria y en el del discurso combinado*». (*Tel Quel*, II, 348); la bastardilla es nuestra, en efecto, la ilusión es producida por el discurso mismo.

¿Cuál es, pues, esa lógica que se impone a las principales funciones del relato? Es lo que activamente se trata de establecer y lo que hasta aquí ha sido más ampliamente debatido. Nos remitiremos, pues, a las contribuciones de A. J. Greimas, Cl. Bremond y T. Todorov, publicadas aquí mismo*, y que tratan todas acerca de la lógica de las funciones. Tres direcciones principales de investigación, expuestas más adelante por T. Todorov, se ponen de manifiesto. La primera vía (Bremond) es más propiamente lógica: se trata de reconstruir la sintaxis de los comportamientos humanos utilizados por el relato, de volver a trazar el trayecto de las «elecciones» a las que tal personaje, en cada punto de la historia está fatalmente sometido³⁶ y de sacar así a luz lo que se podría llamar una lógica energética³⁷, ya que ella capta los personajes en el momento en que eligen actuar. El segundo modelo es lingüístico (Lévi-Strauss, Greimas): la preocupación esencial de esta investigación es descubrir en las funciones oposiciones paradigmáticas, las cuales, conforme al principio jakobsoniano de lo «poético», «se extienden» a lo largo de la trama del relato (veremos, sin embargo, aquí mismo los nuevos desarrollos con los que Greimas corrige o completa el paradigmatismo de las funciones). La tercera vía, esbozada por Todorov, es algo diferente pues instala el análisis a nivel de las «acciones» (es decir,

* Véase *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, Serie *Comunicaciones*.

³⁶ Esta concepción recuerda una opinión de Aristóteles: la *proairesis*, elección racional de las acciones a acometer, funda la *praxis*, ciencia práctica que no produce ninguna obra distinta del agente, contrariamente a la *poiesis*. En estos términos, se dirá que el analista trata de reconstruir la *praxis* interior al relato.

³⁷ Esta lógica, basada en la alternativa (*hacer esto o aquello*) tiene el mérito de dar cuenta del proceso de dramatización que se da ordinariamente en el relato.

de los personajes), tratando de establecer las reglas por las que el relato combina, varía y transforma un cierto número de predicados básicos.

No se trata de elegir entre estas hipótesis de trabajo, que no son rivales sino concurrentes y que por lo demás están hoy en plena elaboración. El único complemento que nos permitiremos agregar aquí concierne a las dimensiones del análisis. Incluso si excluimos los indicios, los informantes y [82] las catálisis, quedan todavía en un relato (sobre todo si se trata de una novela y ya no de un cuento) un gran número de funciones cardinales; muchas no pueden ser manejadas por los análisis que acabamos de citar y que han trabajado hasta hoy con las grandes articulaciones del relato. Sin embargo, es necesario prever una descripción lo suficientemente ceñida como para dar cuenta de *todas* las unidades del relato, de sus menores segmentos; las funciones cardinales, recordémoslo, no pueden ser determinadas por su «importancia», sino sólo por la naturaleza (doblemente implicativa) de sus relaciones: un «llamado telefónico», por fútil que parezca, por una parte comporta él mismo algunas funciones cardinales (sonar, descolgar, hablar, volver a colgar) y por otra parte, tomado en bloque, hay que poder conectarlo, al menos mediatizadamente, con las grandes articulaciones de la anécdota. La cobertura funcional del relato impone una organización de pausas, cuya unidad de base no puede ser más que un pequeño grupo de funciones que llamaremos aquí (siguiendo a Cl. Bremond) una *secuencia*. Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad³⁸: la secuencia

³⁸ En el sentido hjelmsleviano de doble implicación: dos términos se presuponen uno al otro.

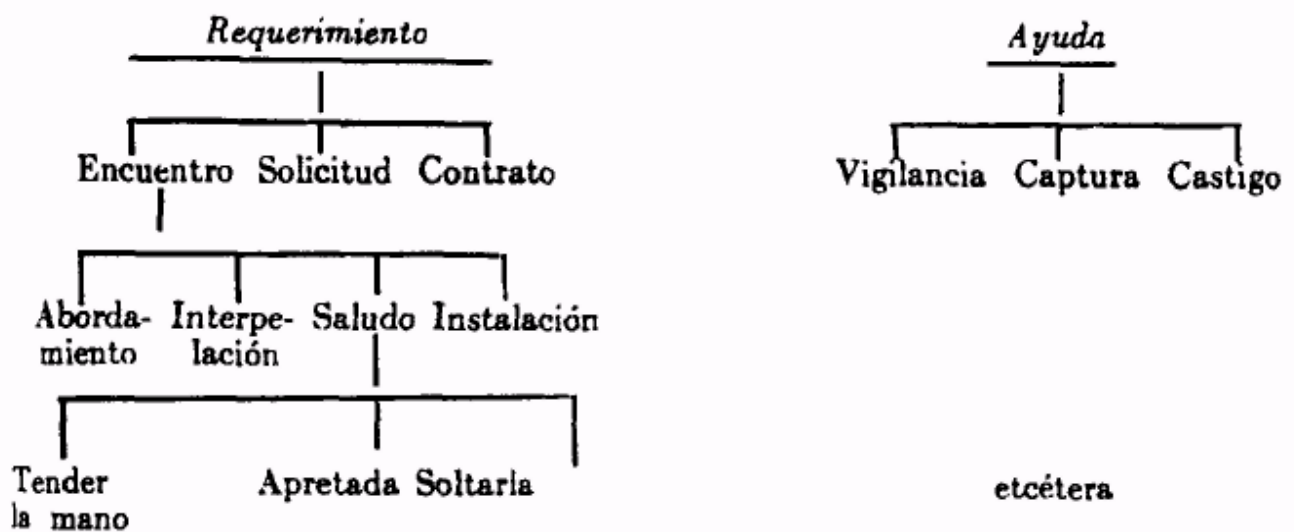
se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente. Para tomar un ejemplo intencionalmente fútil, pedir una consumición, recibirla, consumirla, pagarla: estas diferentes funciones constituyen una secuencia evidentemente cerrada, pues no es posible hacer preceder el pedido o hacer seguir el pago sin salir del conjunto homogéneo «Consumición». La secuencia es, en efecto, siempre nombrable. Al determinar las grandes funciones del cuento, Propp y luego Bremond, ya se han visto llevados a nombrarlas (Fraude, Traición, Lucha, Contrato, Seducción, etc.); la operación nominativa es igualmente inevitable para las secuencias fútiles, que podríamos llamar «microsecuencias», las que forman a menudo el grano más fino del tejido narrativo. Estas nominaciones ¿son únicamente del resorte del analista? Dicho de otro modo, ¿son puramente metalingüística? Lo son sin duda, puesto que se refieren al código del relato, pero es posible imaginar que forman parte de un metalenguaje interior al lector (al oyente) mismo, el cual capta toda sucesión lógica de acciones como un todo nominal: leer es nombrar; escuchar no es sólo percibir un lenguaje, sino también construirlo. Los títulos de secuencias son bastante [83] análogos a estas *palabras-cobertura* (*cover-words*) de las máquinas de traducir que cubren de una manera aceptable una gran variedad de sentidos y de matices. La lengua del relato, que está en nosotros, comporta de manera inmediata 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 hace surgir, el proceso entero de la seducción, tal como lo hemos

aprendido de todos los relatos que han formado en nosotros la lengua del relato.

Cualquiera sea su poca importancia, al estar compuesta por un pequeño número de núcleos (es decir, de hecho, de «dispatchers»), la secuencia comporta siempre momentos de riesgo y esto es lo que justifica su análisis: podría parecer irrisorio constituir en secuencia la sucesión lógica de los pequeños actos que componen el ofrecimiento de un cigarrillo (*ofrecer, aceptar, prender, fumar*); pero es que precisamente en cada uno de estos puntos es posible una alternativa y, por lo tanto, una libertad de sentido: du Pont, el comanditario de James Bond, le ofrece fuego con su encendedor, pero Bond rehúsa; el sentido de esta bifurcación es que Bond teme instintivamente que el adminículo encierre una trampa.³⁹ La secuencia es, pues, si se quiere, una *unidad lógica amenazada*: es lo que la justifica *a mínimo*. Pero también está fundada *a máximo*: encerrada en sus funciones, en un nombre, la secuencia misma constituye una unidad nueva, pronta a funcionar como el simple término de otra secuencia más amplia. He aquí una microsecuencia: *tender la mano, apretarla, soltarla*; este Saludo se vuelve una simple función: por una parte, asume el papel de un indicio (blandura de du Pont y repugnancia de Bond) y, por otra parte, constituye globalmente el término de una secuencia más amplia, designada *Encuentro*, cuyos otros términos (*acercarse, detenerse, interpelación,*

³⁹ Es muy posible descubrir, aun a este nivel infinitesimal, una oposición de modelo paradigmático, si no entre dos términos, al menos entre dos polos de la secuencia: la secuencia *Ofrecimiento del cigarrillo* presenta, suspendiéndolo, el paradigma *Peligro/Seguridad* (descubierto por Cheglov en su análisis del ciclo de Sherlock Holmes), *Sospecha/Protección, Agresividad/Amistosidad*.

saludo, instalación) pueden ser ellos mismos microsecuencias. Toda una red de subrogaciones estructura así al relato desde las más pequeñas matrices a las mayores funciones. Se trata, por cierto, de una jerarquía que sigue perteneciendo al nivel funcional: sólo cuando el relato ha podido ser ampliado, por sucesivas mediaciones, desde el cigarrillo de du Pont hasta el combate de Bond contra Goldfinger, el análisis funcional está [84] concluido: la pirámide de las funciones toca entonces el nivel siguiente (el de las Acciones), hay, pues, a la vez, una sintaxis interior a la secuencia y una sintaxis (subrogante) de las secuencias entre sí. El primer episodio de Golfinger adquiere de este



Esta representación es evidentemente analítica. El lector percibe una sucesión lineal de términos. Pero lo que hay que hacer notar es que los términos de varias secuencias pueden muy bien imbricarse unos en otros: una secuencia no ha concluido cuando ya, intercalándose, puede surgir el término inicial de una nueva secuencia: las secuencias se

desplazan en contrapuntos⁴⁰; funcionalmente, la estructura del relato tiene forma de «fuga»: por esto el relato «se sostiene» a la vez que «se prolonga». La imbricación de las secuencias no puede, en efecto, cesar, dentro de una misma obra, por un fenómeno de ruptura radical, a menos que los pocos bloques (o «estemas») estancos que, en este caso la componen, sean de algún modo recuperados al nivel superior de las Acciones (de los personajes): *Goldfinger* está compuesto por tres episodios funcionalmente independiente, pues sus estemas funcionales dejan por dos veces de comunicarse: no hay ninguna relación de secuencia entre el episodio de la piscina y el de Fort-Knox; pero subsiste una relación actancial, pues los personajes (y por consiguiente, la estructura de sus relaciones) son los mismos. Reconocemos aquí a la epopeya («conjunto de fábulas múltiples»): la epopeya es un relato quebrado en el plano funcional pero unitario en el plano actancial (esto puede verificarse en la Odisea o en el teatro de Brecht). Hay, pues, [85] que coronar el nivel de las funciones (que proporciona la mayor parte del sistema narrativo) con un nivel superior, del que, a través de mediaciones, las unidades del primer nivel extraigan su sentido, y que es el nivel de las Acciones.

⁴⁰ Este contrapunto fue presentado por los Formalistas rusos, cuya tipología esbozaron; también se consignaron las principales estructuras «retorcidas» de la frase (cf. *infra*, V. I).

III. Las acciones

1. *Hacia una posición estructural de los personajes*

En la Poética aristotélica, la noción de personaje es secundaria y está enteramente sometida a la noción de acción: puede haber fábulas sin «caracteres», dice Aristóteles, pero no podría haber caracteres sin fábula. Este enfoque ha sido retomado por los teóricos clásicos (Vossius). Más tarde, el personaje, que hasta ese momento no era más que un nombre, el agente de una acción⁴¹, tomó una consistencia psicológica y pasó a ser un individuo, una «persona», en una palabra, un «ser» plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada y, desde ya, incluso antes de actuar⁴²; el personaje ha dejado de estar subordinado a la acción, ha encarnado de golpe una esencia psicológica; estas esencias podían ser sometidas a un inventario cuya forma más pura ha sido la lista de los «tipos» del teatro burgués (la coqueta, el padre noble, etc.). Desde su aparición, el análisis estructural se resistió fuertemente a tratar al personaje como a una esencia, aunque más no fuera para clasificarla; como lo recuerda aquí T. Todorov, Tomachevski llegó hasta negar al personaje toda importancia narrativa, punto de vista que luego atenuó. Sin llegar a retirar los personajes del análisis, Propp los redujo a una tipología simple fundada, no en la psicología, sino en la

⁴¹ No olvidemos que la tragedia clásica sólo conoce «actores» no «personajes».

⁴² El «personaje-persona» reina en la novela burguesa; en *La guerra y la paz*, Nicolás Rostov es a primera vista un buen muchacho, leal, valeroso, ardiente; el príncipe Andrés, un aristócrata, desencantado, etc.; lo que les sucede luego ilustra sus personalidades, pero no los constituye.

unidad de las acciones que el relato les impartía (Dador del objeto mágico, Ayuda, Malo, etc.).

A partir de Propp, el personaje no deja de plantear al análisis estructural del relato el mismo problema: por una parte, los personajes (cualquiera sea el nombre con que se [86] los designe: *dramatis personae* o actantes) constituyen un plano de descripción necesario, fuera del cual las pequeñas «acciones» narradas dejan de ser inteligibles, de modo que se puede decir con razón que no existe en el mundo un solo relato sin «personajes»⁴³ o, al menos, sin «agentes»; pero, por otra parte, estos «agentes», que son muy numerosos, no pueden ser ni descritos ni clasificados en términos de «personas», ya se considere a la «persona» como una forma puramente histórica, restringida a ciertos géneros (por cierto, los que más conocemos) y que, en consecuencia, haya que exceptuar el caso, amplísimo de todos los relatos (cuentos populares, textos contemporáneos) que comportan agentes, pero no personas; ya sea que se sostenga que la «persona» nunca es más que una racionalización crítica impuesta por nuestra época a simples agentes narrativos. El análisis estructural, muy cuidadoso de no definir al personaje en términos de esencia psicológica, se ha esforzado hasta hoy, a través de diversas hipótesis, cuyo eco encontraremos en algunas de las contribuciones que siguen, en definir al personaje no como un

⁴³ Si una parte de la literatura contemporánea ha atacado al «personaje» no ha sido para destruirlo (cosa imposible) sino para despersonalizarlo, lo que es muy diferente. Una novela aparentemente sin personajes, como *Drame* de Philippe Sollers, desecha enteramente a la persona en provecho del lenguaje, pero no por ello deja de conservar un juego fundamental de actantes, frente a la acción misma de la palabra. Esta literatura posee siempre un «sujeto», pero este «sujeto» es a partir He aquí el del lenguaje.

«ser», sino como un «participante». Para Cl. Bremond, cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias (*Fraude, Seducción*); cuando una misma secuencia implica dos personajes (que es el caso normal), la secuencia comporta dos perspectivas o, si se prefiere, dos nombres (lo que es *Fraude* para uno, es *Engaño* para el otro); en suma, cada personaje, incluso secundario, es el héroe de su propia secuencia. T. Todorov, analizando una novela «psicológica» (*Les liaisons dangereuses*) (Las Relaciones peligrosas) parte, no de los personajes-personas, sino de las tres grandes relaciones en las que ellos pueden comprometerse y que llama 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 a lo largo de la historia: hay muchos personajes en *Les liaisons dangereuses*, pero «lo que se dice de ellos» (sus predicados) se deja clasificar. Finalmente, A. J. Greimas propuso describir y clasificar los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen (de allí su nombre de [87] *actantes*), en la medida en que participen de tres grandes ejes semánticos, que por lo demás encontramos en la frase (sujeto, objeto, complemento de atribución, complemento circunstancial) y que son la comunicación, el deseo (o la búsqueda) y la prueba⁴⁴; como esta participación se ordena por parejas, también el mundo infinito de los personajes está sometido a una estructura paradigmática (*Sujeto/Objeto, Donante/Destinataro, Ayudante/Opositor*) proyectada a lo largo del relato; y como el actante de-

⁴⁴ Sémantique structurale, 1966. p. 129 ss.

fine una clase, puede ser cubierto por actores diferentes, movilizados según reglas de multiplicación, de sustitución o de carencia.

Estas tres concepciones tienen muchos puntos en común. El principal, es necesario repetirlo, es definir el personaje por su participación en una esfera de acciones, siendo esas esferas poco numerosas, típicas, clasificables; por esto hemos llamado aquí al segundo nivel de descripción, aunque sea el de los personajes, nivel de las Acciones: esta palabra no debe, pues, ser interpretada acá 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 planteados por una clasificación de los personajes del relato no están aun bien resueltos. Por cierto hay coincidencias acerca de que los innumerables personajes del relato pueden ser sometidos a reglas de sustitución y que, aun dentro de una obra, una misma figura puede absorber personajes diferentes⁴⁵; por otra parte, el modelo actancial propuesto por Greimas (y retomado desde una perspectiva diferente por Todorov) parece sin duda resistir a la prueba de 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,

⁴⁵ El psicoanálisis ha acreditado ampliamente estas operaciones de condensación. Mallarmé decía ya, a propósito de *Hamlet*: «¿Comparsas? Son muy necesarias, pues en la pintura ideal de la escena todo se mueve según una reciprocidad simbólica de tipos ya sea entre sí o respecto de una sola figura». (*Crayonné au théâtre*, Pléyade, p. 301).

sustituciones), a las que se presta, permitiéndonos así esperar una tipología [88] actancial de los relatos⁴⁶; sin embargo, cuando la matriz tiene un buen poder clasificador (como en el caso de los actantes de Greimas), da cuenta insuficientemente de la multiplicidad de las participaciones en cuanto éstas son analizadas en términos de perspectivas; y cuando estas perspectivas son respetadas (en la descripción de Bremond), el sistema de los personajes resulta demasiado parcelado; la reducción propuesta por Todorov evita ambos escollos, pero hasta ese momento recae solamente sobre un único relato. Pareciera que todo esto puede ser armonizado rápidamente. La verdadera dificultad planteada por la clasificación de los personajes es la ubicación (y, por lo tanto, la existencia) del *sujeto* en toda matriz actancial, cualquiera sea su fórmula. ¿Quién es el sujeto (el héroe) de un relato? ¿Hay o no hay una clase privilegiada de actores? Nuestra novela nos ha habituado a acentuar de una u otra manera, a veces retorcida (negativa) a un personaje entre otros. Pero el privilegio está lejos de cubrir toda la literatura narrativa. Así, muchos relatos enfrentan, alrededor de un objeto en disputa, a dos adversarios, cuyas «acciones» son así igualadas; el sujeto es entonces verdaderamente doble sin que se lo pueda reducir por sustitución; es ésta incluso, quizás, una forma arcaica corriente, como si el relato, a la manera de ciertas lenguas, hubiera conocido también él un *duelo* de personas. Este duelo es tanto más interesante cuanto que relaciona el relato con la estructura de ciertos juegos (muy modernos) en los que dos adversarios iguales desean

⁴⁶ Por ejemplo: los relatos en los que el objeto y el sujeto se confunden en un mismo personaje son relatos de la búsqueda de sí mismo, de su propia identidad (*L'Ane d'or*); relatos donde el sujeto persigue objetos sucesivos (*Madame Bovary*), etc.

conquistar un objeto puesto en circulación por un arbitro; este esquema recuerda a la matriz actancial propuesta por Greimas, lo que no puede asombrarnos si aceptamos que el juego, siendo un lenguaje, también depende de la misma estructura simbólica que encontramos en la lengua y en el relato: también el juego es una frase.⁴⁷ Si, pues, conservamos una clase privilegiada de actores (el sujeto de la búsqueda, del deseo, de la acción), es al menos necesario flexibilizarla sometiendo a 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 y clasificar la instancia personal (*yo/tú*) o apersonal (*él*) singular, dual o plural de la acción. Serán —quizá— las categorías gramaticales de la persona (accesibles en nuestros pronombres) las que den la clave del nivel [89] «accional». Pero como estas categorías no pueden definirse sino por relación con la instancia del discurso, y no con la de la realidad⁴⁸, los personajes, en tanto unidades del nivel «accional», sólo adquieren su sentido (su inteligibilidad) si se los integra al tercer nivel de la descripción, que llamaremos aquí nivel de la Narración (por oposición a las Funciones y a las Acciones).

⁴⁷ El análisis del ciclo de James Bond, hecha por U. Eco, se refiere más al juego que al lenguaje.

⁴⁸ Véanse los análisis de la persona que hace Benveniste en *Problèmes de Linguistique générale*.

IV. La narración

1. *La comunicación narrativa*

Así como existe, en el interior del relato, una gran función de intercambio (repartida entre un dador y un beneficiario), también, homológicamente, el relato como objeto es lo que se juega en una comunicación: hay un dador del relato y hay un destinatario del relato. Como sabemos, en la comunicación lingüística, *yo* y *tú* se presuponen absolutamente uno al otro; del mismo modo, no puede haber relato sin narrador y sin oyente (o lector). Esto es quizá, trivial y, no obstante, está aun mal explotado. Ciertamente, el papel del emisor ha sido abundantemente parafraseado (se estudia al «autor» de una novela sin preguntarse, por lo demás, si él es realmente el «narrador»), pero cuando pasamos al lector, la teoría literaria es mucho más púdica. De hecho, el problema no consiste en analizar introspectivamente los motivos del narrador ni los efectos que la narración produce sobre el lector; sino en describir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato mismo. Los signos del narrador parecen a primera vista más visibles y más numerosos que los signos del lector (un relato dice más a menudo *yo* que *tú*); en realidad, los segundos son simplemente más retorcidos que los primeros; así cada vez que el narrador, dejando de «representar», narra hechos que conoce perfectamente pero que el lector ignora, se produce, por carencia de significación, un signo de lectura, pues no tendría sentido que el narrador se diera a sí mismo una información: *Leo era el patrón*

*de esta «boite»*⁴⁹, [90] nos dice una novela en primera persona: esto es un signo del lector, cercano a lo que Jakobson llama la función conativa de la comunicación. Dado que carecemos de inventario, dejaremos por ahora de lado los signos de la recepción (aunque son igualmente importantes), para decir una palabra acerca de los signos de la narración.⁵⁰

¿Quién es el dador del relato? Hasta aquí parecen haberse enunciado tres concepciones. 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 se mezclan sin cesar la «personalidad» y el arte de un individuo perfectamente identificado, que periódicamente toma la pluma para escribir una historia: el relato (en particular la novela) no es entonces más que la expresión de un yo exterior a ella. La segunda concepción hace del narrador una suerte de conciencia total, aparentemente impersonal, que emite la historia desde un punto de vista superior, el de Dios⁵¹: el narrador es a la vez interior a sus personajes (puesto que sabe todo lo que sucede en ellos) y exterior (puesto que jamás se identifica con uno más que con otro). La tercera concepción, la más reciente (Henry James, Sartre) señala que el narrador debe limitar su relato a lo que pueden observar o saber los

⁴⁹ *Double bang a Bangkok* (Doble golpe en Bangkok). La frase funciona como una «guiñada» dirigida al lector, como si uno se volviera hacia él. Por el contrario, el enunciado: «Así pues, Leo acababa de salir» es un signo del narrador, pues forma parte de un razonamiento hecho por una «persona».

⁵⁰ Aquí mismo. Todorov estudia además la imagen del narrador y la imagen del lector.

⁵¹ «¿Cuándo se escribirá desde el punto de vista de una *farsa superior*, es decir, como Dios nos ve desde arriba?» (Flaubert, *Préface a la vie d'écrivain*, Seuil, 1965, p. 91).

personajes: todo sucede como si cada persona fuera a su vez el emisor del relato. Estas tres concepciones son igualmente molestas en la medida en que las tres parecen ver en el narrador y en los personajes, personas reales, «vivas» (es conocida la indefectible fuerza de este mito literario), como si el relato se determinara originalmente en su nivel referencial (se trata de concepciones igualmente «realistas»). Ahora bien, al menos desde nuestro punto de vista, narrador y personajes son esencialmente «seres de papel»; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato⁵²; los signos del narrador son inmanentes al relato y, por lo tanto, perfectamente accesibles a un análisis semiológico; pero para decidir que el autor mismo (ya se exponga, se oculte o se borre) dispone de «signos» que diseminaría en su obra, es necesario suponer entre la «persona» y su lenguaje una relación señalética [91] que haría del autor un sujeto pleno y del relato la expresión instrumental de esta plenitud: a lo cual no puede resolverse el análisis estructural: *quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*.⁵³

De hecho, la narración propiamente dicha (o código del narrador) no conoce, como por otra parte tampoco la lengua, sino dos sistemas de signos: personal y apersonal; estos dos sistemas no presentan forzosamente marcas lingüísticas que aludan a la persona (*yo*) y a la no-persona (*él*); puede haber, por ejemplo, relatos, o al menos episodios, escritos en tercera persona y cuya instancia verdadera es, no

⁵² Distinción tanto más necesaria, al nivel que nos ocupa, cuanto que, históricamente, una masa considerable de relatos carece de autor (relatos orales, cuentos populares, epopeyas confiadas a aedas, a recitadores, etc.).

⁵³ J. Lacan: «¿El sujeto del que hablo cuando hablo es el mismo que el que habla?»

obstante, la primera persona. ¿Cómo decidir en este caso? Basta «rewriter» el relato (o el pasaje) del *él* al yo: en tanto esta operación no provoque ninguna otra alteración del discurso salvo el cambio mismo de los pronombres gramaticales, es seguro que permanecemos en un sistema de la persona: todo el comienzo de *Goldfinger*, aunque escrito en tercera persona, de hecho está dicho por James Bond; para que la instancia cambie, es necesario que el «rewriting» se vuelva imposible; así la frase: «vio un hombre de unos cincuenta años de aspecto todavía joven, etc.», es perfectamente personal, a pesar de él («Yo, James Bond, vi, etc.»), pero el enunciado narrativo «el tintineo del hielo contra el vaso pareció dar a Bond una brusca inspiración» no puede ser personal a causa del verbo «parecer» que se vuelve signo de apersonal (y no *él*). Es cierto que el apersonal es el modo tradicional del relato dado que la lengua ha elaborado todo un sistema temporal propio del relato (articulado sobre el aoristo)⁵⁴, destinado a suprimir el presente de quien habla: «En el relato, dice Benveniste, nadie habla». Sin embargo, la instancia temporal (bajo formas más o menos disimuladas) ha invadido poco a poco al relato siendo contada la narración en *el hic et nunc* de la locución (definición del sistema personal); así vemos hoy a muchos relatos, y los más corrientes, mezclar a un ritmo extremadamente rápido, incluso en los límites de una misma frase, el personal y el apersonal; como por ejemplo esta frase de *Goldfinger*.

Sus ojos

personal

gris azulado

apersonal

⁵⁴ E. Benveniste, *op cit.*

estaban fijos en los de du Pont que no sabía

qué actitud adoptar

personal

[92]

pues esa mirada fija encerraba una mezcla

de candor, de ironía y de menosprecio

por sí mismo

apersonal

La mezcla de sistemas se siente evidentemente como un recurso facilitador. Este recurso, exagerado, puede llegar a utilizarse como celada: una novela policial de Agatha Christie (*Las cinco y veinticinco*) sólo mantiene el enigma porque engaña sobre la persona de la narración: un personaje es descrito desde dentro, aun cuando es ya el criminal⁵⁵; todo sucede como si en una misma persona hubiera una conciencia de testigo, inmanente al discurso, y una conciencia de criminal, inmanente a lo referido: sólo el torniquete, abusivo de ambos sistemas permite el enigma. Es comprensible, pues, que en el otro polo de la literatura se haga del rigor del sistema elegido una condición necesaria de la obra; sin que siempre se pueda, sin embargo, respetarlo hasta el final.

Este rigor —buscado por ciertos sistemas contemporáneos— no es forzosamente un imperativo estético; lo que se llama una novela psicológica está extraordinariamente marcada por una mezcla de

⁵⁵ Modo personal: «Aun a Burnaby le parecía que nada se notaba cambiado, etc.» El procedimiento es todavía más grosero en *Le Meurtre de Roger Akroyd* (El crimen de Roger Akroyd), porque el criminal dice francamente yo.

ambos sistemas, movilizandolos sucesivamente los signos de la no persona y de la persona; la «psicología» no puede, en efecto, —paradójicamente— conformarse con un puro sistema de la persona, pues al referir todo el relato sólo a la instancia del discurso, o si se prefiere al acto de locución, queda amenazado el contenido mismo de la persona: la persona psicológica (de orden referencial) no tiene relación alguna con la persona lingüística, la cual nunca es definida por disposiciones, intenciones o rasgos, sino sólo por su ubicación (codificada) en el discurso. Es de esta persona formal de la que hoy nos esforzamos en hablar; se trata de una subversión importante (incluso el público tiene la impresión de que ya no se escriben «novelas») pues se propone hacer pasar el relato, del orden de la pura constatación (que ocupaba hasta hoy) al orden performativo, según el cual el sentido de una palabra es el acto mismo que la profiere⁵⁶: hoy, escribir no es «contar», es *decir* que se cuenta, y remitir todo el referente («lo que se dice») a este acto de locución; es por esto que una parte de la literatura [93] contemporánea ya no es descriptiva sino transitiva y se esfuerza por realizar en la palabra un presente tan puro que todo el discurso se identifica con el acto que lo crea, siendo así todo el *logos* reducido —o entendido— a una *lexis*.⁵⁷

⁵⁶ Sobre el performativo, cf. *infra* la contribución de T. Todorov. 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 enunciación (contrariamente al enunciado: *el rey ha declarado la guerra*, que es comprobatorio y descriptivo).

⁵⁷ Sobre la oposición de *logos* y *lexis*, véase más adelante el texto de G. Genette.

2. La situación del relato

El nivel «narracional» está pues, constituido por los signos de la narratividad, el conjunto de operadores que reintegran funciones y acciones en la comunicación narrativa articulada sobre su dador y su destinatario. Algunos de estos signos ya han sido estudiados: en las literaturas orales se conocen algunos códigos de recitación (fórmulas métricas, protocolos convencionales de presentación), y se sabe que el «autor» no es el que inventa las más hermosas historias, sino el que maneja mejor el código cuyo uso comparte con los oyentes: en estas literaturas, el nivel «narracional» es tan nítido, sus reglas tan imperativas, que es difícil concebir un «cuento» privado de los signos codificados del relato («*había una vez*», etc.). En nuestras literaturas escritas, han sido fijadas muy tempranamente las «formas del discurso» (que son de hecho signos de narratividad): clasificación de los modos de intervención del autor, esbozada por Platón y retomada por Diómedes⁵⁸, codificación de los comienzos y los finales de los relatos, definición de los diferentes estilos de representación (la *oratio* directa, la *oratio* indirecta, con sus *inquit*, la *oratio tecta*)⁵⁹, estudio de los «puntos de vista», etc. Todos estos elementos forman parte del nivel «narracional», a los que hay que agregar, evidentemente, la escritura en su conjunto, pues su función no es «transmitir» el relato sino exponerlo.

⁵⁸ *Genus activum vel imitativum* (no intervención del narrador en el discurso: teatro, por ejemplo); *genus ennarrativum* (sólo el poeta tiene la palabra: sentencias, poemas didácticos); *genus commune* (mezcla de dos géneros: la epopeya).

⁵⁹ H. Sörensen: *Mélanges Jansen*, p. 150.

Es, en efecto, en una exposición del relato donde van a integrarse las unidades de los niveles inferiores: la forma última del relato, en tanto relato, trasciende sus contenidos y sus formas propiamente narrativas (funciones y acciones). Esto explica que el código «narracional» sea el último nivel que pueda alcanzar nuestro análisis sin correr el riesgo de salirse del objeto-relato, es decir, sin transgredir la regla [94] de inmanencia que está en su base. La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del nivel «narracional» comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.). Así como la lingüística se detiene en la frase, el análisis del relato se detiene en el discurso: inmediatamente después hay que pasar a otra semiótica. La lingüística conoce este tipo de fronteras, que ya ha postulado —si no explorado— con el nombre de *situación*. Halliday define la «situación» (en relación a una frase) como el conjunto de hechos lingüísticos no asociados⁶⁰; Prieto, como «el conjunto de los hechos conocidos por el receptor en el momento del acto sémico e independientemente de éste».⁶¹ Se puede decir, del mismo modo, que todo relato es tributario de una «situación del relato», conjunto de protocolos según los cuales es consumido el relato. En las sociedades llamadas «arcaicas», la situación del relato está fuertemente codificada; en cambio, en nuestros días, sólo la literatura de vanguardia piensa aún en protocolos de lectura, espectaculares en

⁶⁰ J. K. Halliday: «Lingüística general y lingüística aplicada», en *Etudes de linguistique appliquée*, no. 1, 1962, p. 6.

⁶¹ L. J. Prieto: *Principes de Noologie*, Mouton et Co. 1964, p. 36.

Mallarmé, quien quería que el libro fuera recitado en público según una combinatoria precisa, tipográficos en Butor que trata de acompañar al libro con sus propios signos. Pero, corrientemente, nuestra sociedad escamotea lo más cuidadosamente posible la codificación de la situación de relato: ya no es posible encontrar los procedimientos de narración que intentan naturalizar el relato que seguirá, fingiéndole una causa natural y, si se puede decir, «desinaugurándolo»: novelas epistolares, manuscritos pretendidamente descubiertos, autor que se ha encontrado con el narrador, films que inician su historia antes de la presentación del reparto. La aversión a exhibir sus códigos caracteriza a la sociedad burguesa y a la cultura de masas que ha producido: una y otra necesitan signos que no tengan apariencia de tales. Esto no es, sin embargo, si se puede decir, más que un epifenómeno estructural: por familiar, por rutinario que sea hoy el hecho de abrir una novela, un diario o de encender la televisión, nada puede impedir que este actor modesto instale en nosotros de un golpe e íntegramente el código narrativo que vamos a necesitar. El nivel «narracional» tiene, así, un papel ambiguo: siendo contiguo a la situación de relato (y aun a veces incluyéndola) se abre al mundo, en el que el re-[95]lato se deshace (se consume); pero, al mismo tiempo, al coronar los niveles anteriores, cierra el relato y lo constituye definitivamente como palabra de una lengua que prevé e incluye su propio metalenguaje.⁶²

⁶² El cuento, recordaba L. Sebag, puede decirse en todo momento y en todo lugar, no así el relato mítico.

V. El sistema del relato

La lengua propiamente dicha puede ser definida por el concurso de dos procesos fundamentales: la articulación o segmentación que produce unidades (es la *forma*, según Benveniste) y la integración que reúne estas unidades en unidades de un orden superior (es el *sentido*). Este doble proceso lo encontramos en la lengua del relato; ésta también conoce 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 parecen como libertades; pero lo propio del relato es precisamente incluir estos «desvíos» en su lengua.⁶³

La distorsión de los signos existe en la lengua, donde Bally la estudia, a propósito del francés y del alemán⁶⁴; hay distaxia en la medida en que los signos (de un mensaje) ya no están simplemente yuxtapuestos, en la medida en que la linealidad (lógica) se ve alterada (si 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

⁶³ Valéry: «La novela se aproxima formalmente al sueño; podemos definir a ambos por la consideración de esta curiosa propiedad: *que todas las desviaciones les pertenecen*».

⁶⁴ Ch. Bally: *Linguistique générale et linguistique française*, Berna 4ª edición, 1965.

lo largo de la cadena del mensaje (por ejemplo, la expresión negativa *ni siquiera* y el verbo *mantenerse firme* en la expresión *ni firme siquiera se mantuvo*): al estar fracturado el signo, su significado se reparte en varios significantes, distantes unos de otros y cada uno de los cuales es incomprensible tomado independientemente. Ya lo hemos visto a propósito del nivel funcional y es exactamente lo mismo que sucede en el relato: las unidades de una secuencia, aunque forman un todo a nivel de esta secuencia misma, pueden ser separadas unas de otras por la inserción de unidades que provienen de otras secuencias: como ya dijimos, la estructura del nivel funcional tiene forma de «fuga».⁶⁵

Según la terminología de Bally, quien opone las lenguas sintéticas en que predomina la distaxia (como en el alemán) a las lenguas analíticas que respetan más la linealidad lógica y la nomosemia (como el francés), el relato sería una lengua fuertemente sintética, basada esencialmente en una sintaxis de encastamientos y de desarrollo: cada punto del relato irradia en varias direcciones a la vez: cuando James Bond pide un whisky esperando el avión, este whisky, como indicio, tiene un valor polisémico, es una especie de nudo simbólico que reúne varios significados (modernidad, riqueza, ocio): pero como unidad funcional, el pedido del whisky debe recorrer en sucesivas etapas, numerosos estadios (consumición, espera, partida, etc.), para alcanzar su sentido final: la unidad está «apresada» por todo el relato, pero también el

⁶⁵ Cf. Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale*, p. 234; ed. cast., pgs. 191-192): «Desde el punto de vista diacrónico, las relaciones provenientes del mismo haz pueden aparecer separadas por largos intervalos...» A. J. Greimas ha insistido sobre el distanciamiento de las funciones (*Sémantique structurale*).

relato sólo «se sostiene» por la distorsión y la irradiación de sus unidades.

La distorsión generalizada da a la lengua del relato su sello propio: fenómeno de pura lógica, puesto que está basada en una relación, a menudo lejana, y que provoca una suerte de confianza en la memoria intelectual, sustituye sin cesar la copia pura y simple de los acontecimientos relatados por su sentido; según la «vida», es poco probable que en un encuentro, el hecho de sentarse no siga inmediatamente a la invitación a ubicarse; en el relato, estas unidades, contiguas desde un punto de vista mimético, pueden estar separadas por una larga sucesión de inserciones que pertenecen a esferas funcionales completamente diferentes: así se establece una suerte de *tiempo lógico*, que tiene poca relación con el tiempo real, aunque la pulverización aparente de las unidades sea siempre mantenida con firmeza por la lógica que une los núcleos de la secuencia. El «suspense» evidentemente no es más que una forma privilegiada o, si se prefiere, exasperada de la distorsión: por una parte, al mantener una secuencia abierta (mediante procedimientos enfáticos de retardamiento y de reactivación), refuerza el contacto con el lector (el oyente) y asume una función manifiestamente fática; y, por otra parte, le ofrece la amenaza de una secuencia incumplida, de un paradigma abierto (si, como nosotros creemos, toda secuencia tiene dos polos), es decir, de una confusión lógica, y es esta confusión la que se consume con angustia y placer (tanto más cuanto que al final siempre es reparada); el «suspense» es pues un juego con la estructura destinado, si se puede decir, a arriesgarla y a glorificarla: constituye un verdadero «thrilling» de lo inteligible: al representar el

orden (y ya no la serie) en su fragilidad, realiza la idea misma de la lengua: lo que aparece como lo más patético es también lo más intelectual: el «suspense» atrapa por el «ingenio» y no por la «emoción».⁶⁶

Lo que puede ser separado también puede ser conectado. Distendidos, los núcleos funcionales presentan espacios intercalares que pueden ser colmados casi infinitamente; se pueden llenar los intersticios con un número muy grande de catálisis; sin embargo, aquí puede intervenir una nueva tipología, pues la libertad de catálisis puede ser regulada según el contenido de las funciones (algunas funciones están mejor expuestas que otras a la catálisis: la *Espera*, por ejemplo)⁶⁷, y según la sustancia del relato (la escritura tiene posibilidades de diéresis —y, por lo tanto de catálisis— muy superiores a las del film: se puede «cortar» un gesto relatado más fácilmente que el mismo gesto visualizado).⁶⁸ El poder catalítico del relato tiene como corolario su poder elíptico. Por un lado, una función (*se sirvió una comida sustancial*) puede economizar todas las catálisis virtuales que encierra (el detalle de la comida)⁶⁹; por otro lado, es posible reducir una [98] secuencia a sus núcleos y una jerarquía de secuencias a sus términos superiores,

⁶⁶ J. P. Faye dice a propósito del Baphomet de Klossovski: «Raramente la ficción (o el relato) ha develado tan claramente lo que por fuerza siempre es: una experimentación del ‘pensamiento’ sobre la ‘vida’». (*Tel Quel*, no. 22, p. 88).

⁶⁷ La *Espera* sólo tiene lógicamente dos núcleos: 1º el planteo de la espera: 2º la satisfacción o la defraudación de la misma; pero el primer núcleo puede ser ampliamente catalizado, a veces, incluso, indefinidamente (*Esperando a Godot*): he aquí un juego más, esta vez extremo, con la estructura.

⁶⁸ Valéry: «Proust divide —y nos da la sensación de poder dividir indefinidamente— lo que los otros escritores han tenido por hábito saltar».

⁶⁹ También aquí hay especificaciones según la sustancia: la literatura tiene un poder elíptico inigualable —de que carece el cine—.

sin alterar el sentido de la historia: un relato puede ser identificado, aun si se reduce su sintagma total a los actantes y a sus grandes funciones, tales como resultan de la asunción progresiva de las unidades funcionales.⁷⁰ Dicho de otro modo, el relato se presta al *resumen* (lo que antes se llamaba el *argumento*). A primera vista, esto sucede con todo discurso; pero cada discurso tiene su tipo de resumen; como el poema lírico, por ejemplo, no es sino la amplia metáfora de un solo significado⁷¹, resumirlo es dar este significado y la operación es tan drástica que desvanece la identidad del poema (resumidos, los poemas líricos se reducen a los significados Amor y *Muerte*): de allí la convicción de que es imposible resumir un poema. Por el contrario, el resumen del relato (si se hace según criterios estructurales) mantiene la individualidad del mensaje. En otras palabras, el relato es *trasladable* (*traducible*), sin perjuicio fundamental: lo que no es traducible (*transmisible*) sólo se determina en el último nivel, el «narracional»: los significantes de narratividad, por ejemplo, difícilmente pueden pasar de la novela al film, que sólo muy excepcionalmente conocen el tratamiento personal⁷²; y la última capa del nivel narracional, a saber, la

⁷⁰ Esta reducción no corresponde forzosamente a la división del libro en capítulos; pareciera, por el contrario, que los capítulos tienen cada vez más como función introducir ruptura, es decir, suspensos (técnica del folletín).

⁷¹ N. Ruwet («Análisis estructural del poema francés», *Linguistics*, nº 3, 1964, p. 82): «El poema puede ser entendido como una serie de transformaciones aplicadas a la proposición ‘Te quiero’». Ruwet hace aquí alusión justamente al análisis del delirio paranoico hecho por Freud a propósito del Presidente Schreber (*Cinco psicoanálisis*).

⁷² Una vez más, no hay relación alguna entre la «persona» gramatical del narrador y la «personalidad» (o la subjetividad) que un director de escena inyecta en su manera de presentar una historia: la *cámara-yo* (identificada continuamente con el ojo de un personaje) es un hecho excepcional en la historia del cine.

escritura, no puede pasar de una lengua a otra (o pasa muy mal). La traductibilidad del relato resulta de la estructura de su lengua; por un camino inverso, sería pues posible descubrir esta estructura distinguiendo y clasificando los elementos (diversamente) traducibles e intraducibles de un relato: la existencia actual de semióticas diferentes y rivales (literatura, cine, tiras cómicas, radio difusión) facilitaría mucho esta vía de análisis.[99]

2. *Mimesis y sentido*

En la lengua del relato, el segundo proceso importante es la integración: lo que ha sido separado a un cierto nivel (una secuencia, y por ejemplo) se vuelve a unir la mayoría de las veces en un nivel superior (secuencia de un alto grado jerárquico, significado total de una dispersión de indicios, acción de una clase de personajes); la complejidad de un relato puede compararse con la de un organigrama, capaz de integrar los movimientos de retroceso y los saltos hacia adelante; o más exactamente, es la integración, en sus formas variadas, la que permite compensar la complejidad, aparentemente incontrolable de las unidades de un nivel; es ella la que permite orientar la comprensión de elementos discontinuos, continuos y heterogéneos (tales como los da el sintagma que no conoce más que una sola dimensión: la sucesión); si llamamos, con Greimas, *isotopía*, a la unidad de significación (por ejemplo, la que impregna un signo y su contexto), diremos que la integración es un factor de isotopía: cada nivel (integrador) da su isotopía a las unidades del nivel inferior y le impide al sentido oscilar —lo que no dejaría de producirse si no percibiéramos el desajuste de

los niveles—. Sin embargo, la integración narrativa no se presenta de un modo serenamente regular, como una bella arquitectura que condujera por pasajes simétricos de una infinidad de elementos simples a algunas masas complejas; muy a menudo una misma unidad puede tener dos correlatos, uno en un nivel (función de una secuencia) y el otro en otro nivel (indicio que remite a un actante); el relato se presenta así como una sucesión de elementos mediatos e inmediatos, fuertemente imbricados; la distaxia orienta una lectura «horizontal», pero la integración le superpone una lectura «vertical», hay una suerte de «cojear estructural», como un juego incesante de potenciales cuyas caídas variadas dan al relato su «tono» o su energía: cada unidad es percibida en su aflorar y en su profundidad y es así como el relato «avanza»: por el concurso de estas dos vías la estructura se ramifica, prolifera, se descubre —y se recobra—: lo nuevo no deja de ser regular. Hay, por cierto, una libertad del relato (como hay una libertad de todo locutor frente a su lengua), pero esta libertad está literalmente *limitada*: entre el fuerte código de la lengua y el fuerte código del relato se abre, si es posible decirlo, un vacío: la frase. Si tratamos de abarcar la totalidad de un relato escrito, veremos que parte de lo más codificado (el nivel fonemático o incluso merismático), [100] se distiende progresivamente hasta la frase, punto extremo de la libertad combinatoria y luego vuelve a ponerse tensa, partiendo de pequeños grupos de frases (microsecuencias), todavía muy libres, hasta las grandes acciones que forman un código fuerte y restringido: la creatividad del relato (al menos en su apariencia mítica de «vida») se situaría así *entre dos códigos*, el de la lingüística y el de la translingüística. Es por esto que se puede decir paradójicamente que el *arte* (en el sentido romántico del

término) es asunto de enunciados de detalle, en tanto que la *imaginación* es dominio del código: «En *suma*, decía Poe, *veremos que el hombre ingenioso está siempre lleno de imaginación y que el hombre verdaderamente imaginativo nunca es más que un analista...*».⁷³ Hay, pues, que oponerse a las pretensiones de «realismo» del relato. Al recibir un llamado telefónico en la oficina en que está de guardia, Bond «piensa», nos dice el autor: «Las comunicaciones con Hong-Kong son siempre tan malas y tan difíciles de obtener». Ahora bien, ni el «pensamiento» de Bond ni la mala calidad de las comunicaciones telefónicas son la verdadera información; esta contingencia da quizá sensación de «realidad», pero la verdadera información, la que dará frutos más tarde, es la localización del llamado telefónico, a saber, *Hong-Kong*. Así, en todo relato, la imitación es contingente⁷⁴; la función del relato no es la de «representarse», sino el montar un espectáculo que nos sea aún muy 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 ellas se expone, se arriesga y se cumple; podríamos decir de otra manera que el origen de una secuencia no es la observación de la realidad, sino la necesidad de variar y superar la primera *forma* que se haya ofrecido al hombre, a saber, la repetición: una secuencia es esencialmente un todo en cuyo seno nada se repite; la lógica tiene aquí un valor liberador —y, con ella, todo el relato—; puede darse que los hombres reinyecten sin cesar en el relato todo lo que han conocido, lo que han vivido; pero al menos lo

⁷³ El crimen de la calle Morgue.

⁷⁴ G. Genette tiene razón al reducir la *mímesis* a los fragmentos de diálogo referidos (cf. *infra*); incluso el diálogo encierra siempre una función inteligible, y no mimética.

hacen en una forma que ha triunfado de la repetición y ha 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, nada vemos), es la del sentido, es decir, de un orden superior de la relación, el cual también posee sus emocio-[101]nes, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos: «lo que sucede» en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente, nada⁷⁵; «lo que pasa», es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado. Aunque no se sepa casi nada más acerca del origen del relato que del origen del lenguaje, podemos admitir que el relato es contemporáneo del monólogo, creación, al parecer, posterior a la del diálogo: en todo caso y sin querer forzar la hipótesis filogenética, puede ser significativo que sea en el mismo momento (hacia los tres años) cuando el niño «inventa» a la vez la frase, el relato y el Edipo.

*Escuela Práctica de Altos Estudios,
París.*

⁷⁵ Mallarmé (*Crayonné au théâtre, Pléyade*, p. 296): «...Una obra dramática muestra la sucesión de los perfiles exteriores del acto sin que en ningún momento guarde realidad y sin que suceda, al fin de cuentas, nada».