

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL RECORRIDO GENERATIVO DE LA SIGNIFICACIÓN EN EL FILME
NARANJA MECÁNICA DE STANLEY KUBRICK

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

P R E S E N T A:

NUBE ESTRADA ZEPEDA

DIRECTOR: DR. RAFAEL RESÉNDIZ RODRÍGUEZ

CO-DIRECTOR: DR. ALFREDO TENOCH CID JURADO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

*Al Dr. Rafael Reséndiz Rodríguez por su apoyo y confianza necesarios
para emprender y dar término a este trabajo.*

*Al Dr. Alfredo T. Cid Jurado por su tiempo, entusiasmo y valiosas sugerencias
para mejorar este trabajo.*

Dedico especialmente esta tesis

*A la fortaleza y humanidad de mis padres Juan y Lupita;
a mis dos preciosas hermanas Jimena y Marusia, a quienes agradezco
la hermosa familia que tenemos;
y a mi Antonio por enseñarme el secreto y belleza
que oculta la sencillez de las cosas.*

*“Everything interesting in life
belongs to the field of semiotics”
(Marcel Danesi)*

Índice

	Pág.
Introducción	3
1. Estructuralismo, una reflexión sobre la actividad cognoscitiva	
1.1. El estructuralismo a partir de Claude Lévi-Strauss.....	8
1.2. Del estructuralismo hacia el análisis estructural.....	10
1.3. Los primeros asomos de la mirada estructural en el cine.....	23
1.4. Crítica y problemas del estructuralismo precursor.....	26
2. El análisis estructural de A. J. Greimas	
2.1. Las fuentes de A. J. Greimas.....	33
2.2. Los fundamentos del proyecto semiótico de A. J. Greimas	
2.2.1. Primeros acercamientos a la individualización del nivel profundo y el nivel de superficie.....	37
2.2.2. Sustituyendo la noción de “función” por la forma canónica de enunciado narrativo.....	38
2.2.3. Descubriendo el sincretismo de enunciados narrativos en una misma “función”.....	38
2.2.4. El rango de estructuras narrativas. Las proyecciones paradigmáticas.....	39
2.2.5. El rango de estructuras narrativas. Las relaciones sintagmáticas.....	39
2.2.6. El “esquema narrativo”, primer esbozo.....	40
2.2.7. Previsiones. El desdoblamiento del esquema narrativo.....	41
2.2.8. Previsiones. La confrontación.....	41
2.2.9. El tránsito de los objetos de valor y las configuraciones discursivas.....	42
2.2.10. El programa narrativo, primer esbozo.....	42
2.2.11. Semiótica de la acción, primeras aproximaciones, la ejecución (“performance”) del sujeto.....	43
2.2.12. Semiótica de la acción, primeras aproximaciones, la competencia del sujeto.....	44
2.2.13. Semiótica de la acción, primeras aproximaciones, las estructuras actanciales.....	45

2.2.14. Semiótica de la acción, primeras aproximaciones, los modos de existencia semiótica.....	45
2.2.15. Primeras conclusiones.....	46
2.3. Metodología: A. J. Greimas y J. Courtés	
2.3.1. Morfología.....	50
2.3.2. Sintaxis.....	53
2.4. Reanudación del proyecto: J. Courtés	
2.4.1. El componente semántico.....	70
2.4.2. Relaciones entre los niveles semánticos del discurso.....	72
2.4.3. El enunciado y la enunciación.....	73
3. Análisis de <i>Naranja Mecánica</i> de Stanley Kubrick	
3.1. El ordenamiento narrativo.....	83
3.2. Vertimientos semánticos de la organización narrativa (o estructura sintáctica).....	100
3.3. Discursivización: relaciones entre el enunciado y la enunciación.....	108
Conclusiones.....	118
Bibliografía.....	121

Introducción

A partir de la observación del papel primordial que van adquiriendo las imágenes en el universo de la información, nace mi interés de estudiar los mecanismos por los cuales los textos audiovisuales son susceptibles de producir sentido. Si la tendencia es hacia la predilección del uso de la imagen al texto escrito, debemos preguntarnos cómo podemos hacer de ese medio una herramienta poderosa para satisfacer nuestras necesidades de conocimiento, comunicación, arte y conservación de la memoria.

El desarrollo de la presente tesis, se basa en la convicción de que el texto visual es objeto de una sofisticación cada vez mayor a medida que se hace uso de él. Considero a la película *Naranja Mecánica*, de Stanley Kubrick, como un acierto en la carrera hacia la conquista de una verdadera tradición de la comunicación por imágenes y por tanto, un estudio de caso importante.

En la teoría semiótica de A. G. Greimas existe un enorme potencial para una descripción más profunda de los mecanismos por los cuales los textos significan, sea lingüística o no su forma de manifestación, pues la investigación se ubica antes del nivel de los signos. El recorrido generativo de la significación desarrollado por Greimas y sus colaboradores, permite construir un nuevo objeto a partir del texto dado para comprender las etapas de su generación.

Visto así el recorrido, reconozco en este tipo de investigación semiótica, como se podrá comprobar a través de la lectura del primer capítulo dedicado al estructuralismo precursor, la actitud estructural en cuanto al acto de conocer, por el hecho de interponer entre la mirada del analista y su objeto de estudio, un modelo que permita observar aspectos que a simple vista no se ven.

La revisión de algunas nociones importantes del estructuralismo también tiene el fin de ayudar al lector a compenetrarse con el pensamiento greimasiano desde el punto de vista conceptual y metodológico.

La metodología propuesta por Greimas se estudiará en el segundo capítulo. Contiene una revisión de sus fuentes más importantes y un estudio más detallado de cómo integra los trabajos de V. Propp. Considerando que, la trayectoria para asentar un método más o menos estable ha sido larga, de integración lenta de conceptos, de reanudación de

pendientes y de reajustes, todo lo cual ha quedado registrado en numerosas obras, las bases de la teoría se recogieron de dos libros de J. Courtés, el primero, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva* (1976), el cual contiene los ejes metodológicos sobre los cuales hasta ese corte en el tiempo se establece un amplio consenso, y *Análisis semiótico del discurso* (1991), en donde el autor reanuda el proyecto semiótico y se exploran algunas vías pendientes de investigación, en particular, se desarrolla con mayor amplitud el componente discursivo.

Con estos fundamentos, en el tercer capítulo se lleva a cabo el análisis de *Naranja Mecánica* de Stanley Kubrick, desde el punto de vista de la concepción del texto como constituido del componente narrativo y semántico, es decir, de la *historia narrada*, por un lado, y del componente discursivo que trata de *cómo se narra la historia*, por otro. El análisis organizado de esta forma, pretende mostrar cómo los elementos de los niveles más profundos se retoman en un nivel superior.

El criterio para la elección del filme fue alejarse de una aplicación mecánica del modelo greimasiano, práctica que ha llevado a una simplificación del mismo o por el contrario a su incompreensión, lo cual no permite la obtención de nuevas conclusiones, que versen sobre el problema de la producción y recepción del sentido en textos formalmente cada vez más complejos.

ALGIRDAS JULIEN GREIMAS*

Datos biográficos:

Nació en Tula, Lituania en 1917. En 1936 a la edad de 19 años emigró a Francia. En 1939 en Estrasburgo obtuvo su *Licence en lettres*. En 1940 regresó a Lituania para hacer el servicio militar cuando se encontraba invadida por soviéticos y alemanes. En 1944 regresó a Francia. Obtuvo la ciudadanía francesa en 1951. Colabora desde París para la prensa lituana de América. En 1948 concluyeron sus estudios de doctorado en la Universidad de Grenoble con una tesis sobre la moda titulada: “*La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d’après les journaux de mode de l’époque*” (“La moda en 1830: Intento de descripción del vocabulario sobre vestimenta en los periódicos de la época”). De 1948 a 1962 realizó una actividad académica importante en los principales centros universitarios. En 1949 conoció en Egipto a Roland Barthes con quien mantuvo una estrecha amistad. Vivió por un tiempo en Alejandría de Egipto donde se dio cuenta de la política imperialista que ejercían Inglaterra y Francia. En 1956 publicó un artículo sobre Saussure, utilizando las investigaciones de Maurice Merleau-Ponty y Lévi-Strauss. En 1958 regresa definitivamente a París a enseñar cuando la corriente estructuralista estaba en pleno auge, se distinguían Lévi-Strauss, André Martinet, Emile Benveniste, después Michael

Foucault, Julia Kristeva. En 1960 participó en la creación de la Sociedad de Estudios Lingüísticos Franceses. A partir de 1965 fue director del Departamento de Semántica general de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes de París. En 1966 fundó la revista “*Langages*” con Barthes, Dubois, Todorov, Kristeva, Genette, Metz. Fue miembro del grupo de investigaciones semióticas de Lévi-Strauss en el Collège de France. En 1971 fundó el Centro Internacional de Semiótica y de Lingüística en la ciudad italiana de Urbino, junto con otros estudiosos de orientación estructuralista. De 1985 a 1986 Greimas dio término a su enseñanza sobre los sistemas y los procesos de significación con el seminario de semántica general que dictó en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París. El jueves 27 de febrero de 1992 murió en París a los 72 años.

Lista de obras importantes:

- *Sémantique Structurale*, 1966 (trad. cast. *Semántica estructural*).
- *Dictionnaire de l'ancien français*, 1968 (trad. cast. *Diccionario del francés antiguo*).
- *Du sens*, 1970 (trad. cast. *Del sentido. Ensayos semióticos*).
- *Du sens*, 1983 (trad. cast. *Del sentido II. Ensayos semióticos*).
- *Les actants, les acteurs et les figures*, 1973, en *Sémiotique narrative et textuelle*.
- *Entretien sur les structures élémentaires de signification*, 1976.
- *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, 1976 (trad. cast. *Semiótica del texto: Ejercicios prácticos*).

Junto con J. Courtés:

- *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1979 (trad. cast. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*).
- *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, 1986 (trad. cast. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II*).

* Datos tomados de “Algirdas Julien Greimas”, Osvaldo Dallera en *Seis semiólogos en busca del lector*, 1999.

INDICACIONES PARA LA LECTURA DE ESTA TESIS:

- 1) Las referencias bibliográficas (completas) incluidas a pie de página, corresponden a las obras que se consultaron solamente, para recoger las ideas directamente de los autores citados por otros revisados previamente, por lo tanto, éstas no se encuentran en la bibliografía del apartado final de la tesis.
- 2) Los diálogos citados en el tercer capítulo para el análisis de la película, fueron tomados de los subtítulos de la traducción al español del filme.
- 3) Dado que los diálogos de la traducción castellana de la película incluyen términos del vocabulario *nadsat* que utilizan los personajes de *La naranja mecánica* de Anthony Burgess (1962), se tomaron algunas definiciones del pequeño glosario incluido al final de la novela (en la cual se basó la película).

*“Las estructuras emergen a partir de
una relación instaurada entre el
observador y el objeto”
Jean Starobinski*

1. Estructuralismo, una reflexión sobre la actividad cognoscitiva

Para llevar a cabo el análisis del filme propuesto en este estudio desde una perspectiva estructural, partimos de la certeza de que un aporte fundamental de esta tradición de pensamiento es la noción del acto de conocer: el conocimiento de la *realidad* está mediado por modelos mentales.

Lévi-Strauss considera las estructuras del parentesco, la económica y la simbólica del lenguaje “como *modelos para conocer* cierta realidad humana, que se nos presenta a primera vista en forma enigmática y desconcertante y que, por el contrario, se vuelve clara gracias a la utilización de estos modelos *significantes*” (Tullio-Altan, 1966a [1969: 47]).

Esta idea se puede integrar al abordar problemas de pertinencia semiótica, como el de la comprensión de los objetos significantes (por ejemplo, una película), donde la discusión trate de cómo los esquemas construidos por el observador hace más accesibles a los objetos.

Dichos esquemas, modelos, son producto de la actividad del sujeto con el fin de entender los objetos, entonces, el conocimiento de las cosas, de la *realidad* no es directa; Umberto Eco (1968) dice: “la estructura se presta a ser aplicada, como pantalla interpretativa y descriptiva, a fenómenos diversos”. Lo cual implica además, la posibilidad de construir diversos modelos estructurales para un mismo fenómeno, dando por entendido que cada uno nos mostrará diferentes aspectos del fenómeno.

Cada modelo estructural elegido está asociado a un tipo de conexiones que permite revelar, sobre este punto Eco agrega: “Mientras fijo la realidad en modelos (y para captar lo real no puedo hacer otra cosa) sé que la realidad me presenta *también y no sólo* los perfiles que individualizo” (1968 [1994: 402]).

A partir de la literatura revisada, podemos decir que las posturas más dogmáticas del estructuralismo son las que enfrentan los mayores problemas; ante esta situación proponemos, sin embargo, estudiar y analizar sus más valiosas aportaciones, las cuales giran en torno a la idea de la mediación de estructuras o modelos mentales en el conocimiento de la *realidad*.

1.1. El estructuralismo a partir de Claude Lévi-Strauss

Recuperamos el entendido que Lévi-Strauss es un iniciador en el uso de los conceptos de la lingüística aplicados a la investigación antropológica, para trazar el punto de partida y comenzar la formulación de las características de la actividad estructural.

El interés de Lévi-Strauss por las sociedades arcaicas lo llevó a buscar una manera de comprenderlas, de entender sus intercambios. El contacto que tuvo con la lingüística durante su residencia en los Estados Unidos, donde siguió los cursos de Roman Jakobson en la Escuela de Estudios Superiores de Nueva York, y con los postulados de Escuela de Praga¹, es evidente en la forma como Lévi-Strauss enfrenta a su objeto de estudio.

La reflexión en fonología sobre el fonema, como una de sus nociones fundamentales, trajo consigo un desarrollo de la disciplina que influyó también en el estructuralismo. Se operó un cambio en el concepto de definición de tales unidades, de modo que la atención se centró en las relaciones entre ellas, y estas podían ser clasificadas según su status lógico². Esto condujo a pensar en la posibilidad de una generalización de los procedimientos susceptibles de emplearse en diferentes niveles de un mismo sistema (por ejemplo, los rasgos distintivos y los rasgos de significado) pero también en diferentes sistemas; así vemos como Jakobson desde las *Remarques sur l' évolution phonologique du russe* (Praga, 1929), prevé la extensión del método estructural a otras disciplinas distintas de la lingüística (Rastier, 1967 [1969: 160]).

La lingüística introduce la noción del estudio inmanente de los objetos a partir de una claridad de los conceptos de *sistema* y *proceso*, posteriormente el primero es integrado al estructuralismo. El estudio inmanente de un objeto consiste en postular la existencia de un sistema subyacente que lo explique, pero ese sistema debe ser descrito en términos

¹ La Escuela de Praga estaba formada por un grupo de lingüistas considerados seguidores de Nikolai Trubetzkoy, Roman Jakobson y André Martinet. Esta escuela formuló sus principios en el congreso de eslavistas que tuvo lugar en Praga en 1929, y funda la publicación de los *Travaux du cercle linguistique de Prague*. En toda la obra de la escuela lingüística conocida como el Círculo de Praga, subyace la concepción de la lengua como un sistema con una finalidad, ya sea la de comunicación, expresión, etc. La labor que se proponen primordialmente los lingüistas del Círculo de Praga, es la de clasificación en los diferentes niveles – fonológico, morfológico, sintáctico, e incluso estilístico. La Escuela de Praga se distingue por sus aportaciones a la lingüística general, especialmente en el campo de la fonología. También algunos problemas de carácter práctico aglutinaron a sus miembros, entre ellos destacan los referidos a las lenguas eslavas. (*El Círculo de Praga*, ed. Joan A. Argente, Barcelona, Anagrama, 1980. Presenta una recopilación de artículos representativos de dicha escuela).

² Se sustituye la definición de tipo inductivo (comparación y abstracción de los elementos comunes a todas las acepciones del término) por una que considera al término *desde el exterior*, es decir, analizando la función que desempeña en los contextos que aparece. (Boudon, 1967 [1972: 5])

relacionales, pues en este enfoque, son las redes de relaciones y no tanto los propios términos quienes explican el sentido. Sin embargo, el analista sólo dispone de la materialidad del objeto y a partir de ahí debe encontrar el sistema que no aparece explícito.

Lévi-Strauss buscaba un método de investigación para encontrar bajo las apariencias aparentemente heterogéneas de los fenómenos observados –el parentesco, el mito y el ritual-, una realidad oculta, un punto de unión (los elementos estables de toda civilización) cuya estructura habría que determinar. En ese entonces, él ya era consciente de los importantes avances que había hecho la lingüística. El análisis fonológico, hacía posible definir una lengua dada al poner en evidencia una metaestructura de fondo, constituida por un sistema de elementos interrelacionados.

Para abordar el problema, propuso una identidad de la lengua y la sociedad, y llegó al punto de sostener que con los métodos de la lingüística (específicamente el método de investigación de la fonología) podía estudiar los fenómenos de la cultura al descubrir una metaestructura de fondo, como en el caso de la lengua con los estudios fonológicos.

En su artículo ‘Lenguaje y sociedad’³ expresa lo siguiente: ‘Debe plantearse el problema de saber si los diferentes aspectos de la vida social (incluidos el arte y la religión) no sólo deben ser estudiados con métodos y con la ayuda de conceptos similares a los empleados en lingüística, sino asimismo, si no se trata de fenómenos cuya naturaleza íntima es la misma que la lengua (...)’ (Haudricourt & Granai, 1955 [1969: 114]); y es que veía una *afinidad de los mecanismos* a partir de los cuales se realiza la cultura con los propios del lenguaje. Particularmente, un rasgo coincidente es que ambos se construían a partir de oposiciones y correlaciones, que él llamaba *relaciones lógicas*, como lo manifiesta en su *Antropología estructural* (1958).

Sin embargo, cabe una precisión, Lévi-Strauss está consciente del nivel en donde es posible utilizar el método de la fonología, es decir, en el de la forma y no en el de contenido. Esto permitió introducir particularmente en antropología la noción de sistema y la práctica de definiciones relacionales (Rastier, 1967 [1969: 160]).

³ Original ‘Language and the Analysis of social Laws’, en *American Anthropologist*, 53, 1951 (Reproducido en *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958. Vers. Cast. ‘Lenguaje y sociedad’ en *Antropología estructural*, 1977).

Con todo esto en mente, Lévi-Strauss sabe entonces que *al observar las diferencias va poder llegar a las propiedades*⁴ (la estructura, el sistema), pero con la ayuda de un modelo que le va a permitir unificar la diversidad de hechos, es decir, mediante la formulación de *hipótesis* sobre cómo están conectados⁵. Previene también de no confundir el modelo con la realidad, en sus *Tristes trópicos* lo dice explícitamente: “el modelo teórico de la sociedad humana que se constituye no corresponde a ninguna realidad observable”⁶.

En esta tarea del investigador de llegar a la estructura, está implícito el concepto de *pertinencia*, pues efectivamente, aquellos elementos considerados como pertinentes formarán parte de tal estructura y generalmente se trata de elementos comunes a las diversas combinaciones.

En su investigación sobre las sociedades arcaicas, Lévi-Strauss se propone concretamente formular un código con el que pueda descifrar los mensajes intercambiados entre las distintas culturas, los cuales a su vez, están basados en códigos diferentes, es decir, pretende un *Código de códigos*, que sería como un mínimo común denominador con el cual los valores de una cultura pudieran ser comprendidos por alguien ajeno a ella, y precisamente, tendría la cualidad de invariante en relación con las variables culturales para que fuera útil al descifrar los mensajes (Tullio-Altan, 1966a [1969: 52-53]).

1.2. Del estructuralismo hacia el análisis estructural

Dado que no se puede conocer la *realidad* directamente, con sólo observarla, se requiere la búsqueda de estrategias para hacerlo. Entonces, el observador hace *construcciones o hipótesis* acerca de aquello que ve, de las manifestaciones fenoménicas, para observarlas a la luz de tales construcciones, y no existe sólo una construcción posible, porque no se trata de características de los fenómenos observados. Por esta razón consideramos al observador como un *productor* que *reconstruye* el nivel de profundidad (la estructura, el sistema) donde está la explicación de tales manifestaciones para llegar finalmente a su comprensión.

⁴ Idea que ya estaba presente en Rousseau.

⁵ A través de la distinción naturaleza/ cultura (funcionando como un modelo teórico), Lévi-Strauss puede distinguir lo que hay de artificial en la naturaleza actual del hombre, es decir, obtiene la *estructura* (equivalente a todo aquello que no es artificial).

⁶ Org. *Tristes tropiques*, París, Plon, 1955 (vers. cast. Buenos Aires, Eudeba, 1973, p. 394).

Lévi-Strauss identifica a esas *construcciones* con la “estructura”, y para él quiere decir “un sistema de relaciones lógicas entre elementos que organizan las relaciones aparentes”. Esta noción tiene importancia metodológica porque indica una manera de acercarse a la realidad, a esa diversidad aparentemente heterogénea de hechos observados, es decir, mediante la formulación de un modelo mental con carácter hipotético. Entonces las estructuras, y él mismo lo dice, son hipótesis de trabajo, porque van a ser confrontadas con la *realidad* (Puglisi, 1972: 103 y 105).

En este contexto entendemos que se inserta la noción de estructura. Sin embargo, la utilización equívoca de esta noción a llevado a consideraciones del tipo: a) la estructura es una propiedad del objeto o una característica de su representación; b) las obras son simples aplicaciones de modelos preconstituidos; c) las obras se interpretan a la luz de dichos modelos⁷. Para nosotros, son expresiones de las posturas más dogmáticas del estructuralismo mencionadas anteriormente, donde el punto de atención se centra en el modelo más que en la problemática observada, y se convierte en un fin en sí mismo, lo cual lleva a definir un modelo *a priori* con el cual se pretende dar respuesta anticipada a las diversas situaciones planteadas.

Estamos de acuerdo en que, las llamadas “posturas dogmáticas” coinciden con las que no lo son en el aspecto importante de la mediación, de interponer entre el objeto a conocer y el observador, un modelo, una construcción, a través del cual observarlo, sin embargo, y esto es fundamental, existe una sutil diferencia en la manera de efectuar la mediación: una cosa es observar el objeto a través de un modelo, *construcción*, concebido *a priori*, y otra muy distinta es observar el objeto con la idea de *construir* un modelo que pueda ser útil, adecuado al objeto en cuestión, es decir, formularlo **a partir** o **durante** la observación.

Ernst Cassirer, con el conocimiento de la *Crítica de la razón pura* de Kant⁸, hace la diferenciación de las dos actitudes de lo que sería un *método de análisis estructuralista*, la primera, “hipostatizar las funciones”, la segunda, adoptada por él, es la “búsqueda

⁷ Puglisi toma las ideas de Pierre Macherey, obra original: *Pour une Théorie de la Production Littéraire*, París, François Maspero, 1966, vers. cast. *Para una teoría de la producción literaria*, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974, p. 43.

⁸ “Para Kant la experiencia es un sistema regulado por principios racionales, por categorías”. “Las categorías kantianas, formas *a priori* del intelecto, se aplican a un *a posteriori* orgánico, que es la experiencia” (Puglisi, 1972: 85 y 84).

continua”, esto haría la diferencia entre buscar lo que *a priori* se ha formulado y buscar simplemente, esta última para él preferible.

Por estas razones, podemos decir que la estructura no es algo dado en sí, más bien se construye, es una actividad y como tal nos sitúa en el terreno del análisis estructural.

El análisis estructural exige tomar los hechos de la experiencia y “llevarlos al laboratorio” para representarlos en forma de modelos, considerando no los términos, sino las *relaciones* entre ellos⁹. Con lo cual, se produce una especie de *simulación* del objeto de estudio para explicar *a partir de que se produce* (Macherey, 1966).

Un lugar común en el pensamiento estructural es considerar la posibilidad de la transposición de un modelo (el cual incluyendo las diferencias puede captar lo invariable – la estructura-), no solamente de fenómeno a fenómeno sino de orden de fenómenos a orden de fenómenos, por ello se dan los préstamos de conceptos y procedimientos entre las diversas disciplinas. Este hecho es importante pues abre el camino hacia las relaciones fecundas entre las diversas ciencias humanas y a una unificación del saber.

Lo anterior es pertinente porque la conformación de un método, aunque no sea todavía definitivo, necesita un mínimo de apertura, de generalización para que pueda aplicarse a varios problemas. El siguiente punto a discutir está relacionado con esta exigencia y con la necesidad de hacer notar la importancia de la noción de sistema en este marco.

Ante un objeto de significado comprensible, el estructuralismo supone la existencia de un sistema subyacente. El análisis estructural está enfocado a “re construir” tal sistema, y para hacerlo, se va a apoyar en los fundamentos de la lingüística. En el entendido de que tal objeto puede ser desde una novela, un filme, hasta una acción humana como el ritual del matrimonio, surge la pregunta ¿Por qué la lingüística –el estudio de la lengua- puede proporcionar los métodos para estudiar tales objetos de sentido? Para responder, diremos que, por considerarse expresiones o productos de sistemas simbólicos más amplios, como es el sistema de la lengua, que los prevé y los hace significar, es posible utilizar los mismos métodos de un sistema que funciona de manera similar en relación con sus discursos.

Mirándose en el espejo de la lengua, entonces, una primer estrategia para el estudio del objeto de sentido (para Lévi-Strauss eran los mitos, los rituales, entre otros), es

⁹ Puglisi retoma a Lévi-Strauss en “*Le nouvel observateur*”, no. 115, enero de 1967, p. 32

considerar que los términos aislados no tienen esencia propia, su valor y significado vienen de su pertenencia a una red de relaciones entre ellos, cuando son expresión de un objeto de sentido, y con respecto al sistema del que forman parte. El resultado de lo anterior es que, el significado de un término no se debe a sus cualidades intrínsecas, sino a su relación con aquello que no es.

Los conceptos fundamentales de la lingüística para un estudio de los objetos significantes desde el punto de vista del sistema son los siguientes:

FORMA/ SUSTANCIA (Términos provenientes de F. de Saussure y retomados por L. Hjelmslev, como veremos adelante). Existe una relación de dependencia entre los términos, la sustancia no tiene realización ni existencia independientemente de la forma, es el sustrato de variación. El ejemplo utilizado por John Lyons para explicar la relación es una estatua de mármol, donde el material indiferenciado puede ser potencialmente muchas cosas, pero no lo es hasta que se le impone una forma, que sería la de la estatua final (Culler, et al, 1973 [1976: 24]). Las lenguas, según lo explicaba Saussure, son resultado de la imposición de la forma a los dos tipos de sustancia, sonido y pensamiento.

Para Saussure: “la lengua es una forma y no una sustancia”¹⁰. La combinación de la masa amorfa e indistinta del pensamiento con la del sonido produce una forma, no una sustancia, es decir, la lengua como objeto mediador, en que la unión de ambos se manifiesta por las articulaciones –delimitaciones recíprocas de unidades- como la imagen del aire en contacto con el agua donde las olas dan la idea de unión.

EXPRESIÓN/ CONTENIDO. El aporte de L. Hjelmslev consiste en desdoblar cada uno de los dos términos de la dicotomía (equivalente a la de *significante/ significado* de Saussure) en *sustancia vs forma*¹¹. ‘Desde el *Cours* de Saussure se dispone del término *planos* para designar el contenido (significado) y la expresión (el significante), pero no de un término común para designar a las cuatro magnitudes resultantes, proponemos llamarlas

¹⁰ En vers. cast. F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, México, Nuevomar, 1982, p. 160-161. Org. *Cours de linguistique générale*, París, Payot, 1916.

¹¹ V. en vers. cast. L. Hjelmslev, *Ensayos lingüísticos*, Madrid, Gredos, T. I, 1972. Cap. “La estratificación del lenguaje” (1954), org. *Essais linguistiques*, Copenhague, Nordisk Spog-og Kulturforlag, 1959.

strata”¹². Así tenemos, primero, **sustancia de la expresión y forma de la expresión**.

Ejemplo:

Lengua hablada y música → misma sustancia de orden fónico (ambas ponen en acción nuestras capacidades auditivas) y
→ diferente forma de expresión (la articulación de la misma sustancia sonora actúa de manera variable)
(Courtés, 1991 [1997: 29]).

El **contenido**, por su parte, puede ser desdoblado en **sustancia y forma**. “Hjelmslev identifica la sustancia del contenido como una especie de ‘nebulosa’ semántica original, con un *continuum* amorfo de ‘significación’: tenemos una materia presupuesta por las diferentes formas del contenido susceptibles de aprehenderlo”¹³ (Courtés, 1991 [1997: 32]).

Ejemplo 1:

El “universo del color” (= sustancia del contenido) admite diversas estructuraciones semánticas según las diversas lenguas. “La convención que consiste en dividir el espectro en tres (o dos) partes en lugar de seis, no depende de una diferencia en la percepción visual de los colores, sino que representa únicamente una diferencia en la manera en que la lengua clasifica o estructura los colores” –H. A. Gleason- (Courtés, 1991 [1997: 34]).

Ejemplo 2:

La idea general de “fraternidad” (= sustancia del contenido) se manifiesta en formas lingüísticas variables: el francés y el español disponen sólo de dos términos, *frère* (hermano) y *soeur* (hermana), a los que se debe agregar un adjetivo especificador, *aîné* (mayor) o *cadet* (menor); por su parte, el húngaro dispone de cuatro términos para significarlos, *batya* (hermano mayor), *ocs* (hermano menor) *nene* (hermana mayor) y *bug* (hermana menor). (Courtés retoma el ejemplo de Hjelmslev, 1991 [1997: 34-35])

El contenido no puede ser aprehendido más que en el marco de una forma; la sustancia del contenido está presupuesta y en sí misma, fuera del alcance de las ciencias del lenguaje.

¹² Vers. cast. Hjelmslev, *Ensayos lingüísticos*, T. I, p. 51.

¹³ Hjelmslev: ‘la masa de significación puede ser expresada mediante signos’, vers. cast. *Ensayos lingüísticos*, T. I, p. 119.

Las formas (del contenido y de la expresión) son las únicas que dependen del lenguaje; y las dos sustancias (la ‘materia’) solamente están presupuestas por la existencia de las formas –en términos de Courtés-.

“La conjunción de la forma de la expresión y de la forma del contenido –llamada también *semiosis* o función semiótica- define el signo” (Courtés, 1991 [1997: 37]).

Por tanto, en el marco de las ciencias del lenguaje, la expresión (o el significante) así como el contenido (o significado) no pueden ser aprehendidos sino como *forma*, pues la *sustancia* parece depender de otras disciplinas. Veamos esta idea directamente en Hjelmslev: “(...) la lengua es una forma y fuera de esa forma, con función con ella, está presente una materia no lingüística, la ‘sustancia’ de Saussure: el sentido. Así como es de la competencia de la lingüística analizar la forma lingüística, corresponde a otras ciencias analizar el sentido”.¹⁴

SIGNIFICADO/ SIGNIFICANTE. Son los componentes del signo lingüístico según Saussure: “Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica”¹⁵. Hace también la precisión acerca de que el significante no es el “sonido material”, sino la “huella psíquica” (del sonido) que se contrapone al significado, el concepto que es “más abstracto”.

Si bien la elección del significante con respecto al hablante aparece como libre, la relación del significante con el significado es arbitraria, el significante es inmotivado respecto del significado porque no mantiene con él *ningún lazo natural*.

Considerando que todo lenguaje puede ser reconocido como *conjunto significante*, el significado y el significante (o su equivalente contenido/expresión en la terminología de Hjelmslev), son los planos que caracterizan a todo lenguaje. Entre ellos no existe una relación de uno a uno; un mismo significado (plano del contenido) puede expresarse a través de distintos significantes, por ejemplo, tenemos -en inglés y español- los equivalentes *bear* y *oso* (en el plano de la expresión) para un mismo significado. Pero sí existe entre ellos una correlación estrecha garante del sentido. Tal correlación “se basa en

¹⁴ Vers. cast. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1984, p.111. Org. *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*, 1943.

¹⁵ En vers. cast. F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, p. 102

una relación de *presuposición recíproca* (en términos de Saussure¹⁶), o en una relación de *solidaridad* (en términos de Hjelmslev¹⁷). Lo cual implica que el ‘fondo’ no es independiente de la ‘forma’ y que si se cambia de forma se modificará el fondo y al contrario también”(Courtés, 1991 [1977: 23]).

SINTAGMA/ PARADIGMA (El término ‘paradigma’ es de Hjelmslev, el de Saussure es ‘asociativo’). El sintagma es el resultado de las relaciones que contraen los elementos expresados. Las relaciones paradigmáticas se dan entre el elemento expresado y otros que también podrían haber ocupado ese lugar sin alterar el sintagma.

LENGUA (*LANGUE*)/ HABLA (*PAROLE*) (Términos empleados por Saussure). En Chomsky, ‘competencia lingüística’ (*competence*) y ‘actuación lingüística’ (*performance*). Lyons, prefiere usar los términos de ‘sistema lingüístico’ y ‘comportamiento lingüístico’. Para Saussure la atención de la lingüística debe dirigirse hacia el sistema de regularidades que subyacen a las locuciones de los hablantes. El habla se considera entonces ‘la realización subjetiva del sistema de signos virtualmente existentes en un grupo de individuos’. Al término ‘habla’, para usarlo con un valor especialista y unívoco se le ha indicado con el vocablo francés *parole*¹⁸.

De la dicotomía lengua/lenguaje, diríamos que el elemento distintivo es el sistema gramatical, condición de la primera.

Si bien para Saussure, lengua y habla deberían ser objeto de dos estudios distintos, Roman Jakobson reduce su carácter antinómico. Para él, la ‘lengua está presente en el habla, pues los sonidos, elementos del habla, manifiestan los fonemas, unidades de la lengua’(Rastier, 1967 [1969: 153]).

LENGUA/ LENGUAJE. J. Courtés entiende la lengua como el conjunto de reglas de organización subyacentes a la lengua natural; corresponde así a las estructuras

¹⁶ En vers. cast. *Curso de lingüística general*, p. 103

¹⁷ ‘Expresión y contenido son solidarios, se presuponen necesariamente’. En vers. cast. *Ensayos lingüísticos*. T. I, p. 59-60. También en vers. cast. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, p.75

¹⁸ En vers. cast. *Curso de lingüística general*, p. 39.

inmanentes postuladas por las ciencias del lenguaje. El “habla” o el “discurso” es la aplicación del sistema lingüístico por parte del locutor.

Esta última dicotomía introduce el problema de la enunciación como la *puesta en discurso* (É. Benveniste) –acto del locutor-¹⁹. A lo cual se abocaría una lingüística discursiva, a diferencia de la lingüística tradicional concentrada en la lengua.

“La lengua natural ha sido considerada esencialmente como medio de comunicación entre los miembros de un grupo sociocultural dado” (Courtés, 1991 [1997: 16]).

El lenguaje abarca a las lenguas naturales y a diversos sistemas de representación que deben determinarse, para ello, el aspecto “intencionalidad” de la dimensión comunicativa no es definitorio, para Courtés, ésta solamente “no podría dar cuenta y razón de todos los lenguajes posibles” (Courtés, 1991 [1997: 17]).

SINCRONÍA/ DIACRONÍA. El estudio sincrónico o diacrónico de las lenguas depende de los límites temporales que se establezcan para el análisis. Si se estudia el estado de la lengua en un punto del tiempo, entonces es sincrónico; si por el contrario se analizan los cambios en una lengua, entonces el estudio es diacrónico. Sin embargo, Jakobson nuevamente critica el carácter antinómico de esta oposición. Para él, todo cambio en curso es un hecho sincrónico, así reúne los dos términos.²⁰

¹⁹ “La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización”. El discurso, producido cada vez que se habla (manifestación de la enunciación) es equivalente al habla. “La enunciación es el acto mismo de producir un enunciado. Este acto se debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta. La relación entre el locutor y la lengua determina los caracteres lingüísticos de la enunciación. Debe considerársela como hecho del locutor, que toma la lengua por instrumento, y en los caracteres lingüísticos que marcan esta relación”. En vers. cast. É. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, II, México, Siglo XXI, 1983, p. 83. Org. *Problèmes de linguistique générale*, II, París, Gallimard, 1966.

²⁰ El intento de conjugar sincronía y diacronía esbozado desde las *Tesis*, es desarrollado por R. Jakobson en su artículo sobre los “Principios de fonología histórica” (en los *Travaux du cercle Linguistique de Prague*, IV, 1931) –p.8- Las *tesis*, obra colectiva del Círculo Lingüístico de Praga fueron redactadas como contribución a los debates del 1^{er} Congreso de filólogos eslavos en octubre de 1929, en Praga. En el inciso b) de la primera tesis dice “no se pueden poner barreras infranqueables entre los métodos sincrónico y diacrónico, como hace la escuela de Ginebra. Si en lingüística sincrónica se consideran los elementos del sistema de la lengua desde el punto de vista de sus funciones, no se pueden juzgar tampoco los cambios sufridos por la lengua sin tener en cuenta el sistema que se halla afectado por dichos cambios (...) Los cambios lingüísticos apuntan a menudo al sistema, a su estabilización o a su reconstrucción, etc.” –p. 31- En sus “Principios de fonología histórica”, R. Jakobson dice: “el primer principio de fonología histórica será: *toda modificación debe tratarse en función del sistema en el interior del cual tiene lugar*. Un cambio fónico no puede concebirse más que dilucidando su papel en el sistema de la lengua” –p.105-. En *El círculo de Praga*, Barcelona, Anagrama, 1980.

CÓDIGO/ MENSAJE. La introducción de la pareja código-mensaje frente a la conocida lengua-habla, permite, en primer lugar, referirse a procesos de *codificación* (producción y transmisión de mensajes) distintos a los propios de las lenguas naturales, aunque el mecanismo en todos los casos sea el mismo, es decir, “seleccionar los constituyentes en el paradigma y combinarlos en el sintagma” (Beristáin, 2003: 96). El código incluye, para tal efecto, los repertorios de unidades y el conjunto de normas constitutivas, ambos sujetos a convenciones.

En el marco de la teoría de la información, por ejemplo, el código permite pasar los mensajes de un sistema de signos a otro, donde las transformaciones se realizan término a término. El código, entonces introduce la posibilidad de la relación entre dos sistemas de signos distintos.

Entonces, *un código no es algo equivalente a una lengua natural*. Su particularidad proviene de su definición como “una regla que asocia algunos elementos sintácticos con algunos de los semánticos y con algunas posibilidades de respuesta por parte del destinatario”. Desde el punto de vista de la lingüística estructural, el código sirve para explicar y dilucidar el funcionamiento de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas en los textos (Beristáin: 94).

Así pues, el mensaje está dado por las relaciones combinatorias de los diversos sintagmas con los diversos paradigmas, relaciones por las cuales el código no es concebido exactamente como la lengua, que puede estar privada de actualización, sino como “el conjunto social y plenamente modificable de elementos y relaciones”. (Puglisi, 1972: 36)

La SUPERFICIE/ Lo PROFUNDO. Esta dicotomía expresa la certeza del estructuralista de que el valor de los significados debe buscarse más allá de lo que aparece en la superficie; o de que la expresión es resultado necesariamente de *un mundo más profundo, imprescindible*. La manera de proceder del analista no puede ser entendida bajo otra concepción.

El problema de la ARTICULACIÓN y el de la CONMUTACIÓN (dos nociones estructurales fundamentales) están directamente conectados. Saussure en su *Curso*²¹

²¹ En vers. cast. *Curso de lingüística general*, p. 160

reconoce que la lengua juega un papel de intermediario entre dos *masas amorfas* e indeterminadas de las ideas, por un lado, y de los sonidos, por otro. Antes de la aparición de la lengua, dice R. Barthes²², no hay ideas preestablecidas, el sentido solamente aparece como condición del recorte simultáneo de tales masas produciéndose de esta forma los signos, es decir, los *articuli*²³ de Saussure.

Este objeto intermediario entre el sonido y el pensamiento, que es la lengua, “consiste en unir el uno al otro descomponiéndolos simultáneamente” (Barthes, 1964, vers. cast., p. 57), por eso, Saussure llama a la lengua el dominio de las articulaciones (En el *Curso*, p. 160).

Al abordar Barthes el problema del *sintagma* y el *sistema* en sus *Elementos de semiología*, introduce la noción de CONMUTACIÓN como el procedimiento que precisamente, permite la descomposición del sintagma en sus términos, sobre la base del presupuesto de que solamente puede ser vehículo del sentido si está articulado.

La prueba de conmutación permite definir las unidades del sintagma y las listas de asociaciones (los términos lingüísticos establecen relaciones en el plano de los sintagmas y en el de los paradigmas). El procedimiento consiste en introducir conscientemente un cambio ya sea, en el plano de la expresión (el de los significantes) o en el del contenido (el de los significados), para observar si el cambio produce una modificación correlativa en el plano del contenido y en el de la expresión respectivamente. Si la operación en uno de los planos, produce un cambio correlativo en el otro, entonces se denomina *conmutación*; si no es así, entonces se le conoce como *sustitución*.

Lo más común es comenzar con la descomposición sintagmática, pues se busca localizar las unidades significantes con las que está entretejido el sintagma, preparando así la clasificación de estas en paradigmas.

Este concepto operativo, como le llama Barthes, ya estaba en Trubetzkoy, pero se define en los términos ya anotados a partir de Hjelmslev y Uldall en el V Congreso de Fonética en 1936:

²² En vers. cast. *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazon, 1971, p. 56-57. Org. *Eléments de sémiologie*, París, Editions du Seul, y *Communications* 4, 1964.

²³ En un *articulus*, una idea se fija en un sonido y un sonido se vuelve signo de una idea (En vers. cast. *Curso de lingüística general*, p. 160).

‘Dos miembros de un paradigma perteneciente al plano de la expresión (o del significante) son llamados *conmutables* (o *invariantes*) si el hecho de reemplazar uno de sus miembros por otro, puede ocasionar un reemplazo análogo en el plano del contenido (o en el significante); e inversamente, dos miembros de un paradigma del contenido son conmutables si el reemplazo de uno por el otro puede acarrear un reemplazo análogo en la expresión. Dos miembros de un paradigma que no son conmutables pueden ser llamados *sustituibles* (o *variantes*)’ –L. Hjelmselv, *Essais linguistiques*, 1969, en vers. cast. *Ensayos lingüísticos*, T. I, 1972, p. 134-

La sustitución es considerada entonces como lo inverso de la conmutación, dos elementos del plano de la expresión o del contenido, son sustituibles si el reemplazo del uno por el otro no causa un cambio correlativo en el plano del contenido o de la expresión, respectivamente.

Otro hallazgo de los lingüistas que contribuyó al conocimiento del sistema, fue que comprendieron que los cambios en una lengua no se dan por alteraciones en el sistema mismo, sino en los elementos. Lo anterior se puede poner en los siguientes términos: *la evolución de una totalidad lingüística se produce cuando se transforman las partes*. Concretamente, el uso mismo de los signos puede provocar un “desplazamiento de la relación entre el significado y el significante” como Saussure dejó constancia en su *Curso de lingüística general*²⁴, lo cual ejemplificó así: “el latín *necāre*, ‘matar’, se ha convertido en francés *noyer*, ‘ahogar’, donde significante y significado han cambiado, se ha dado un desplazamiento en su relación. También se debe considerar la posibilidad de que aunque no haya alteración notable del significante, puede haber un desplazamiento entre la *idea* y el *signo*. Ej., el *necāre* del latín clásico (‘matar’) comparado con el *necare* del latín vulgar, que significa ‘ahogar’.²⁵

²⁴ En vers. cast., p. 113-114

²⁵ P. 114

Las nociones hasta ahora revisadas forman parte de todo un conjunto de los hallazgos obtenidos a través del desarrollo de la lingüística llamada estructural.

A partir de una revisión de autores y de una base terminológica, estamos en condiciones de considerar lo siguiente: 1) los diversos fenómenos de la cultura pertenecen a sistemas simbólicos que deben precisarse; 2) una manera de estudiarlos es siguiendo el ejemplo de la lingüística.

R. Barthes en sus *Mitologías*, llega a la conclusión de que “cualquier materia puede ser dotada arbitrariamente de significación”²⁶. Esta afirmación nos abre las puertas a la consideración de que, así se trate de signos lingüísticos, colores, artículos de vestir, relaciones sociales, o grupos de categorías de diversa naturaleza, pueden crear conjuntos de combinaciones significantes, a condición de que se sustenten en convenciones compartidas, lo cual descarta la posibilidad de considerar que los elementos individuales tienen un significado intrínseco.

Esto nos lleva a considerar a esos elementos, independientemente de su naturaleza específica, como componentes de sistemas simbólicos, lo cual implica una manera de estudiarlos. Al pertenecer a un sistema simbólico los elementos están asociados a algo más.

Entonces, un análisis de la significación se fundamenta por la atención prestada a la organización de los significantes, mucho más que el descubrimiento del significado y de su relación con el significante, como Barthes dejó constancia en “*Entretien*”.²⁷

Un análisis estructural se enfrenta a un panorama de elementos aparentemente heterogéneos y el objetivo es integrarlos en una totalidad, “captar la unidad de lo real”. Para hacerlo, se pueden seguir las siguientes directrices que incluyen el conocimiento de lo mencionado hasta aquí:

- Tener en cuenta, en principio, que este tipo de análisis es una *actividad simbólica*. “Actividad” porque el analista no es pasivo, produce, porque las estructuras no se encuentran ni en el pensamiento, ni en las cosas (Granger, 1965 [1970: 87]). Y “simbólica” porque la estructura es “representación” del objeto; ilustra la dinámica en la que un significado latente no puede manifestarse si no es por medio de un significante, que sería tal

²⁶ “(...) el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica. El mito no puede definirse ni por su objeto ni por su materia, puesto que cualquier materia puede ser dotada arbitrariamente de significación (...)”. En vers. cast. México, Siglo XXI, 1983, p. 200. Org. *Mythologies*, París, Seuil, 1957.

²⁷ En *Cahiers du cinéma*, no. 147, septiembre de 1963, p. 24

estructura (Durand, 1969 [1981: 375]). Barthes en “*L’activité structuraliste*”, también nos ayuda a reafirmar esta idea: “La estructura es en realidad un símulacro del objeto, el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, ininteligible en el objeto natural”.²⁸

- Considerar que el modelo a construir, a partir del cual se pueda explicar el funcionamiento del objeto de estudio, no es el objeto mismo, y tampoco se trata de las características de éste. Como consecuencia de lo anterior, “es posible admitir conjuntamente varias estructuras para formalizar una misma experiencia”, asimismo se ha llegado a considerar a las estructuras como instrumentos y momentos de un tratamiento de tal experiencia (Bizet, 1968 [1971: 83]).

- Expresar el objeto de sentido en términos de un mensaje lingüístico, al cual, sí se le pueden aplicar los métodos de la lingüística estructural. Para Barthes, pensando en el caso del cine, publicidad, historietas, esto significa que, al menos una parte del mensaje icónico se halla en una relación estructural de redundancia o dependencia con el sistema de la lengua, como lo manifiesta ya desde la introducción a sus *Elementos de semiología* (1964). Un ejemplo de lo anterior: “estructuralmente, el sonido –palabra o música- es siempre un comentario que debe definir el sentido de la imagen” (Brandi, 1967 [1971: 196]). Sin embargo un postulado más operativo, por su amplitud, es la interpretación del objeto de estudio como un sistema de signos.

- Identificar las “unidades” del objeto de estudio.

- Identificar entre las unidades, aquellas que podrían ser *estructurales*, para ello pueden ser útiles algunas “pruebas artificiales” (como la de *conmutación* mencionada anteriormente).

- Formular una hipótesis tentativa sobre la combinación de las unidades, tratando de contemplar a todas las unidades en la hipótesis.

La aparición de los términos de “estructura” y “modelo” en los puntos anteriores , merece una aclaración sobre sus sentidos particulares para favorecer la comprensión de lo que implica este tipo de análisis. En primera instancia, postulamos el papel mediador de las estructuras. Por un lado, éstas funcionan como “esquemas” intermediarios entre las “experiencias sensibles” y “los actos intelectuales o mentales”, que traducen las

²⁸ En vers. cast. *Ensayos críticos*, México, Seix Barral, 1977, p. 257. Org. *Essais critiques*, París, Seuil, 1964.

“intuiciones” en signos o símbolos. Por otro lado, también cumplen la función de “modelos”, espacios donde convergen las “condiciones subjetivas de la inteligibilidad, de la validez” y las “condiciones objetivas de la existencia real”, es decir, que incluyen en sí mismas las condiciones para conocer: la conjunción de la actividad mental y el contacto con alguna forma de objetividad²⁹ (Mouloud, 1965b [1969: 12]).

Sin embargo, y esto es importante, una tendencia del pensamiento estructuralista en las ciencias sociales, es relacionar las nociones de estructura y modelo. La tendencia “descansa sobre el principio fundamental que dice que la noción de estructura no se relaciona con la realidad empírica sino con los modelos constituidos a partir de la misma” (Viet, 1967 [1979: 12]). Por lo cual, las estructuras se reconstruyen a partir de una relación directa con el modelo que se hace de la realidad, no a partir de la experiencia con la realidad misma, que como tal es ininteligible directamente.

Aquí el modelo no es la estructura, sino una simplificación de lo real, en el que será más fácil reconstruir la estructura.

1.3. Los primeros asomos de la mirada estructural en el cine

Hemos planteado cómo se puede efectuar un análisis estructural de los objetos significantes a partir de considerarlos “sistemas de signos”, y en ese sentido, nos estamos aproximando hacia el planteamiento de un análisis de tales características en el terreno del cine, conscientes de que introduce problemas particulares.

La problemática no se va a centrar en individualizar un código que nos permita comprender o ‘descifrar’ cualquier filme, porque para empezar no existe tal. Partimos de la idea de que cada filme comprensible obedece a un sistema que lo explica, y de lo que se trata es “reconstruirlo”, para lo cual, todo lo que se ha dicho acerca del estructuralismo será de utilidad.

Para Barthes la “actividad” estructuralista consiste en dos operaciones típicas, la de recorte y composición, primero para identificar cuáles podrían ser las unidades y luego, ver la manera en que se combinan³⁰. Entonces un primer criterio para saber dónde hacer los

²⁹ Para Noël Mouloud, los fines del pensamiento racional son el de coherencia y el de objetividad (1965b [1969: 12-13]).

³⁰ “La actividad estructuralista comporta dos operaciones típicas: recorte y ensamblaje. Recortar el primer objeto, el que se da a la actividad de simulacro, equivale a encontrar en él fragmentos móviles cuya situación diferencial engendra un determinado sentido; el fragmento en sí carece de sentido, pero es tal que la menor

respectivos recortes es localizar las oposiciones, en esos “fragmentos cuya situación diferencial produce sentido”; posteriormente, al exponer las unidades el analista debe identificar las reglas de asociación de las mismas (Bizet, 1968 [1971: 178]).

Desde un punto de vista estructural, la necesidad estética establece las imágenes y su ordenamiento, pero las razones de esta elección y disposición no son “visibles” por los espectadores.

En términos estructurales, no se puede establecer una equivalencia entre palabra e imagen. No existe un “primer sentido”, el sentido literal de una imagen no es posible siendo un elemento del filme, del cual obtiene su significación. De ahí que Barthes propone abandonar el plano de la denotación para pasar al plano de la connotación, que es lo pertinente en el cine.

Asimismo, un estudio basado en la asimilación del lenguaje del cine a las mismas formas y estructuras de la lengua, demuestra ser inútil. Gillo Dorfles considera que “no se debe admitir una identificación absoluta entre la lengua y el lenguaje artístico, por lo menos en lo que se refiere al aspecto de institucionalización y decodificabilidad” (1965 [1971: 10-11]). Con esto último, el autor se refiere a que, si bien en la lengua existe una relación convencional y arbitraria entre significado y significante, en el cine no sucede, pues el margen de ambigüedad entre significante y significado es bastante amplio, considerando que la imagen filmica jugaría el papel de significante, y el significado lo que representa para los distintos espectadores. Lo más que existe en el cine, y esto lo dice Christian Metz, es “un cierto número de hábitos dominantes en materia de inteligibilidad filmica, a falta de leyes absolutas” (1966 [1971: 136]). Esta postura permite clarificar el camino, descartando vías no provechosas para el análisis.

En la medida que históricamente el cine se encuentra con la narratividad (en los inicios, contar historias era uno de los rasgos característicos de los considerados “verdaderos filmes”), se convierte en un objeto de estudio de significación, noción que tiende el puente hacia la problemática de los sistemas.

Una mirada estructural en el cine ha permitido saber que:

variación aportada a su configuración produce un cambio del conjunto”. En vers. cast. *Ensayos críticos*, p. 258

- Las imágenes se cargan de una significación provisional y contingente. El cine no utiliza ningún signo o símbolo inmotivado, cuyo sentido esté fijado por el uso o por las reglas. “El filme no es un sistema de signos, sino un conjunto de significantes no sistematizados, no codificados y no codificables” (Mitry, 1967 [1971: 153]).

- La significación en el cine no depende de una sola imagen, sino de su relación con otra.

- No es posible identificar la imagen con el signo o símbolo, implicando con ello que la imagen obtiene el valor de sí misma. Los signos tienen un sentido determinado *a priori* y en las cosas filmadas es siempre relativo y contingente.

- No puede haber una gramática del filme, pues toda gramática se basa en la fijeza y convencionalidad de los signos.

- La significación en el cine tiene recursos distintos a los de la lengua por la razón de que no se basa en signos o símbolos inmotivados. El mecanismo de significación en el cine consiste en eliminar todas las significaciones innecesarias para destacar sólo aquellas que parecen necesarias.

- Las significaciones que adquieren los objetos dados en imágenes animadas, no son las mismas que poseen en la *realidad* o en presencia real.

- El sentido no sólo debe buscarse en las imágenes, es la asociación audiovisual la que está cargada de sentido (contemplar también el diálogo, el comentario, los ruidos).

- Cuando se trata de ideas simbólicas, metafóricas, *sugeridas* por una sucesión de planos, por el montaje, se produce un fenómeno similar al de la connotación en lingüística, porque el significado es muy distinto de los significantes.

- No es posible definir listas de ordenamientos posibles o “paradigmas de sintagmas”, porque no hay signos inmotivados, con significados *a priori*, y además, porque los elementos visuales y auditivos permiten una cantidad indefinible de combinaciones.

- Por un lado, en el hecho lingüístico los signos yuxtapuestos, se bastan a sí mismos, su sentido está encodado, las implicaciones son normativas; y por su parte, las imágenes yuxtapuestas no poseen por sí mismas su sentido, les es transmitido por el conjunto de datos anteriores. Las implicaciones en el cine, derivan de una comprensión, de un juicio, nunca de la expresión codificada.

- En lingüística el sistema es *a priori*, en el cine no, sino condicional y condicionado.

Consideramos que una correcta atención a los puntos anteriores nos puede instalar mejor en la práctica estructuralista, especialmente en el campo del cine, para llevar a cabo lo que justamente Barthes anota:

‘El objetivo de cualquier actividad estructuralista, tanto si es reflexiva como poética, es reconstruir un ‘objeto’ de tal modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento de este objeto’. ‘El hombre estructural toma lo real, lo descompone y luego vuelve a recomponerlo’. ‘Creación o reflexión no son aquí ‘copia’ del mundo fiel al original, sino verdadera producción de un mundo que se parece al primero, pero al que no pretende copiar sino hacer inteligible’³¹.

1.4. Crítica y problemas del estructuralismo precursor

El orden en el cual hemos abordado hasta ahora la problemática del estructuralismo, es intencional. Se hubiera podido comenzar por el planteamiento de los problemas del marco, y continuar con el desarrollo de sus fundamentos enfocados a una especie de prescripciones para el análisis estructural. Sin embargo, por encima de los problemas relacionados con el estructuralismo, ha introducido una concepción fundamental que resulta ileso, y tampoco se invalidan esas formas de proceder mencionadas en el apartado respectivo.

Fundamentalmente, el estructuralismo continúa siendo una referencia porque está sostenido en un presupuesto con alcances epistemológicos, que Gaston Granger ha expresado mejor: ‘la ciencia aprehende objetos construyendo sistemas de formas en un lenguaje y no directamente sobre datos sensibles (...)’, y continúa, ‘el mundo percibido provee la materia prima a partir de la cual se edifica el universo lingüístico de la ciencia, universo del que ‘ni siquiera hay que decir que imita cada vez mejor la estructura de las cosas, porque sin él, estrictamente hablando, no hay estructura’ (Granger en *Pensée formelle et sciences de l’homme*, 1960, citado por Viet, 1967 [1979:12]).

³¹ Barthes en vers. cast. *Ensayos críticos*, p. 257, es citado por Broekman (1971).

Entonces, a pesar de que lo esencial no se ha negado, debemos reconocer los lugares comunes del estructuralismo que han dado origen a diversas discusiones.

Empecemos por Lévi-Strauss de acuerdo al mismo criterio utilizado cuando hablamos de las características del estructuralismo. Ya hemos dicho que Lévi-Strauss aplica los principios del análisis fonológico en el estudio de problemas de la antropología, empezando por sus investigaciones del parentesco. Este punto ha sido motivo de algunas críticas. Lévi-Strauss no solamente plantea la posibilidad de traspasar el método de una disciplina a otra, sino admite la posible identidad de los mecanismos que dan origen al lenguaje y a la cultura. Sin embargo, hay autores como Gillo Dorfles, que sostienen que se trata de una analogía entre fenómenos muy alejados.

A. Haudricourt y G. Granai, señalan por qué son objetos de estudio distintos. Los métodos de la lingüística son adecuados para objetos cuya naturaleza se quiera estudiar, sea independiente de los demás objetos. Una lengua es autónoma y homogénea respecto de su función esencial de comunicación, por eso puede ser considerada como un sistema de símbolos, en contraste, en la sociedad, no es posible localizar una función general tan clara (1955 [1969: 115]).

A diferencia de la lengua, “la relación de la sociedad con la naturaleza es directa en un gran número de casos”, y en ese sentido, la sociedad no puede ser reducida a un sistema de símbolos análogo al de la lengua. La sociedad es entendida como un conjunto de “sistemas sociológicos”, y en razón de ello, cada uno, por separado, puede ser analizado como una lengua, pero nunca “el conjunto de estos sistemas, discretos por definición, nos dará la sociedad como hecho total”(1955 [1969: 117]).

A Lévi-Strauss también se le reprochó la asimilación que hace entre mito y lenguaje. Gilbert Durand dice que los significantes del mito aparecen como símbolos, no como signos lingüísticos “arbitrarios”. Entonces, si se parte de una proposición en principio no sustentable, el desarrollo de sus consecuencias, siguiendo los pasos de una metodología no adecuada, no podrán fundamentarse.

A pesar de lo anterior, hay otras posturas como la de Jean Pouillon, quien en su artículo *Un ensayo de definición* para la presentación del libro *Problemas del estructuralismo* (1966), no niega la afinidad del método estructural en la lingüística y en la etnología, entendiendo que el estructuralismo admite confrontar conjuntos diferentes en

virtud de sus diferencias, y no a pesar de ellas. Y continúa, “el lingüista ordena oposiciones en lugar de agrupar parecidos. El etnólogo, al interesarse más en las diferencias entre las sociedades que en sus rasgos comunes, trata de dar una explicación de las primeras (...)” (1966 [1967: 7]).

Lo anterior es pertinente pues decimos que Lévi-Strauss exporta las herramientas de análisis de una disciplina a otra, específicamente el mecanismo de definición utilizado por la fonología para el análisis de los fonemas.

La fase del estructuralismo puramente clasificador, de las taxonomías, los inventarios cerrados y las combinaciones ya efectuadas, ha reunido bastantes críticas que van en el sentido de su parcialidad y la limitación de sus resultados, y es que “conocer no se reduce a poner una colección en orden” (Pouillon, 1966). Sin embargo, esto se opone a una consideración de la estructura que no se define como esta cosa u otra cosa, sino como el sistema de relaciones, propia de una definición de estructuralismo que busca aprehender conjuntos que hacen la totalidad, *no totalidades dadas y encerradas en sí mismas*.

Desde la perspectiva del estructuralismo clasificador, aplicado a conjuntos estables, no sería posible explicar los cambios, “el análisis conservaría sólo un aspecto de las cosas, siempre el mismo: la sincronía” (Pouillon, 1966).

Pero las cosas cambian, desde el punto de vista de Paul Ricoeur, la lingüística de Chomsky, conocida como “gramática generativa”, clausura la etapa del estructuralismo concebido como la ciencia de las taxonomías (1967 [1969: 64]).

El objetivo de Lévi-Strauss de llegar a un “Código de códigos” enfrentó algunas críticas. Por una parte, porque se asoció con la etapa clasificadora tan criticada del estructuralismo, del nivel sincrónico, que obtiene resultados limitados; y por otra, porque se pensó que llegó a favorecer las estructuras sacrificando a sus objetos de estudio, donde se pierde el propósito primordial de avanzar en el conocimiento de los problemas.

Lo que quería Lévi-Strauss, era obtener un código a través del cual pudiera decodificar los mensajes intercambiados por las diversas culturas, aún cuando estuvieran separadas en el tiempo y en el espacio, y aún cuando tales mensajes a su vez, obedecieran a códigos particulares. Para él, a partir de las diferencias, se podía llegar a un sistema que seguiría siendo el mismo a través del tiempo, como dice en su *Antropología estructural*:

“Si, como creemos, la actividad inconsciente del espíritu consiste en imponer formas a un contenido, y si estas formas son fundamentalmente las mismas para todos los espíritus, antiguos y modernos, primitivos y civilizados, como lo muestra de manera tan brillante el estudio de la función simbólica, tal como ésta se expresa en el lenguaje, es necesario y suficiente alcanzar la estructura inconsciente, subyacente a cada institución o a cada costumbre, para obtener un principio de interpretación válido para otras instituciones y otras costumbres, a condición, naturalmente, de llevar lo bastante adelante el análisis”.³²

Esta manera de proceder puede alcanzar los niveles de la disciplina, como se ve en la siguiente cita del libro *Lévi-Strauss*, de Pingaud: “La antropología estructural pretende descubrir, a través del tiempo y del espacio, el código al cual obedecen sistemas aparentemente muy distintos”(1968:18).

Umberto Eco en *La estructura ausente*, define dos maneras de ser en el estructuralismo, una de ellas significada por las consecuencias de la línea de Lévi-Strauss, y la segunda, formulada pensando en los horizontes que abre la gramática generativa de Noam Chomsky. Esto quiere decir que se oponen unas “estructuras preestablecidas” a la producción de variaciones. Veamos esto con mayor claridad. En el primer caso, que sería la tentativa de Lévi-Strauss, se asumen “estructuras ya existentes como parámetro para juzgar los nuevos tipos de comunicación”. Lo cual implica que se dan respuestas anticipadas a los nuevos planteamientos, por efecto de la estructura preexistente. En el segundo, se propone producir en cada caso el mecanismo que permitirá explicar cada *mensaje*, y es que desde esta perspectiva, cada mensaje es la clave de su decodificación.

Otra manera de decir lo que ocurre es que, por un lado, se trata de “**descubrir** por debajo de la historia las abscisas intemporales de cualquier comunicación posible”, y por otro, “se tiende a **producir** historia”(Eco, 1968).

Sin embargo estas posturas por separado, tampoco pueden subsistir, no es posible adoptar una, negando la otra, entonces Umberto Eco dice: “no se pueden estudiar los diversos mensajes si no se elabora una semiótica de los códigos”, en tal caso, lo que se

³² En vers. cast. Buenos Aires, Eudeba, 1977, p. 21-22. Org. *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958.

busca es reflexionar acerca de la naturaleza del código, y así estar en condiciones de enfrentar cada nuevo mensaje objeto de estudio, con la conciencia además de que “toda reestructuración de códigos se produce por obra de nuevos mensajes, que obligan al código a enriquecerse o a entrar en crisis” (1968 [1994: 405]).

Lo importante aquí, y eso viene de los logros de la gramática generativa, es la intención de lograr un método de estudio que, a la vez sea útil para estudiar un problema dado y además, prevea la manera de afrontar las nuevas manifestaciones del mismo género de problemas, es decir, que no sea rebasado por los problemas, sino que pueda adecuarse a ellos.

La nueva lingüística ilustrada por la escuela de Chomsky, la cual trabaja sobre la noción de “gramática generativa”, parte directamente de la frase y del problema planteado por la producción de frases nuevas. Chomsky se interesa en cómo es que un hablante puede producir frases nuevas que sean comprendidas por otros hablantes siendo igualmente nuevas para ellos (Ricoeur, 1967).

Este hecho obliga a replantear el viejo concepto de estructura para que sea capaz de dar cuenta de la gramática de la lengua, que para Chomsky “es un procedimiento que determina la serie infinita de frases bien formadas y asigna a cada una de ellas una o varias descripciones estructurales”. Esto es, una nueva concepción de estructura como *dinamismo regulado*. (Ricoeur, 1967 [1969: 87]).

Finalmente, el intento de Lévi-Strauss de llegar a un Código de códigos, puede derivarse en el problema de favorecer el *método* ante el *problema de estudio*. Entonces se dice, Lévi-Strauss tiende a violentar la materia para adaptarla a los esquemas de análisis, y pueden suceder cosas tales como: *si un fenómeno nuevo no cabe en la red estructural, el fenómeno se ha de desechar, es falso*, en palabras de Eco (1968 [1994: 357]).

Tullio-Altan por su parte, anota que el curso de pensamiento de Lévi-Strauss siguió el siguiente proceso: “de modelo para conocer pasa a modelo que debe conocerse”. Pero eso no es todo, llega aún más lejos cuando afirma: “A partir del modelo, su itinerario concluyó en la metafísica”, lo cual señala la tendencia de dar respuestas anticipadas a los fenómenos observados (1966a [1969: 74]).

Y es que el método como fin en sí mismo resulta ya insuficiente, para Chomsky desde el punto de vista de R. Ambrosini (en *Struttura e divenire della lingua*), “la

estructura del edificio no se estudia como fin último, en el que se agota la investigación, sino en cuanto que, dada la multiplicidad de combinaciones, dicho edificio se construye continuamente nuevo” (Puglisi, 1972: 99).

En el sentido ilustrado por los autores, Lévi-Strauss tiene la idea de que “los modelos mentales son una especie de realidades *sui generis* independientemente de la existencia efectiva de sociedades que las realicen, aún cuando sólo en tales sociedades los modelos resultan evidentes” (Puglisi, 1972: 105); significando esto que en un momento dado, Lévi-Strauss desvió su atención hacia los modelos en detrimento de la problemática estudiada.

2. El análisis estructural de A. J. Greimas

Estamos conscientes de que el análisis efectuado por Algirdas Julien Greimas se basa en una serie de adquisiciones previas, de las cuales vamos a hacer mención. La actitud estructuralista de Greimas puede ser reconocida en la forma de abordar los objetos de estudio. El método de análisis es adecuado a la forma como está concebido el discurso en semiótica narrativa¹, propia de la corriente desarrollada por A. J. Greimas y la Escuela de París que él integraba, es decir, como una “forma textual en la que se ponen en relación distintos componentes que se articulan con una determinada coherencia. En esa articulación todos y cada uno de los componentes van desplegando valores que, en virtud de operaciones específicas, están en continua transformación” (Osvaldo Dallera, 1999: 133).

El método desarrollado por Greimas está orientado a la reconstrucción de los mecanismos que producen sentido en un texto. Sin embargo, un análisis bajo este enfoque no tratará de decir cuál es el sentido del texto, sino la manera en que se produce.

Greimas considera los aciertos de la investigación semiótica solamente como “una manera de enfocar el texto” nunca como un saber indubitable o de adquisiciones definitivas, en este sentido, ocurre como vimos en el apartado correspondiente al estructuralismo, es decir, el método propuesto puede funcionar como un modelo de previsibilidad para el análisis de los textos-objeto, que puede siempre ponerse en duda y es construido al modo de una gramática, susceptible de “dar cuenta de la producción y de la lectura de un número elevado de textos”, dado que el fin principal, como lo concibe Greimas es “aumentar el saber sobre las organizaciones narrativas y discursivas” (Dallera, 1999: 134).

Para llevar a cabo el estudio sobre la metodología propuesta por Greimas y sus colaboradores, tomamos los textos de Joseph Courtés, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva* (1976), y *Análisis semiótico del discurso* (1991), el primero por contener los ejes metodológicos principales sobre los cuales hasta ese corte en el tiempo se establece un amplio consenso, y el segundo, para abordar con mayor amplitud el nivel de la manifestación discursiva, del cual solamente se dejan apuntadas una serie de directrices en el primer libro.

¹ ‘Se llama *semiótica narrativa* a la semiótica que investiga la lógica del sentido de ese tipo particular de discursos que adquieren la forma del **relato**. A esta semiótica le interesa dar cuenta de la narratividad’.
(Dallera, 1999: 133)

La metodología está orientada a mostrar cómo los conjuntos discursivos, presentados en forma *longitudinal* (todo discurso es una cadena de enunciados), se estructuran y se generan en *profundidad*, de acuerdo a etapas jerárquicas, en el nivel del ordenamiento *narrativo* (o de la forma “gramatical” o “lógica”), y en el nivel del componente *semántico* (vertimiento de la estructura sintáctica) de los relatos (Courtés, 1976 [1980: 29]).

Desde nuestro punto de vista, dicha metodología, producto del trabajo de Greimas y sus colaboradores, objeto de constante reevaluación, permite un análisis cada vez más refinado del nivel del contenido de los discursos.

2.1. *Las fuentes de A. J. Greimas*

En esencia, Greimas recoge de la lingüística estructural (especialmente la de L. Hjelmslev), del estudio de los textos folklóricos de Vladimir Propp y de los textos mitológicos de Georges Dumézil y Lévi-Strauss, elementos centrales que los reestructura en una metodología útil para la descripción de un texto dado.

Se benefició de los esfuerzos que hizo la lingüística por afirmar la autonomía de su objeto de estudio (las lenguas naturales) y de los métodos formales para su descripción.

Los estudios sobre los textos folklóricos y míticos pusieron de manifiesto la existencia de formas universales de organización narrativa, por eso se les consideró como modelo para comprender los principios de organización de todos los discursos narrativos.

Particularmente, a partir de los análisis de los cuentos maravillosos de Propp, se encontró la regularidad (en el eje sintagmático) de tres pruebas: calificante, decisiva y glorificante². La primera consiste en la adquisición de la competencia necesaria del héroe

² Se formularon las pruebas sobre la base del reconocimiento de Propp de las funciones del cuento como valores constantes. El formalista ruso detectó que las funciones de los personajes siempre son las mismas sean cuales fueran estos personajes y la manera en que cumplen esas funciones, por lo tanto, llegó a la conclusión de que ese hecho permite estudiar a los cuentos a partir de las funciones de los personajes, las cuales se deben de aislar en el análisis. Propp entiende por función a “*la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga*”. A partir de su corpus examinado, encuentra que el número de funciones de los cuentos maravillosos es 31, y a propósito de la cuestión sobre el orden en que dichas funciones aparecen, dice que “la sucesión de los elementos es en el cuento rigurosamente idéntica”. Agrupa por parejas un gran número de funciones, del tipo: prohibición-transgresión, interrogación-información, persecución-socorro; otras en grupos: la fechoría, el envío y la llamada de socorro, la decisión de reparar el daño sufrido y la partida, constituyen el nudo de la intriga, dice. Otras son aisladas como la partida, el castigo y el matrimonio. Propp encuentra también que las funciones se agrupan en determinadas “esferas de acción”, las cuales corresponden a los personajes que realizan las funciones, estos son: el AGRESOR, el

para realizar la acción, antes de actuar debe estar calificado. La segunda, es el momento en que el héroe lleva a cabo sus acciones. Tales acciones heroicas conducen al héroe a su reconocimiento y a su recompensa en la tercera prueba.

El hallazgo sobre los cuentos maravillosos de Propp es relevante en el sentido de que fue el punto de partida para postular posteriormente la existencia de un esquema narrativo canónico, y de ahí fue posible afirmar que todo discurso narrativo es una especie de búsqueda de sentido de la acción humana, porque en todos ellos estaría presente 1) la calificación del sujeto, lo que equivale a su introducción en el juego de la vida; 2) su realización, por lo que hace; y 3) su sanción, que puede ser retribución o reconocimiento.

Una estructura de este tipo es útil para poder interpretar las diferentes actividades humanas (ya sean cognoscitivas o pragmáticas), para comprender la vida social, los actores sociales y sus interrelaciones (Latella, 1985: 18).

Lo anterior nos lleva a decir que podemos encontrar el sentido de las actividades humanas en cada relato particular: qué les hace falta a los personajes, dónde o quién tiene eso que les hace falta, cómo obtienen eso que les hace falta; todo ello sin perder de vista la consideración de que se trata de discursos como simulacros de situaciones sociales.

Además de lo mencionado antes, Propp reconoce la existencia de una estructura polémica: junto a la historia del héroe, aparece la del traidor (anti-sujeto) que se desarrolla en sentido opuesto pero va tras del mismo objeto de valor (asociado con un conjunto de valores con los que el sujeto-personaje se encuentra en disjunción o conjunción, o sea que posee o no posee).

Vemos después que esta estructura polémica representa una de las formas de la confrontación, característica de toda comunicación humana (“aún el intercambio más pacífico implica un enfrentamiento de deseos contrarios”³), la otra sería la estructura contractual, ambas están en polos opuestos, la primera se manifiesta como un combate, la segunda como un intercambio o contrato.

DONANTE, el AUXILIAR, la PRINCESA y su PADRE, el MANDATARIO, el HÉROE y el FALSO HÉROE. En vers. cast. Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977. Org. *Morfologija skazky*, Leningrado, 1928.

³ Idea presente en Latella (1985: 18-19), y también en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*, p. 277, entrada “narrativo (esquema)”.

Este reconocimiento de Propp lleva a concluir también que, en el discurso narrativo también se distinguen las representaciones figurativas de las diferentes formas de comunicación humana.

Otra de las regularidades que se distinguió en el esquema de Propp (en el eje paradigmático) y que fue muy útil para el desarrollo de la teoría semiótica, es una estructura contractual en la que se circunscribe la acción del sujeto, en términos semióticos se ha explicado de la siguiente manera:

“d Destinador (actante de la narración) establece un contrato con el Destinatario-sujeto (el héroe proppeano) por el que éste último se compromete a realizar una serie de pruebas (o performances) que finalizan con su reconocimiento o retribución (la sanción) por parte del Destinador (lo que constituye su contribución contractual)”
(Latella, 1985: 19).

Veamos ahora cuáles son los llamados destinador y destinatario frecuentes en los relatos populares. El Destinador transforma al Destinatario-sujeto en sujeto competente, al Destinador se le comunica el resultado de la performance del Destinatario, quien sancionará la acción de este último.

Debido a las funciones del destinador, se distingue en el marco del esquema narrativo como Destinador-manipulador al principio y como Destinador-juez al final. El recorrido narrativo (la performance) del Destinador-inicial, se presenta como el lugar del ejercicio del poder y como el lugar donde se esbozan los proyectos de manipulación y se elaboran los programas narrativos que llevan a los sujetos a realizar el hacer deseado.

Como podremos observar, los trabajos de Propp influyeron de manera importante en el desarrollo de la semiótica greimasiana, sin embargo, sus hallazgos no se integraron tal cual, se consideraron como un referente rico en hipótesis, esto porque se consideró, veremos más adelante con Greimas las razones, como inadecuado para describir objetos estructuralmente más complejos que los cuentos maravillosos.

Por su parte, las investigaciones de Dumézil y Lévi-Strauss pusieron de manifiesto una serie de estructuras lógicas profundas que son las organizadoras de los discursos y funcionan mediante un sistema de oposiciones las cuales, subyacen a las manifestaciones de narratividad de superficie, de tipo proppeano. Lévi-Strauss en su análisis estructural del

mito, encontró que se podían hacer dos lecturas, una de tipo paradigmático, vertical, y otra del nivel práctico, de orden sintagmático. La lectura paradigmática permite reconocer, mediante una reiteración en el texto de superficie, una organización de contenidos que se puede expresar en términos de una correlación de dos categorías binarias de semas contradictorios o contrarios.

Esta interpretación paradigmática permitió reconocer, en las profundidades del discurso, estructuras semióticas que incluyen una sintaxis y una semántica fundamentales (las estructuras profundas).

Lo que hizo entonces la semiótica greimasiana fue conciliar los dos enfoques: el sintagmático/ estructuras superficiales de Propp, y el paradigmático/ estructuras profundas de Lévi-Strauss, para el análisis de los objetos significantes.

Al postular que todo objeto semiótico puede ser definido según su modo de producción, los componentes que intervienen en dicho proceso, se articulan entre sí, según un “recorrido” que va de lo más simple a lo más complejo, y de lo más abstracto a lo más concreto.

“La dicotomía estructuras profundas/ estructuras superficiales se inscribe dentro de la teoría general de la generación de la significación: las complejas son producidas a partir de las simples y el aumento de complejidad de las estructuras trae aparejado un complemento de significación, un aumento de sentido” (Latella, 1985: 21).

La distinción de estos dos niveles susceptibles de análisis conlleva a una especificación del objeto de estudio de la semiótica (para marcar límites con respecto a la lingüística), es decir, no solamente es pertinente estudiar cómo se genera la significación mediante la articulación puramente lingüística (plano de la *expresión*), sino estudiar la significación no mediatizada por las lenguas naturales, lo cual permite verdaderamente hacer análisis de obras pictóricas, teatrales, filmes, etc., y no un análisis del discurso sobre la pintura o el teatro por ejemplo.

En este sentido, la semiótica greimasiana elabora modelos situados antes de toda manifestación lingüística o no-lingüística, que permiten el conocimiento de los universos de significación, independientemente de sus modos de manifestarse. Este es el contexto de la frase:

“el análisis semiótico no es el estudio de los signos (nivel de la manifestación lingüística o pictórica, o musical, o visual); lo semiótico corresponde a todo lo que es anterior a los signos y presupuesto por ellos, a todo lo que permite y conduce a la producción de signos” (Latella, 1985: 21).

Por estas razones se concibe que tanto la lingüística como el modelo proppiano sólo fueron un punto de partida. Sin embargo, veremos cómo la semiótica aparecerá como derivada de la lingüística, porque la mayoría de los conceptos fundamentales y los procedimientos son comunes a ambas, o por lo menos, pueden transponerse de una a otra. No obstante, esta similitud, la lingüística se ha ocupado más del significante, y se han realizado pocos estudios en el nivel del significado, consciente de esto, las investigaciones de Greimas se sitúan esencialmente en el nivel del contenido (Courtés, 1976 [1980: 39]).

2.2. Los fundamentos del proyecto semiótico de A. J. Greimas

2.2.1. Primeros acercamientos a la individualización del nivel profundo y el nivel de superficie.

El primer paso que daremos, será presentar una síntesis de lo que constituye para Greimas un examen crítico de los modelos de Vladimir Propp. Consideremos que Greimas está pensando en el estudio de los mecanismos internos de la narración.

Para Greimas, la aplicación mecánica de los modelos de Propp no permite aumentar el conocimiento de las organizaciones narrativas y tampoco, diferenciar los niveles del despliegue narrativo por un lado, y la linealidad del texto manifiesto por otro. Esto sucede porque la lectura que se puede hacer de un texto literario se reduce, en este marco, a la dimensión narrativa de superficie.

Es importante también, tomar en cuenta que no se trata tanto de explotar el conocimiento de los modelos narrativos para “leer” los objetos semióticos, como de aumentar cada vez más los conocimientos de tales modelos (utilizando para ello métodos deductivos y formalizadores⁴) que permitan describir objetos cada vez más complejos en términos estructurales.

⁴ El término *formalización* está definido en el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*, como “la transcripción de una teoría en un lenguaje formal (utilizando un sistema formal apropiado)”, p. 184-185

Para Greimas parte del problema proviene de que no se ha sabido tomar en cuenta las investigaciones de Dumézil, o de Lévi-Strauss, por ejemplo, que señalan la existencia de *estructuras profundas*, organizadoras de los discursos, subyacentes a las manifestaciones de la narratividad de superficie de tipo proppeano.

2.2.2. *Sustituyendo la noción de “función” por la forma canónica de enunciado narrativo.*

La primera imprecisión observada por Greimas en la “morfología” proppeana es la definición de “función”. Propp dice, “el cuento es la sucesión de 31 funciones” y que las “funciones” recubren las “esferas de acción”; pero en el inventario de sus funciones trata por igual a “partida del héroe”, una función correspondiente a una forma de actividad, y a “falta” (interpretada como carencia), que lejos de representar un *hacer*, designa más bien un *estado*, por lo cual no puede considerarse como una función.

En este sentido, para Greimas, el inventario de las funciones proppeanas, no sería más que la representación de las diferentes secuencias del texto, y no tanto la designación de los diferentes tipos de actividad.

No obstante la imprecisión de la formulación de Propp, Greimas está consciente del problema que está en juego, es decir, “la esfera de acción”, por lo cual propone para apegarse a ella, dar al lenguaje descriptivo de Propp, una “*formulación canónica uniforme*”, en donde se puede representar cada “acción” con un *predicado*⁵. Esto equivaldría a representar la “acción” con el agregado de actantes implicados en la acción. Así, la “acción” proppeana adoptará la forma de enunciado narrativo:

$$EN = F (A1, A2, \dots)$$

Donde:

F = función

A = actante

2.2.3. *Descubriendo el sincretismo de enunciados narrativos en una misma “función”.*

En el marco de este lenguaje más formal, otra imprecisión de la representación proppeana es que no hace explícito el sincretismo de enunciados narrativos en una función dada. Por ejemplo, anota Greimas, un enunciado narrativo consistente en la “partida del

⁵ O *función* en el sentido de “relación”.

héroe” incluye también, aunque no lo diga, la “llegada del héroe”. Ahora, la función proppeana de “casamiento” incluye mínimo dos enunciados narrativos que son: 1) el don que hace el padre de su hija al héroe y 2) la relación contractual entre los dos interesados (Greimas, 1976 [1980: 7]).

El uso de esta especie de “notación” de los enunciados narrativos (unidades narrativas) ayuda a resolver esta última imprecisión, porque permite expresar los enunciados omitidos en el nivel de las manifestaciones textuales. Entonces, la representación proppeana, expresada en estos términos, pasa a ser un “discurso segundo”, una “representación sintáctico-semántica”, desprovista de ambigüedad, que funciona como una *estructura profunda* respecto de las estructuras de superficie.

2.2.4. *El rango de estructuras narrativas. Las proyecciones paradigmáticas.*

A través del estudio de la noción de Lévi-Strauss, de las *proyecciones paradigmáticas* a lo largo del relato proppeano, Greimas se da cuenta de la insuficiencia del criterio de la simple “sucesión” de enunciados narrativos para dar cuenta de la organización del relato. De acuerdo a ésta noción, se pueden emparejar en el texto los enunciados narrativos, donde uno es el inverso del otro, pero no de acuerdo a su contigüidad textual, sino por las relaciones paradigmáticas que acercan sus predicados-funciones. Por ejemplo, las parejas que podrían obtenerse serían del tipo: /partida/ vs /retorno/; /creación de la falta/ vs /liquidación de la falta/; /constitución de lo prohibido/ vs /ruptura de lo prohibido/. De esta manera, solamente si se reconocen las proyecciones paradigmáticas, se puede hablar de *estructuras narrativas*.

2.2.5. *El rango de estructuras narrativas. Las relaciones sintagmáticas.*

La reflexión sobre el inventario de las “funciones” de Propp (no olvidemos que se sustituyó la noción de “función” por la forma canónica de “enunciado narrativo”), además de poner de manifiesto la existencia de esas unidades narrativas de carácter sintagmático - los enunciados narrativos-, pone al descubierto también otras unidades sintagmáticas de mayor amplitud, como son las *pruebas*, y su carácter *recurrente*.

Las mismas pruebas orientadas por un objeto de valor pueden duplicarse, triplicarse. El significado de estas recurrencias, en términos funcionales, es la “intensividad” o la

“totalidad” del esfuerzo. El estudio de tal es unidades recurrentes permite reconocer características invariantes y formales de las pruebas, distinguiéndolas de los vertimientos semánticos⁶ y figurativos variables. Por ejemplo, en una serie de pruebas se puede distinguir una de otra por la diferencia de los objetos de valor a los que están orientadas y por su posición en la cadena sintagmática.

De acuerdo a lo anterior, digamos que también existen *relaciones sintagmáticas*⁷ susceptibles de organizar las estructuras narrativas.⁸

2.2.6. El “esquema narrativo”, primer esbozo .

El reconocimiento en el trabajo de Propp de las tres pruebas (la calificante, la decisiva y la glorificante) es lo que llama Greimas, una versión más sobre el “sentido de la vida” presentada en forma de *esquema de acción*. Lo importante en este punto es que, tal esquema puede ser considerado como un concepto operativo si reconocemos “un principio de organización invariante”. Si por un lado, el ordenamiento propeano nos permite leer el discurso narrativo como la búsqueda de sentido a la acción humana, el *esquema narrativo* aparece como el elemento organizador de la actividad humana que la erige en significación.

Lo relevante aquí es que la sucesión propeana, interpretada como una intencionalidad significativa, permite postular la existencia de un esquema narrativo organizador cuya articulación lógica se puede ver como una “sucesión en sentido inverso”. Si las tres pruebas de las que se ha hablado, se suceden sobre una línea temporal, no existe ninguna necesidad lógica por la cual, la prueba calificante sea seguida por la prueba decisiva y ésta a su vez por la glorificante. La lectura en sentido inverso pone de manifiesto un orden lógico de presuposición. Si hay un héroe reconocido, es porque hubo antes una acción heroica, y ésta a su vez presupone la existencia previa de una calificación suficiente del héroe.

No olvidemos que esta discusión se inscribe en el contexto del interés de ampliar y consolidar el *esquema narrativo canónico*. Y como hemos visto, la reflexión del examen de

⁶ El “vertimiento” semántico de un sintagma narrativo es el significado articulado por ese sintagma.

⁷ Relaciones que mantienen entre sí los enunciados narrativos.

⁸ El relato interpretado como una estructura narrativa, implica una vasta red relacional que subyace al discurso de superficie.

Propp sobre el cuento maravilloso, es lo que ha permitido conducir al *esquema narrativo*. Pero sigamos en este sentido.

2.2.7. Previsiones. El desdoblamiento del esquema narrativo.

El cuento maravilloso constituye un relato complejo, doble, porque contiene la narración de las pruebas cumplidas por el sujeto (héroe) y las del anti-sujeto (traidor). Desde el punto de vista de su organización formal los dos relatos correspondientes a los dos sujetos, son similares, sin embargo, cada uno contiene una carga moral distinta, ya sea positiva o negativa. Greimas dice que esta no es una característica constitutiva del relato, sino una “sobredeterminación secundaria y variable”.

2.2.8. Previsiones. La confrontación.

Debido al desdoblamiento, se considera el esquema narrativo como constituido por dos “*itinerarios narrativos*” correspondientes a cada uno de los sujetos mencionados. El encuentro de los itinerarios conduce a una “*confrontación*” de los sujetos, que constituye uno de los “*pivotes*”⁹ del esquema narrativo. La confrontación por su parte, puede ser *polémica* o *transaccional*, implicar un combate o un intercambio respectivamente.

La confrontación pone en juego “*objetos de valor*” codiciados por las dos partes, sus consecuencias son las transferencias de objetos de un sujeto a otro, por eso sus resultados se pueden expresar en una fórmula canónica del tipo:

$$S1 \cup O \cap S2$$

Donde:

S = sujeto

O = objeto

\cup = relación de disjunción entre objeto y sujeto

\cap = relación de conjunción entre objeto y sujeto

Estas transferencias se producen una y otra vez en el cuento maravilloso. Por ello, “el relato puede definirse por la circulación de objetos, donde cada transferencia constituye

⁹ El pivote es un programa que acarrea otros por vía de consecuencia. En el caso de la confrontación, puede ser considerada pivote narrativo porque trae consigo la dominación de uno de los protagonistas (En vers. cast. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*, 1990, p. 306).

un pivote narrativo a partir del cual todo puede volver a empezar” (Greimas, 1976 [1980: 12]).

2.2.9. *El tránsito de los objetos de valor y las configuraciones discursivas.*

El problema de las transferencias puede plantearse en dos niveles distintos. Mientras una sintaxis elemental de transferencias subyace al relato, los desplazamientos de los objetos están recubiertos a un nivel más superficial por *configuraciones discursivas* que pueden ser: pruebas, raptos, estafas, intercambios, dones y contra-dones, que los desarrollan de manera “figurativa”.

Para Greimas, la formulación de reglas de restricción que presidieran las condiciones por las que las configuraciones se relacionan con las transferencias respectivas, tendería un puente entre las representaciones lógica y figurativa de la narratividad. Concretamente, Greimas está pensando en reglas de circulación de los objetos de valor por un lado, y una tipología de las configuraciones discursivas mediante las cuales se manifiestan dichas transferencias.

2.2.10. *El programa narrativo, primer esbozo.*

Greimas distingue dos clases de sujetos: los *sujetos de estado* y los *sujetos de hacer*. Los primeros se definen de acuerdo a las relaciones de junción que establecen con los objetos (depositarios de valores), que pueden ser de *conjunción* o *disjunción*. Los segundos se definen como sujetos actuantes, que al operar esas uniones transforman a los primeros.

El estatuto de Objeto de valor se alcanza sólo en la medida que, son objetos a los que se dirigen los sujetos. La representación canónica del sujeto toma la forma del *enunciado de estado*, cuya “función” está constituida por la relación entre el sujeto y el objeto, es decir:

$$S \cap O \text{ o } S \cup O.$$

El sujeto de hacer por su parte, opera transformaciones sobre un enunciado de estado. Es decir, su intervención está enfocada hacia un estado en el que, a diferencia del estado actual, se halle en conjunción o disjunción con un objeto de valor, en este sentido, se considera a ese enunciado de estado al que apunta como un “objeto”. Tal intervención

implica un *hacer* transformador, es decir, un enunciado de hacer¹⁰ que rige a un enunciado de estado.

La formulación simple de un estado inicial que cambia a otro por la intervención de un sujeto es:

$$S \cup O \Rightarrow S \cap O.$$

Si decimos que S1 es el sujeto de hacer que va a afectar al sujeto de estado S2 la fórmula es:

$$F \text{ transf. } [S1 \Rightarrow (S2 \cap O)] \text{ o } F \text{ transf. } [S1 \Rightarrow (S2 \cup O)].$$

Aquí la distinción de sujetos es pertinente para los casos de sincretismos, por ejemplo, de dos sujetos en un mismo actor.

2.2.11. *Semiótica de la acción, primeras aproximaciones, la ejecución (“performance”) del sujeto.*

Se ha reconocido en los programas narrativos (PN)¹¹ el mecanismo apto para dar cuenta de la narratividad. El PN es susceptible de definir componentes de los itinerarios de los sujetos, entre ellos, el que en el modelo proppeano corresponde a la *prueba decisiva*¹², para ello, deben cumplir con ciertas restricciones.

Para que un PN pueda definir el componente del itinerario llamado *ejecución del sujeto*, debe estar sujeto a las siguientes restricciones, además de su propia definición como acto:

“a) Postula r primero la reunión del sujeto de hacer y del sujeto de estado en un solo actante narrativo. Sólo así, el *sujeto semiótico* puede ser reconocido como siendo y como actuando (por ejemplo, sucede al contrario en el caso de la separación del sujeto de hacer y sujeto de estado que caracteriza a la relación entre Destinador y Destinatario).

b) El sujeto de esta manera constituido debe apuntar al objeto investido de un *valor descriptivo*. Los valores descriptivos se dividen en: 1) *valores pragmáticos* (dependientes de universos axiológicos) y 2) *valores cognitivos* (porque se apunta al saber sobre ese objeto).

¹⁰ Representación de un acto productor de estado.

¹¹ “El PN es la forma canónica que da cuenta, en principio, de cualquier acto (...)” “Su núcleo es el enunciado de hacer” (Greimas, 1976 [1980: 15]). En el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*, entrada “programa narrativo”, p. 320, dice “El programa narrativo debe ser interpretado como un cambio de estado”.

¹² En ésta, el héroe después de su búsqueda, puede por fin realizar la misión que ha tomado a su cargo.

c) Para que el PN se pueda aplicar al itinerario en cuestión, es preciso que se realice en él, de modo que el hacer ejercido desemboque en el resultado inscrito en el enunciado de estado (conjunción o disjunción)”, (Greimas, 1976 [1980: 15-16]).

2.2.12. *Semiótica de la acción, primeras aproximaciones, la competencia del sujeto.*

Si como vimos, la ejecución, después de analizar las restricciones, corresponde al acto definido como un “hacer-ser” entonces, la competencia (que toda ejecución presupone) se puede definir como “aquello que hace ser”.

La definición de la ejecución la obtuvimos a partir del modelo del PN, pero en este caso, no podemos definir la competencia a partir del mismo modelo, porque pertenece al orden del “ser”, no del “hacer”. Por consiguiente, para estudiarla, se tomará como punto de partida la estructura del *enunciado de estado*.

Para empezar, el *sujeto competente* se define como un sujeto de estado. Las propiedades de este sujeto son:

“a) Debe estar en posesión de un PN que deberá realizar eventualmente. Este PN tiene el estatuto (o modo de existencia semiótica) de PN *actualizado*:

$$S \cap PN (a)$$

b) El sujeto competente debe poseer un conjunto de *modalidades* (querer y/o deber y poder y/o saber hacer). Como sujeto de estado debe estar en conjunción con un objeto investido de un complejo de *valores modales* (no descriptivos):

$$S \cap Ov (q/d + p/s)$$

El objeto modal así constituido, consiste en una serie de sobredeterminaciones del hacer, es decir, condiciones que debe poseer el hacer antes de realizarse. El sujeto competente en conjunción con este objeto, aparece como dotado de un hacer *actualizado* (un sujeto semiótico en potencia)”, (Greimas, 1976 [1980: 17]).

La competencia no siempre tiene que ser positiva, puede ser insuficiente o incluso, negativa, de la misma forma que la ejecución puede lograrse o fracasar.

Estas condiciones ilustran el estado del sujeto antes de pasar al acto. Sin embargo, la descripción del sujeto competente también incluye el proceso de formación de la competencia.

Este momento previo de adquisición de la competencia, consiste en enunciados de hacer que rigen a enunciados de estado, los cuales ponen de manifiesto las transformaciones que producen “estados de cosas”. En este sentido, reconoce Greimas, el relato propeano es muy revelador porque las pruebas calificantes, que aparecen en repetidas ocasiones, ilustran la importancia que el relato da a la adquisición de la competencia.

2.2.13. *Semiótica de la acción, primeras aproximaciones, las estructuras actanciales.*

El examen del itinerario narrativo nos aporta más elementos para la definición de *actante semiótico*. Esta incluye hablar de su *posición sintagmática* (situación del estado del actante, por ejemplo el sujeto, en relación con el conjunto del itinerario) y el *estatuto modal* que lo caracteriza en cada etapa del itinerario (por ejemplo, el sujeto es competente de acuerdo al querer-, poder-, saber-hacer). Dado que el itinerario narrativo se descompone en una sucesión de *estados narrativos*, el *rol actancial*¹³ será entendido por la definición posicional y modal de cada uno de esos estados (Greimas, 1976 [1980: 18]).

Una concepción dinámica del actante semiótico implica considerar que, en cada estado del itinerario, es “el conjunto organizado de los roles actanciales adquiridos a lo largo del itinerario anterior”. Por ejemplo, el héroe no es solamente el sujeto captado en el instante en que sale victorioso de su combate decisivo, sino que hay detrás de él todo un “pasado”, a través de las pruebas anteriores ese pasado ha hecho de él lo que es (Greimas, 1976 [1980: 18]).

2.2.14. *Semiótica de la acción, primeras aproximaciones, los modos de existencia semiótica.*

El sujeto de hacer, como instancia generadora de sus *actos*, pasa por tres modos de existencia semiótica: *sujeto virtual* (antes de la adquisición de la competencia) \Rightarrow *sujeto actualizado* (como resultado de la adquisición de la competencia) \Rightarrow *sujeto realizado* (sujeto que produjo el acto que le permitió reunirse con el objeto).

Las modalidades que determinan esta clase de sujetos se pueden organizar del siguiente modo:

¹³ Los roles actanciales son resultado de las modalizaciones de los actantes.

Modalidades virtualizantes: /querer hacer/ y /deber hacer/ (Instauración del Sujeto)

Modalidades actualizantes: /saber hacer/ y /poder hacer/ (Calificación del Sujeto)

Modalidades realizantes: /estar-ser/ y /hacer/ (Realización del sujeto).

Las dos primeras constituyen la competencia, y las últimas corresponden a la performance (Courtés, 1991 [1997: 154-155]).

En el caso del sujeto de estado, podemos hablar de los modos de existencia semiótica, si pensamos que, se define en función de su relación con el objeto de valor, y que tal relación está sujeta a variaciones a lo largo del itinerario narrativo.

Para los objetos de valor también es pertinente la noción de modos de existencia semiótica. Para que un objeto se transforme en valor debe ser la proyección del “querer-ser” del sujeto, es decir, si encierra en sí mismo el estatuto modal del “ser-querido”. Sin embargo, antes de ser valor para el sujeto, tiene una existencia *virtual*, en el marco del universo axiológico con el cual el Destinador aparece comprometido.

“Los tres modos de existencia semiótica de los objetos de valor corresponden al itinerario del sujeto, es decir: *objeto virtual* \Rightarrow *objeto actualizado* \Rightarrow *objeto realizado*” (Greimas, 1976 [1980: 20]).

2.2.15. Primeras conclusiones.

Consideremos para los fines de esta sección que, todo lo dicho hasta ahora pertenece al *Estudio preliminar* de Greimas, elaborado para la *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva* de Joseph Courtés.

- Los itinerarios narrativos del sujeto pueden considerarse como modelos de previsibilidad y proyectarse sobre textos específicos para reconocer a qué itinerario y qué segmento del itinerario corresponde un texto-ocurrencia¹⁴.

- Los itinerarios narrativos del sujeto y anti-sujeto, realizándose en direcciones opuestas se reducen a una fórmula de compensación, según la cual la destrucción del orden

¹⁴ El término proviene de la definición de ocurrencia: “Todas las veces que un elemento lingüístico (tipo) figura en un texto, se habla de *ocurrencia*”, en el *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1973 (Greimas, 1976 [1980: 7]).

social es seguida con la vuelta al orden. ‘Es como si la organización narrativa obedeciera a un principio de equilibrio’ (Greimas, 1976 [1980: 21]).

- Las dos figuras de Destinadores corresponden a 1) el que es depositario de los valores que tratará de inscribir en los programas de acción, y 2) el que juzga la conformidad entre las acciones y la axiología que sirve como referencia.

- El itinerario del Destinador es doble. Entre sus dos segmentos –inicial y final- se encuentra el del sujeto. El itinerario del Destinador se sitúa en la *dimensión cognitiva* del esquema y ejerce en ella un hacer cognitivo. El itinerario del sujeto se sitúa en la *dimensión pragmática* y ejerce un hacer somático.

- Considerando solamente el segmento inicial del itinerario del Destinador, vemos una diferencia de estatutos modales entre el Destinador originario (en la fase contractual) y el sujeto. El sujeto se define como un sujeto de hacer, por su capacidad de “hacer-ser” las cosas. El Destinador es el que “hace hacer”, tiende a provocar el hacer del sujeto.

- A partir de la posibilidad del “hacer-hacer”, esto es, de la manipulación de los sujetos por otros sujetos, se crean relaciones de dominación y es el origen del poder establecido.

- El itinerario narrativo del Destinador puede aparecer como el lugar del ejercicio del poder establecido, donde se esbozan los proyectos de *manipulación* y se elaboran los programas narrativos que apuntan a llevar a los sujetos a ejercer el hacer deseado.

- Considerando el segmento final del itinerario del Destinador, la figura que se desprende de él cambia, pasa de ser el “gran manipulador” al “guardián de los contratos”, de la “equidad de las relaciones humanas” y de “la verdad de las cosas y los seres”. Realiza un hacer doble. Primero es cognoscitivo, de reconocimiento, confronta los actos realizados y las maneras de ser con la axiología que detenta, se caracteriza por la estructura modal de *saber-hacer*. El segundo corresponde a la *sanción*, donde manifiesta un juicio de conformidad (acto cognitivo), el ejercicio del *poder* (retribución) –poder hacer-.

2.3. Metodología: A. J. Greimas y J. Courtés

Interesado en el problema del sentido, Greimas entiende la semiótica como un *metalenguaje* respecto del objeto de análisis. De los diversos acercamientos posibles, la reflexión semiótica está caracterizada solamente por un nivel de análisis, el de la

narratividad, es decir, trata de determinar “el conjunto de leyes que dan cuenta de ese elemento central de nuestra vida cotidiana que es el hecho de *contar*”. (Courtés, 1976 [1980: 35]).

La exploración del nivel de análisis elegido, consiste en identificar las unidades constituyentes de diversa naturaleza; esto se hace mediante un estudio morfológico, de acuerdo a las relaciones que las unidades mantienen entre sí, en el plano sintagmático como en el paradigmático y a través de un estudio sintáctico, al determinar las reglas de sus posibles combinaciones. Una vez hecho esto, el análisis tratará de disponer los diferentes niveles en un *conjunto coherente*, considerado como de naturaleza *jerárquica*.

Greimas atribuye al lugar privilegiado de las lenguas naturales¹⁵, objeto de lingüística, la posibilidad de trasponer a la semiótica conceptos y procedimientos de la primera. Como resultado de esto, se tiende a reducir los conjuntos significantes no lingüísticos a un carácter lingüístico.

A partir de la lingüística francesa¹⁶ y las lenguas naturales, consideradas como el punto de partida, el proyecto de Greimas y sus colaboradores, es elaborar modelos situados antes de cualquier manifestación lingüística (o no lingüística) que puedan dar cuenta de los universos de significación, independientemente del modo de manifestación en que se expresen.

Se reconoce también como punto de partida la eventual disociación entre significado y significante (en la terminología de Saussure) o entre contenido y expresión (en términos de L. Hjelmslev), la cual ha sido reconocida en la práctica, por ejemplo, una misma “historia” puede ser relatada en diferentes lenguas naturales o en forma de imágenes encadenadas, sin modificarse sustancialmente por esa razón. Sin embargo, la sola distinción entre contenido y expresión no es suficiente para el análisis, si se quiere tomar en cuenta unidades más pequeñas y más profundas de cada uno de los planos tomados por separado.

Comparativamente, se han realizado más estudios en el nivel del significante que en el del significado. Las investigaciones de Greimas están básicamente orientadas hacia la exploración del significado. El análisis de contenido se hace tomando como modelo el análisis practicado en el nivel de la expresión. A partir de la concepción de Saussure en la

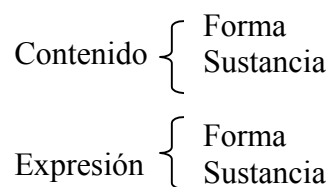
¹⁵ Por el hecho de que los demás sistemas significantes pueden traducirse por medio de ellas.

¹⁶ La cual considera el lenguaje como un *hecho social*.

cual, la existencia de la expresión es condición para la existencia del sentido, se puede postular el paralelismo entre los planos, y con ello tener una idea más aproximada sobre el modo de existencia y articulación de la significación.

El paralelismo (o isomorfismo) lleva a plantear entonces la *articulación* del universo semántico en unidades mínimas de significación (“semas”) correspondientes a los rasgos distintivos del plano de la expresión (“femas”), y que además esas unidades semánticas están formadas, como los rasgos distintivos, en “categorías sémicas binarias”. El paralelismo planteado en el nivel “morfológico”, puede contemplarse también para el componente “sintáctico”.

En el análisis de contenido Greimas introduce la oposición de L. Hjelmslev de forma vs sustancia¹⁷, en la que desdobra los planos del contenido y la expresión:



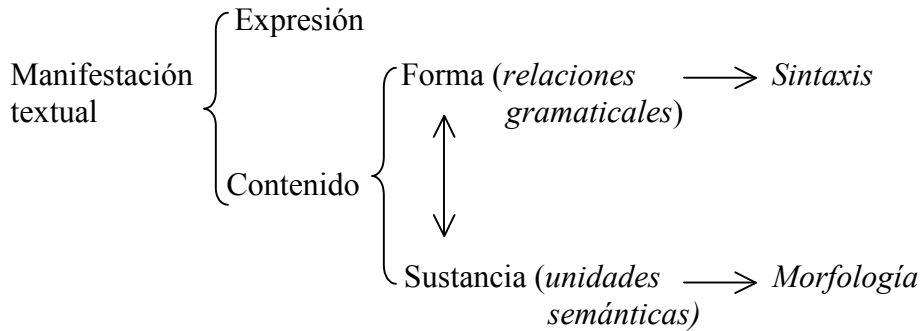
En este sentido, el análisis semiótico seguirá dos vías, primero abordará la “sustancia del contenido”, que sólo puede ser aprehendida o descrita a través de una “forma” específica, de una *morfología*; después se abocará a la “forma del contenido” concebida como un ordenamiento de tipo *sintáctico*, que como tal está asociada a una sustancia.

La distinción entre “relaciones gramaticales” y “unidades semánticas” no es siempre fácil de realizar y resulta incluso objetable. Las unidades de contenido pueden depender, a la vez, de ambos componentes. No hay una asociación rigurosa entre el orden formal de las relaciones (“las relaciones gramaticales no son pura forma”) y la función de vehicular información con las unidades semánticas. Por ejemplo, las categorías sintácticas de “sujeto” y “objeto” son susceptibles de vertimientos semánticos a medida que avanza el relato, además, esas designaciones antropomórficas dan información sobre el estatuto sustancial de esas categorías (Courtés, 1976 [1980: 41]).

¹⁷ Greimas considera a la forma y sustancia como dos *conceptos operativos* que dependen del nivel de análisis elegido, es decir, lo que en un nivel se puede tener por sustancia, en otro diferente puede ser forma (Greimas, *Semántica estructural*, 1966).

Para los fines del análisis, se establecerá una distinción entre *términos y relaciones* (a pesar de que estos conjuntos se definen uno con respecto al otro) que teóricamente puede hacerse.

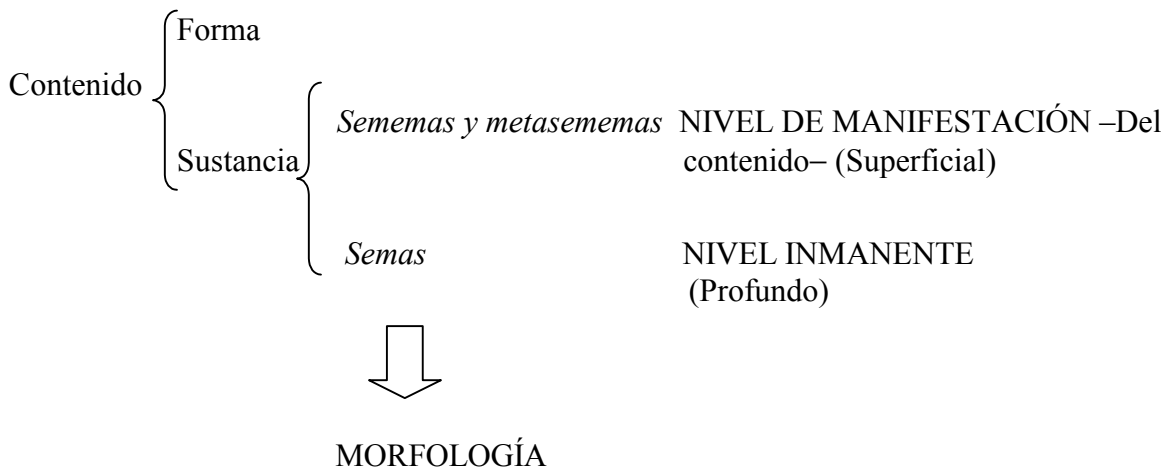
Veamos gráficamente lo anterior¹⁸:



2.3.1. Morfología.

Como vimos antes, el estudio de la sustancia sólo es accesible si se hace a través de una “forma elegida”. Por esta razón, la presentación del componente semántico se reducirá a una revelar una “articulación”, entendida como una división formal en unidades semánticas diferentes. En la sustancia del contenido podemos distinguir dos niveles (el “inmanente” y el de la “manifestación”), por lo que se establecerán las unidades que corresponden a cada uno de ellos (“semas” y “sememas y metasememas”, respectivamente).

Esquemáticamente, lo que hemos planteado se ve así:



¹⁸ Los esquemas presentados en este apartado son modificaciones de los de Courtés, 1980, pp. 42, 60 y 85.

El **sema** es la unidad mínima de significación, “la unidad semántica de base”, la podemos distinguir con tan sólo la combinación de mínimo dos lexemas¹⁹. Aparece únicamente en el contexto de una estructura, en la relación de un elemento con otro que no sea él. Así las cosas, podemos apreciar que la significación de un conjunto dado de lexemas será el producto de los semas constituyentes. Por su función “diferencial” puede considerarse como un principio organizador.

Si en una colección dada de semas se cambia un elemento por otro, se obtiene otra significación, lo cual no puede obedecer a otra cosa, que no sea el hecho de que, estos elementos mínimos de significado nacen en el marco de una estructura, del encuentro entre diferentes elementos (lexemas en este caso). En este sentido, con la prueba de “conmutación”, utilizada en el estudio del plano de la expresión, se pueden detectar esas unidades mínimas que son los semas.

Existen dos clases de semas, los llamados **semas nucleares** y los clasemas. Los primeros constituyen la parte invariable de un lexema (entendido éste como una unidad del contenido), llamada núcleo sémico o “**figura nuclear**”. Por ejemplo, si consideramos una unidad del plano de la manifestación lingüística (o textual), como el lexema /cabeza/ cuyo contenido queremos “aticular”, es a través de un estudio de los diversos contextos en que aparece, que podremos individualizar un núcleo sémico, permanente, una especie de invariante, como apuntó Greimas en su *Semántica estructural* (1966). El núcleo puede ser doble, por ejemplo, en el caso del lexema considerado, los semas /extremidad/ y /esfericidad/. “Los semas constitutivos del núcleo son a menudo de orden exteroceptivo” (Greimas & Courtés, 1979 [1990: 287]), o lo que también Greimas llama “el nivel semiológico del lenguaje”, es decir la percepción que el hombre tiene del universo que lo rodea. Entonces, los semas nucleares se refieren a la aprehensión exterior del mundo.

Si los semas nucleares constituyen la parte invariable del lexema, los **clasemas** constituyen el contexto del que provienen las variaciones de sentido, es decir, son las variables sémicas o también **semas contextuales**, consisten en la reunión de por lo menos, dos lexemas del nivel de la manifestación textual.

¹⁹ Por ejemplo, a partir de los lexemas /hijo/ e /hija/ se puede captar el sema /generación/ o el de /sexualidad/, conforme a los cuales pueden ser clasificados.

Al insertar una figura nuclear en un contexto que la relaciona con una u otras más, surge mínimo un sema más, que sería el sema contextual o clasema, el cual asegura, en principio, la unión de ambas y las hace compatibles (Courtés, 1976 [1980: 47]).

Mientras que los semas nucleares son de carácter “semiológico”, los clasemas son de carácter “semántico”, que corresponde a la noción de “interceptividad”, lo cual se refiere a “una organización categorial, al establecimiento de clases conceptuales (por oposición a las figuras del mundo). Hay interceptividad cuando a un significado de una lengua natural no corresponde ningún significante del mundo natural” (Courtés, 1976 [1980: 48]).

La noción de clasema nos lleva directamente con la de **isotopía**; y es que solamente la recurrencia de uno o varios clasemas garantiza que una secuencia discursiva sea isotopa²⁰, esto porque la existencia de un contexto mínimo está relacionado con la posibilidad de establecer una isotopía, “el sintagma que reúne por lo menos dos figuras sémicas (por ejemplo ‘el perro ladra’) puede considerarse como un contexto mínimo que permite establecer una isotopía”(Greimas, *Semántica estructural*, 1966).

La isotopía es la homogeneidad semántica de un relato. Tiene que ver con la posibilidad de una lectura única del mismo, con la resolución de ambigüedades desde los mismos enunciados que conforman el relato entero (*Du sens*, 1970).

Además de isotopías de carácter conceptual (“isotopías semánticas”), referidas a la dimensión “interceptiva” (por ejemplo la categoría semántica /animado/ vs /inanimado/), se pueden establecer “isotopías semiológicas” debido a que las figuras (del mundo) también se pueden constituir en clases y de esa manera establecer en un texto un nivel de lectura homogéneo (por ejemplo, las isotopías semiológicas que obtiene F. Rastier en *Salut de Mallarmé: el banquete, la navegación y la escritura*).²¹

Pasando del nivel inmanente, al que pertenecen los semas nucleares y los clasemas, a un plano superior, el de la “manifestación del contenido”, que no es lo mismo que la manifestación lingüística o textual (unión de contenido y expresión), vemos que los “efectos de sentido” o **sememas**²² producidos en el plano del discurso, son producto de la

²⁰ “Las categorías clasemáticas constituyen la isotopía” (Courtés, 1976 [1980: 49]).

²¹ En su “Systématique des isotopies”, en *Essais de sémiotique poétique*, volumen colectivo, 1971.

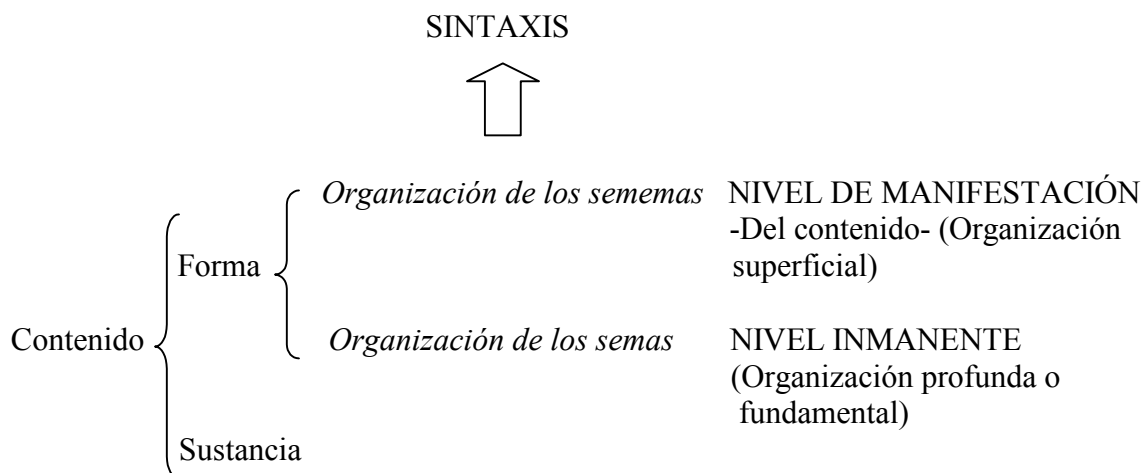
²² Un semema es una posibilidad de sentido, corresponde a una acepción particular de un lexema (Courtés, 1991 [1997: 262]).

conjunción del núcleo sémico y los semas contextuales. Para que sea más claro esto, consideremos que los sememas equivalen, en el lenguaje común, a la “acepción”, “sentido particular” de una palabra²³ (v. entrada en *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*).

La combinación entre semas contextuales da lugar a **metasememas** (que son de carácter contextual). Su rol es clasemático en una organización discursiva dada. Ejemplos de ellos al nivel de la forma lingüística son, las conjunciones (y, o), adverbios relacionales (más o menos) y sustantivos que no implican la presencia de elementos “semiológicos”, y que son de orden categorial, “conceptual”. Entonces, los metasememas y los sememas son los dos tipos de unidades de la significación manifiesta.

2.3.2. Sintaxis.

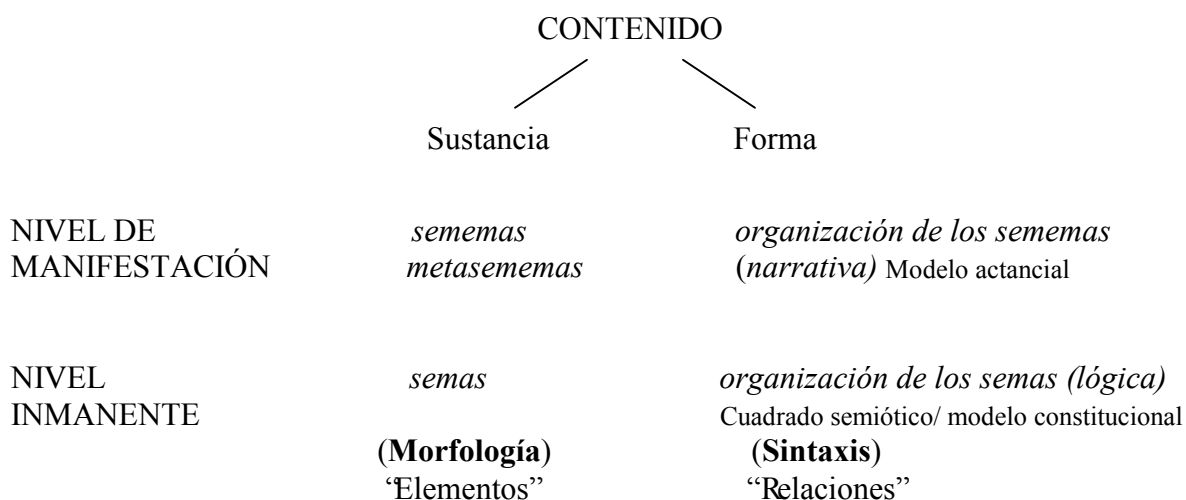
El estudio “morfológico” que se acaba de presentar necesita complementarse con un estudio de las “relaciones”, que también se hará en los niveles “inmanente” (o profundo) y de la “manifestación” –del contenido– (o superficial). Veamos el esquema que se ha venido presentando, ahora en una nueva versión, para seguir más claramente las etapas del análisis:



Pero no perdamos de vista que si bien el contenido está constituido de forma y sustancia, se puede ver lo que hay en el nivel profundo y en el nivel superficial del

²³ “Un semema puede tener ‘longitudes’ diferentes en el nivel de la expresión; tendrá el tamaño de un lexema (‘abricot’ –‘albaricoque’), de un paralexema (‘pomme de terre’ –‘papa’), de un sintagma (‘pain de seigle’ – ‘pan de centeno’), incluso de toda una secuencia definicional” (Courtés, 1976 [1980: 50]).

contenido, de modo que la interacción de estos dos criterios de organización da como resultado una vista como la que sigue:



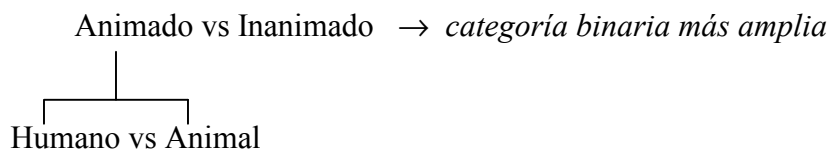
En el marco del estudio de las “relaciones”, comencemos por el examen la **organización fundamental** (nivel inmanente), o lo que es equivalente, la organización de los semas. Dicha organización, da como resultado la llamada “estructura elemental de la significación” (o *cuadrado semiótico*). Ésta consiste en la articulación de dos semas, opuestos y complementarios, en una categoría sémica -que los contiene-.

La categoría sémica se obtiene a partir de la relación establecida entre dos semas de tipo disjuntiva y conjuntiva, es decir de “antinomia”. Pero tal categoría, a la vez, está en relación jerárquicamente superior con esta pareja de semas. Citemos un ejemplo: en la pareja niño/niña, subyacen dos semas, a saber, /masculinidad/ vs /femineidad/. Mientras que el aspecto disjuntivo de la relación es claro, el conjuntivo no lo es a primera vista, es ahí donde necesitamos situarnos en un nivel jerárquicamente superior para obtener la categoría sémica que incluya estos dos aspectos de la relación; así es como obtenemos la categoría sémica o “eje semántico” /sexualidad/ que abarca al mismo tiempo la /femineidad/ y la /masculinidad/, definiendo así “una estructura elemental de la significación”.

Estas son las razones por las que siempre se dice que la estructura elemental de la significación se define por una relación de antinomia (disjunción y conjunción), y por una relación hiponímica (de jerarquía).

En realidad, en la pareja niño/niña un término es la negación del otro, por lo que, niña es el resultado de la negación de niño (o no-niño), es decir, los términos de la pareja son contradictorios entre sí, pero la oposición niño/niña es más general que la relación de contradicción niño–no niño, sin embargo, esa misma fundada en una relación de contrariedad. Para aclarar las cosas, Courtés agrega: “a nuestro parecer, la relación de contradicción no es más que un caso de especie de la relación de contrariedad” (Courtés, 1976 [1980: 53]). En términos algebraicos, se sustituye la oposición s vs $no\ s$ por otra más general $s1$ vs $s2$.

La susceptibilidad de la estructura elemental de significación así definida, de dar cuenta de ordenamientos de los universos semánticos en su conjunto, está dada por la posibilidad de que una categoría sémica binaria sea retomada, a un nivel inmediatamente superior, como elemento constituyente de otra categoría sémica binaria, pero más amplia, el ejemplo que da Courtés es:

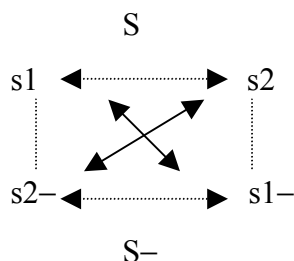


Para profundizar un poco más acerca de la estructura del **cuadrado semiótico** utilizaremos letras para designar sus componentes y luego ver las interacciones entre ellos.

Primero, con S se designa el eje semántico, su contradictorio es S–, que representa la ausencia de sentido. Considerando el eje semántico S como sustancia del contenido, se articula en el nivel de la forma de contenido en dos semas contradictorios:

$s1 \longleftrightarrow s2$ (cada uno presupone su contradictorio y conforman un eje).

Si S se considera una categoría que abarca a $s1$ y $s2$ a través de una doble relación de disjunción y conjunción, la estructura elemental de la significación se puede representar como sigue:



Donde:

◄.....► : relaciones entre contrarios

◄=====► : relaciones entre contradictorios

----- : relación de implicación

Algunas propiedades importantes del cuadrado son: 1) a partir de cada uno de los términos se pueden obtener los otros tres, a través de las “operaciones” de tomar el contrario y el contradictorio. Por esta razón, se dice que su definición es puramente formal. 2) Existen dos tipos de relaciones, las *jerárquicas* que se establecen entre s_1 , s_2 y S , y entre s_{1-} , s_{2-} y $S-$; y las *categoriales*, que consisten por un lado, en la relación de “contradicción” entre S y $S-$ en un nivel, y entre s_1 y s_{1-} , y entre s_2 y s_{2-} en otro jerárquicamente inferior; y por otro, en la relación de “contrariedad” entre s_1 y s_2 y entre s_{1-} y s_{2-} . Agreguemos también la relación de *implicación* que se da entre s_1 y s_{2-} (o deixis²⁴ #1, denominada positiva), y entre s_2 y s_{1-} (s_2 implica a s_{1-}) (o deixis #2, denominada negativa).

Como conclusión de lo señalado hasta ahora, digamos solamente que, las características básicas de la estructura elemental de la significación son: está situada en el nivel profundo, es de carácter lógico-semántico, adquiere la forma de modelo representable a través del cuadrado semiótico (o también “modelo constitucional”), es un esquema formal previo a cualquier vertimiento semántico.

Pasemos ahora a la descripción de la **organización superficial**, todavía en el marco de las relaciones, es decir, la organización de los sememas, que son las unidades del nivel de manifestación del contenido. Para Greimas, el universo manifiesto constituye en su conjunto una clase que puede definirse con la categoría de “totalidad”, la cual se puede concebir como articulada en “discreción” vs “totalidad”, que divide al universo manifiesto en dos sub-clases, constituidas por unidades discretas e integradas respectivamente. Se tienen entonces dos tipos de sememas.

²⁴ “La **deixis** es una de las dimensiones fundamentales del cuadro semiótico. Reúne, por la relación de implicación, uno de los términos del eje de los contrarios con el contradictorio del otro término contrario. De ahí que se reconozcan dos deixis: una (s_1 , s_{2-}), denominada **positiva**, y la otra (s_2 , s_{1-}), denominada **negativa**, sin que estos calificativos conlleven un vertimiento axiológico: éste sólo aparece tras la proyección, en el cuadro semiótico, de la categoría tímica *euforia/disforia* –la cual introduce la valorización positiva y/o negativa de cada uno de los términos del cuadro semiótico” (En vers. cast. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*, 1990, p. 106).

Los sememas del primer tipo, tienen el carácter de “soportes” o “entidades”, connotando la idea de “sustancia”, corresponden a los “efectos de sentido”. Los del segundo tipo, son susceptibles de ser “integrados”, de referirse a los soportes que son las unidades discretas.

Greimas, en su *Semántica estructural* (1966), propone el nombre de “**actante**” para los sememas definidos como unidades discretas, y el de “**predicado**” para referirse a los sememas considerados como unidades integradas (Greimas en Courtés, 1976 [1980: 58]).

La organización sintáctica de la manifestación (del contenido) consiste en la conjunción de un actante y un predicado. En términos de un análisis de un universo dado de significación, lo primero que puede hacerse es, dividir los predicados de acuerdo a la oposición “estatismo” vs “dinamismo” (en el discurso aparecen como lexemas), según proporcionen información ya sea de los estados o de los procesos (acciones) de los actantes. El predicado dinámico se designa con el término “función”, y el predicado estático se designa con el de “calificación”.

Los elementos calificativos y funcionales obtenidos deben subordinarse posteriormente a una instancia superior, que es la de la clase de los actantes (organizados en un “modelo actancial”).

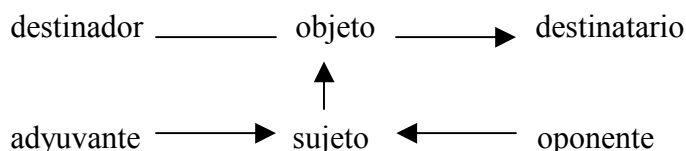
El discurso consiste en una continua atribución de propiedades a ciertas entidades (personajes, objetos, lugares, etc.), a este respecto tenemos, en primer lugar, a los actantes que se asocian, en una etapa posterior, con predicados correspondientes.

Greimas se inspira en el procedimiento de Propp, pero sigue una vía diferente, pasa del campo de las “funciones” al de los actantes. A partir de los inventarios de Propp y Souriau, se obtuvo el **modelo actancial**, y también de la consideración de la estructura sintáctica de las lenguas naturales, “la frase siempre ordena las mismas funciones (sujeto, objeto, circunstanciales, etc.), que favorece la percepción de la significación” (Courtés, 1976 [1980: 61]).

El vertimiento de este modelo está dado por la relación de deseo que une al sujeto y objeto, expresada de diversas formas, por ejemplo, el deseo de conocer o el deseo de ayudar al hombre, y en cada caso se debe analizar cuál es la distribución de los actantes.

El modelo actancial se puede considerar en el plano sistemático (relaciones entre los términos que lo constituyen) y en el nivel del proceso (operaciones a las cuales puede dar lugar).

El modelo actancial, donde cada término representa un actante, se presenta del siguiente modo:



Courtés, 1976 (1980: 61)

Desde el punto de vista del sistema, el modelo actancial consiste en tres parejas de actantes, cuyo pivote es la relación sujeto/objeto con el vertimiento semántico “deseo”.

La relación **sujeto/objeto**, que corresponde a la oposición activo/pasivo (sujeto = ser que quiere, objeto = ser querido) define el **enunciado de estado**, el cual expresa la posición de un elemento respecto del otro, es decir, la “junción”²⁵. Ésta última puede ser de dos tipos: “conjunción” y “disjunción”.

En este sentido existen dos tipos de relación de estado o de enunciados de estado: los enunciados conjuntivos $S \cap O$, y los enunciados disjuntivos $S \cup O$, con la observación de que la disjunción es también una forma de relación, pero la naturaleza de esta última es de carácter “virtual”, es decir, expresa la posibilidad de una eventual conjunción, porque la “virtualización” está definida como una transformación que produce la disjunción del sujeto con el objeto, como dice Greimas en “*Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur*” (1973).

Mencionemos otra razón por la que la disjunción es también una relación en términos de Greimas: “siendo la disjunción la denegación de la conjunción, no es la abolición de toda relación entre dos actantes (sujeto y objeto); si fuera así, la pérdida de toda relación entre sujetos y objetos desembocaría en la abolición de la existencia semiótica (...)” (Courtés, 1976 [1980: 64]); esto es así porque ambos actantes se definen por la relación que se establece entre ellos.

²⁵ En la terminología greimasiana, la junción es una categoría sémica, y en función de ello, se articula en los dos semas contradictorios de conjunción y disjunción.

Otra pareja de actantes del modelo actancial es la de **destinador/destinatario**. No está reducida a la relación mediatizada entre dos sujetos por un objeto, esto conduciría a que son equivalentes²⁶. Solamente se justifica la introducción de esta pareja en relación con el objeto. Como se mencionó antes, este último se inscribe en el eje del deseo, pero también en el de la comunicación.

Consideramos importante observar que un actor manifiesto puede acumular varias funciones actanciales, en este sentido, el sujeto de la acción puede ser a la vez su destinatario (el que se otorga algo en beneficio propio), o por ejemplo, el destinatario puede ser también destinador (el que se obliga a sí mismo).

Si consideramos todo hacer humano en tanto actividad, vemos que supone un sujeto (elemento de la primera pareja de actantes), pero en tanto mensaje, implica entonces el eje de transmisión entre destinador y destinatario.

Considerando la idea de los “circunstanciales” de la sintaxis tradicional, vemos en la relación sujeto/objeto dos tipos de funciones: “1) las que aportan ayuda, actuando en la misma dirección que el deseo, o facilitando la comunicación; y 2) las que crean obstáculos oponiéndose a la realización del deseo o a la comunicación del objeto” (Courtés, 1976 [1980: 65-66]). Cada una de ellas se asocia a dos tipos de actantes que son **adyuvante/ oponente**, respectivamente.

Ahora, después del estudio del modelo actancial desde el punto de vista del sistema, lo haremos en el nivel del proceso. La tarea consiste en poner en práctica las relaciones constitutivas del sistema antes vistas.

En la relación entre el sujeto y el objeto se puede llevar a cabo una transformación que produce el paso de una relación de estado, conjuntiva o disjuntiva, a otra diametralmente opuesta, lo cual se puede expresar mediante un enunciado del tipo:

$$(S \cap O) \rightarrow (S \cup O)$$

Es decir, una serie de dos enunciados de junción con el mismo sujeto y ligados por una relación de presuposición simple. A lo cual se le considera como “el germen de un relato”.

²⁶ Más que el poder en ejercicio del Destinador, su posición jerárquicamente superior con respecto al Destinatario está dada por el poder preestablecido de la instancia en la cual está inscrito. (En vers. esp. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*, 1990, p. 277-278)

El paso de un estado a otro implica una “transformación”, un *hacer*. El encadenamiento de un enunciado conjuntivo y de un enunciado disjuntivo sólo es posible si se le agrega un metasujeto que opera la transformación (sujeto operador), lo cual se expresa con un **enunciado de hacer** del tipo:

F (transformación) (S1 → O1),

donde S1 es el sujeto operador y O1 es el enunciado de estado, resultado de la transformación. Entonces, en el paso de una relación de conjunción a otra de disjunción (o viceversa) tenemos que admitir un hacer transformador intermediario efectuado por un metasujeto operador, que en la siguiente expresión corresponde a S2:

F [S2 → (S1 ∩ O)]

donde:

S2 hace de modo que S1 esté en relación de conjunción con el objeto O, entonces

S1 = sujeto de estado

F = función

[] = enunciado de hacer

() = enunciado de estado

→ = función de hacer

(la función de hacer está representada, a propósito, por dos símbolos, F y → para mayor claridad).

En caso de que S1 y S2, en el nivel actorial correspondan al mismo “personaje” se trata de un “hacer reflexivo”; si por el contrario corresponden a personajes distintos, entonces es un “hacer transitivo”. Esto ilustra la manera en que se relaciona la estructura actancial con la estructura actorial. Tal relación como vemos, es la que introduce la categoría de lo reflexivo/transitivo.

En realidad, la construcción que acabamos de ver es un **programa narrativo**, es decir, la representación de un cambio de estado efectuado por un sujeto que afecta a otro sujeto. En términos de enunciados, “está constituido por un enunciado de hacer que rige a un enunciado de estado” (Greimas & Courtés, 1979 [1990: 320]).

El desdoblamiento del programa narrativo ocurre en los casos cuando en lugar de un sujeto, son dos sujetos interesados en un mismo objeto de valor. Si tal objeto no puede ser compartido, la situación se expresa como sigue:

$$\begin{pmatrix} S1 \cup O \\ S2 \cap O \end{pmatrix} \rightarrow \begin{pmatrix} S1 \cap O \\ S2 \cup O \end{pmatrix}$$

Es decir, un doble programa narrativo en su forma elemental. En realidad, hay dos programas narrativos correlacionados cuyas funciones están en relación de contradicción. Esto significa la posibilidad de que en términos discursivos, se pueda manifestar el mismo relato haciendo explícito uno u otro de los dos programas, conservando siempre implícito el programa concomitante, pero invertido (Greimas en “*Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur*”, 1973).

Este doble programa narrativo se puede expresar de otra forma:

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

de acuerdo al principio de que, la relación entre dos sujetos solamente puede existir gracias a la mediación de un objeto y de acuerdo a un universo “clausurado”, en donde cualquier obtención de un objeto por un sujeto afecta al otro, razón por la que simultáneamente, a una conjunción corresponde una disjunción, que figurativamente equivalen a una “adquisición” y a una “privación” respectivamente.

Si introducimos la relación reflexivo²⁷ vs transitivo, obtendremos dos tipos de transformaciones conjuntivas y dos disjuntivas ilustradas en el siguiente cuadro:

	HACER REFLEXIVO	HACER TRANSITIVO
TRANSFORMACIONES CONJUNTIVAS	<i>Apropiación</i>	<i>Atribución</i>
TRANSFORMACIONES DISJUNTIVAS	<i>Renunciamiento</i>	<i>Desposesión</i>

La comunicación de valores se manifiesta en la superficie con las figuras: “prueba” que corresponde a la transformación que da lugar a una apropiación y a una desposesión concomitantes; y “don” que corresponde a la transformación que produce conjuntamente una atribución y un renunciamiento.

No obstante estas correspondencias “concomitantes”, debemos registrar los casos que no hay tal “solidaridad” (entiéndase éste término como presuposición) en el nivel

²⁷ Recordemos que esta relación expresa el sincretismo de los dos actantes en un mismo actor.

figurativo, por ejemplo, cuando una atribución no está relacionada con un renunciamiento correspondiente, donde el objeto de valor siga en conjunción con el destinador, sin dejar de ser atribuido al destinatario. A este tipo de relaciones estructurales entre el destinador y destinatario, Greimas llama “comunicación participativa”.

Los enunciados elementales o complejos antes vistos, dan una idea de lo que es la **narratividad**. Para Greimas, es la sucesión de transformaciones que producen junciones, ya sean conjunciones o disjunciones, entre los sujetos y los objetos (en “*Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur*”, 1973). En otras palabras (Greimas reformula), consiste en la introducción de lo discontinuo en una continuidad, que puede ser una vida, una historia, un individuo, una cultura, por lo que produce estados discretos entre los cuales se hallan las transformaciones. Este hecho, permite decir que está conformada por enunciados de hacer que afectan a enunciados de estado.

Los actantes (sujeto, objeto, etc.), más las funciones (como el hacer transformador), dan lugar a “enunciados narrativos” que son las “formas sintácticas elementales”. En otro nivel, una “unidad narrativa” está constituida por un encadenamiento de enunciados narrativos, un ejemplo sería la “ejecución”, integrada por el encadenamiento de los enunciados *confrontación, dominación y atribución*, según una relación de *implicación*.

Después de una exploración en el campo del cuento popular, Greimas (en *Du sens*, 1970) llega a la conclusión de que los elementos necesarios para la existencia del relato son: *disjunción, contrato y prueba*. En el contexto de la terminología más rigurosa en que estamos, se les llama “sintagmas narrativos”. Greimas propuso después, reemplazar a la prueba por el concepto de *ejecución*²⁸. Los tres sintagmas narrativos constituyen una “secuencia narrativa”, que es una unidad del discurso y de acuerdo a su autonomía, es susceptible de reconocerse como un relato, o bien puede formar parte de un relato más amplio como uno de sus componentes.

Pensando en el ordenamiento narrativo como una sucesión de relaciones de estado entre las cuales se insertan transformaciones, aparece un elemento más que debe ser estudiado, el de la **modalidad**. Entonces, desde la perspectiva narrativa, se prevé la

²⁸ En vista de este hecho y como antes se vio que la *ejecución* es también un ejemplo de una unidad narrativa, se pueden considerar la unidad narrativa y el sintagma narrativo como equivalentes. Tomemos en cuenta que estamos describiendo los primeros acercamientos a la organización de la narratividad y todavía tales nociones no son definitivas.

modalización con respecto al hacer (correspondiente a las transformaciones), y al ser (relativo a los estados). La modalización está definida como “la relación entre dos predicados en la que uno está regido por el otro”. Estos predicados que pueden ser modalizados, corresponden a la clase de sememas que habíamos mencionado como “unidades integradas” o predicados, que se dividen en calificaciones (si dependen del “estatismo”) y funciones (si dependen del “dinamismo”).

Las modalidades mantienen una relación hipertáctica (de jerarquía) con el predicado, “son lógicamente anteriores a éste y constituyen el marco de su modificación”. Por ejemplo en:

A Juan le gusta tocar la guitarra [“gusta” es la modalización de “tocar” (hacer)]

La tierra parece redonda [“parece” es la modalización de “ser redonda” (estado)]²⁹.

Las modalidades del hacer, desde el punto de vista del sujeto -de hacer (o de la ejecución)-, constituyen en su conjunto la “competencia”, la cual está presupuesta por el hacer, son las siguientes: *querer* y/o *deber* (la primera conlleva una organización reflexiva y la segunda de tipo transitiva) y *poder* y/o *saber*³⁰. Sin embargo, estas modalidades también se pueden ligar a esa otra clase de sememas que son los actantes (las unidades discretas). Entonces el *querer* corresponde al eje sujeto/objeto; el *saber*, al del destinador/destinatario y el *poder*, al del adyuvante/oponente.

Estas modalidades no son del mismo nivel. Se establece una división entre *querer* por un lado, y *saber* y *poder* por otro. El *querer* caracteriza la relación de estado (conjuntiva o disjuntiva) y el *saber* y el *poder* están en relación con el hacer.

Con el uso de las modalidades se puede precisar el modelo actancial. Esto hace aparecer los “**roles actanciales**” diferenciados. Tales roles se definen por “1) la posición del actante en el encadenamiento lógico de la narración (definición sintáctica); y 2) por su vertimiento modal (definición morfológica)”. Lo cual podría llevar a constituir una terminología de *roles actanciales* en la cual se pudiera distinguir los actantes por un lado y los *roles actanciales* que van asumiendo en el relato. Así se distinguirían el “sujeto del querer” (o sujeto instaurado) del “sujeto por el poder”, por ejemplo. (Greimas en “*Les actants, les acteurs et les figures*”, 1973).

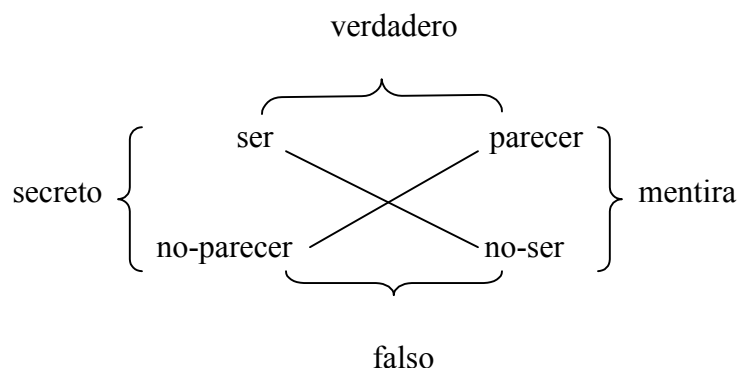
²⁹ Los ejemplos son de Greimas (*Semántica estructural*, 1966).

³⁰ Estas modalidades son una sub-clase de funciones, constitutiva de las unidades integradas.

Pero la modalidad puede afectar a los actantes de modo “negativo”: *no-poder, no-querer, no-saber*, lo cual impide al héroe, momentáneamente, pasar al acto. Entendiendo que la modalidad positiva es condición del acto, se esperará una transformación o serie de transformaciones más para lograr su obtención.

Se ha visto hasta aquí la modalización del *hacer*, pero se pueden hacer algunos señalamientos acerca de la dimensión cognitiva, es decir, de la modalidad que afecta al *ser*, “el saber sobre el ser”, considerando que este *ser* puede consistir en calificaciones o funciones (*saber* sobre estados o acciones).

El juego de la verdad y la decepción (engaño), en palabras de Greimas, se basa en la categoría modal del “ser vs parecer”. Al proyectar dicha categoría sobre el modelo constitucional se obtienen cuatro categorías más, de jerarquía superior:



La conjunción o disjunción entre el *ser* y el *parecer* (y sus contradictorios) producen *estados* (verdadero, falso, secreto, mentira) que modalizan funciones (hacer) y/o relaciones (ser) de los enunciados narrativos.

Entre los estados del campo de la *veridicción*, se puede introducir un *hacer* transformador definido como “hacer cognitivo”. Aquí la relación entre dos actantes se establece por la mediación de un objeto modalizado según el saber. La dimensión cognitiva es también susceptible de organizarse de acuerdo a un esquema narrativo sintáctico, pero la diferencia es que mientras en este último se trata de la circulación de valores objetivos (o pragmáticos), en la dimensión cognitiva está en juego un objeto modalizado según el saber.

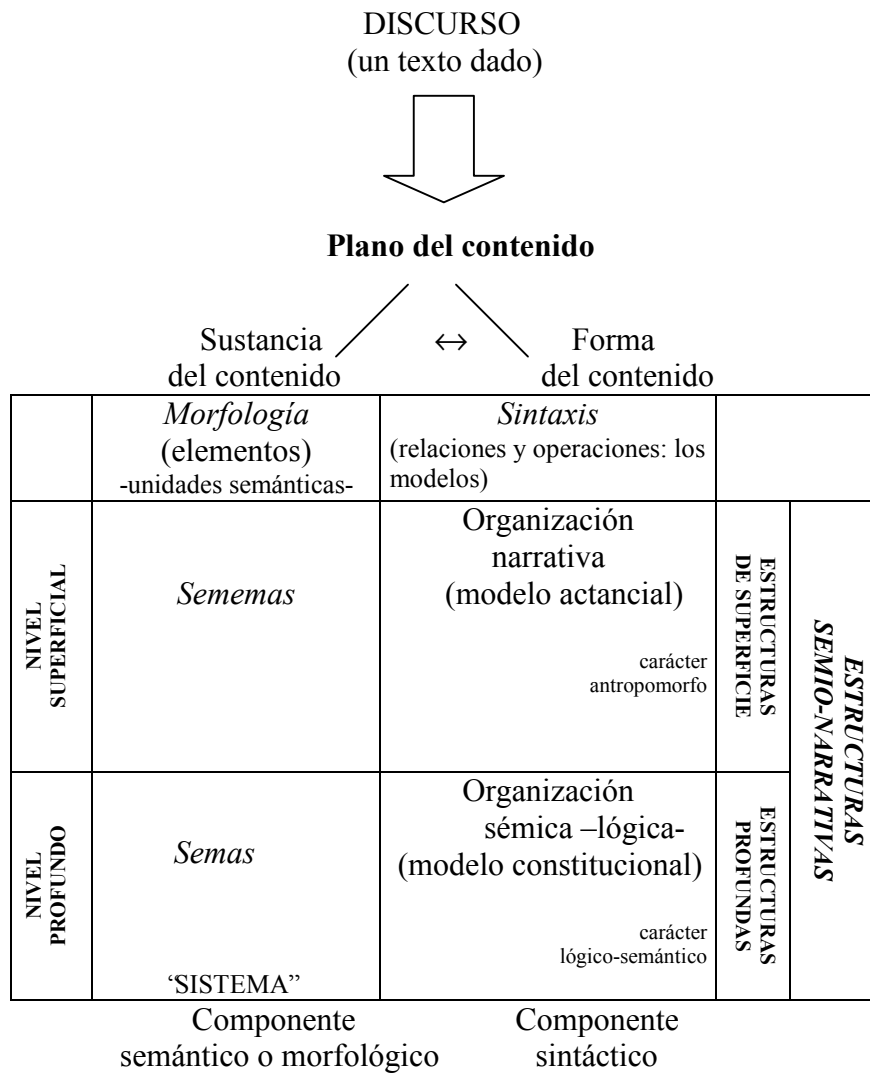
En el campo de la *veridicción* se distinguen dos clases de hacer cognitivo: el ‘hacer persuasivo’ (por parte del destinador) y el ‘hacer interpretativo’ (desde el punto de vista del destinatario).

Podemos también introducir en esta dimensión las categorías de reflexividad y transitividad, para distinguir cuando el saber (ya sea sobre el hacer o el ser) se refiere al de otro sujeto o al propio.

Al hacer persuasivo y al hacer interpretativo, los cuales manipulan los estados de veridicción, corresponde la *modalidad del creer*, que se coloca en un nivel jerárquicamente superior respecto de aquellos, por tanto, al hacer interpretativo corresponde el “*cæer*”, y al hacer persuasivo corresponde el ‘hacer creer’.

Quizás lo más relevante de este cuadro de la veridicción sea que ‘libera esta categoría de sus relaciones con el referente no semiótico’, es decir, sugiere que “la veridicción puede plantear su propio nivel referencial, instituyendo así la verdad intrínseca del relato” (Courtés, 1976 (1980: 76]).

Una representación visual de la metodología vista hasta ahora de Greimas y Courtés consiste en:



2.4. Reanudación del proyecto: J. Courtés

Antes de una definición de la narratividad con herramientas conceptuales más rigurosas, Courtés propone verla desde un punto de vista más amplio, quizás más antropológico, “que se acerque a nuestra experiencia cotidiana”, es decir, a partir de la oposición *permanencia vs cambio*. Para el autor, se trata de una de las “primeras articulaciones posibles de la percepción y de la comprensión de nosotros mismos y el mundo” (1991 [1997: 99]).

Así que, a partir de una distinción entre lo que es estable y lo modificado o transformado, damos sentido a todo lo que concierne nuestra existencia, sea en el plano de lo vivido, “la realidad”, sea en el plano de los sistemas de representación del lenguaje, es decir, lo que constituye, en términos de L. Hjelmslev, el plano del contenido.

En consecuencia, tal oposición se localiza también en los relatos, lo cuales dependen, sin duda, de la narratividad. En vista de que el relato se caracteriza porque “algo sucede allí”, se define en términos de una sucesión de estados diferentes, entre los cuales se ubican transformaciones. Para Courtés, el relato mínimo corresponde al paso de un estado a otro. Sin embargo, se debe advertir que para oponer dos estados, es necesario que sean distintos en ciertos aspectos y a la vez tengan un rasgo en común³¹. Esa relación entre identidad y alteridad, que haya un parentesco entre el estado inicial y el estado final, es lo que asegura la coherencia del relato.

La concepción planteada del relato mínimo, no es lo suficientemente completa para servir de base a una gramática narrativa. El modelo que nos ofrece la lingüística frástica es trasladable al plano del discurso. Esto solamente es posible si se admite una isomorfía entre la frase y el discurso, la cual para Courtés, es implícitamente reconocida por L. Tesnière, de quien sus proposiciones sobre la estructura de la frase simple, parecen ser las que se adaptan mejor al discurso. En particular, su idea de que la “frase verbal simple tiene como núcleo el verbo (o la función, en otros términos)” y que “éste es formalmente definible como una *relación entre actantes*” (1991 [1997: 110]). Sobre todo porque es diferente a la concepción de la estructura binaria del enunciado (para A. Martinet el enunciado mínimo se constituye por la pareja *sujeto vs predicado*; N. Chomsky propone un esquema también binario de la frase elemental, es decir, *sintagma nominal vs sintagma verbal*).

Al aplicar entonces la definición de la frase simple en sintaxis al discurso, se pueden ir poniendo las bases de una “verdadera sintaxis narrativa” de tipo actancial.

En semiótica narrativa el “enunciado elemental” se define como “*relación-función (=F) entre actantes (=A)*” (actantes en el mismo sentido que L. Tesnière) lo cual se expresa F (A1, A2, A3...An), donde el número posible de actantes no es limitado. Después se vierten semánticamente las posiciones actanciales (A1, A2, etc.), lo cual da como resultado

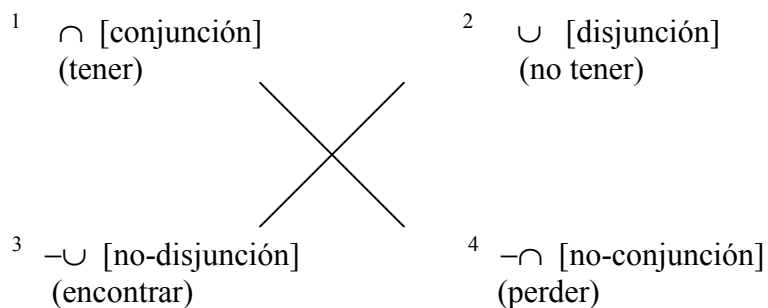
³¹ Ejemplo: ‘hijo’ e ‘hija’ se diferencian según la oposición masculino/femenino, pero comparten una misma relación de generación con respecto a los ‘padres’ (Courtés, 1991 [1997: 102]).

varios tipos de actantes. Courtés agrega que mediante el análisis de distintos materiales se obtienen las constantes actanciales del tipo sujetos, anti-sujetos, objetos, destinadores, destinatarios, anti-destinadores o anti-destinatarios.

Mencionemos solamente el caso del actante sujeto y el actante objeto, ellos existen únicamente por la relación-función que se inscribe entre ellos (=F).

La oposición antes vista de permanencia/cambio, nos sirve ahora para entender dos tipos de funciones posibles, es decir, función-junción y función-transformación, que corresponden a los estados (permanencia) y las transformaciones (dinamismo), respectivamente.

La función-junción se puede expresar en términos de un enunciado de estado, es decir: F *junción* (S, O), donde la junción puede ser positiva o negativa. La oposición conjunción/disjunción se puede desdoblar con la introducción de la *negación* de cada uno de los términos. Sin embargo, probablemente lo trascendental aquí, es que existe una manera de visualizar cómo el discurso “guarda en la memoria” todas las posiciones resultantes. En el esquema de Courtés:



(1991 [1997: 113])

Vemos, por ejemplo, que la no-disjunción (posición 3), no es igual a la conjunción (posición 1), como lo muestran las denominaciones entre paréntesis, es decir, “encontrar” y “tener”, puesto que la primera (encontrar) presupone una disjunción previa, que es registrada (Courtés, 1991 [1997: 113]).

La función de transformación puede expresarse en términos de un enunciado de hacer del tipo: H *transformación* (S, O), es decir, el sujeto (=S) transforma (=H) un estado dado (=O) en otro estado. Por lo tanto, un enunciado de hacer presupone dos enunciados de estado.

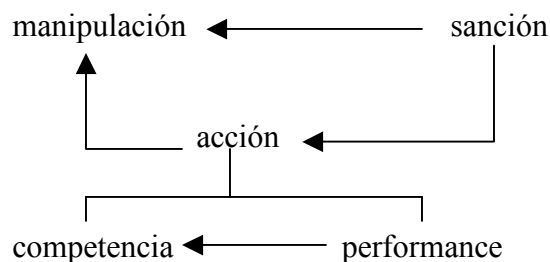
De nuevo, tenemos la estructura del relato mínimo, pero ahora con más elementos para su definición, y no solamente con la categoría *cambio vs permanencia*, es decir, con todo un sistema de actantes: “el estado considera a los dos actantes sujeto y objeto; la transformación presupone dos estados sucesivos y diferentes, además de un sujeto de hacer” (Courtés, 1991 [1997: 114]).

Sobre la base de las dos formas del enunciado elemental (enunciado de estado vs enunciado de hacer), y las unidades un poco más sofisticadas que son los programas narrativos (PN), la estructura narrativa puede ser descrita con un modelo más adecuado al integrar estas formas a un dispositivo de rango superior que es el esquema narrativo canónico. Hemos visto antes cómo a partir de los análisis de V. Propp el esquema narrativo se concibe, en principio, como la sucesión de tres pruebas: la *calificante*, la *decisiva* y la *glorificante*, el cual, en la teoría greimasiana corresponde al “sentido de la vida”, es decir, da sentido a las acciones humanas. Si las pruebas se leen en sentido inverso, entonces comprobamos que están en una relación de presuposición, por ejemplo, la prueba decisiva presupone a la prueba calificante (para pasar al acto, el héroe necesita ser antes competente).

El esquema narrativo en estos términos está incompleto. Incluye también los actantes involucrados en las pruebas. La acción del sujeto se encuentra en medio de los recorridos del destinador, en el primero de ellos se establece una relación contractual con el destinatario-sujeto, quien debe llevar a cabo los compromisos que recibe en la prueba decisiva. Al terminar éste su recorrido, el destinador examina la correspondencia de la acción del sujeto-destinatario con la axiología³² que representa y emite una sanción adecuada. A estas dos fases, inicial y final donde se encuentra el destinador, se les conoce como “manipulación inicial” y “sanción final”, situadas en la dimensión cognoscitiva. Presuponen un contrato: “el contrato es propuesto, e incluso impuesto por el *destinador manipulador*, y la verificación de su ejecución es efectuada por el *destinador juez*, en el marco de la sanción” (Courtés, 1991 [1997: 145]).

³² Courtés dice que el sistema axiológico opone y marca los valores en juego, sea positiva sea negativamente (1991 [1997: 145]).

Con estos elementos dados, Courtés concibe el esquema narrativo de la siguiente forma³³:



(1991 [1997: 145])

A pesar de lo dicho, no se debe concebir el esquema narrativo como el resultado de la simple concatenación de los tres recorridos del sujeto que performa, del Destinador-manipulador y del Destinador-juez. El recorrido de la manipulación no es exclusiva del Destinador-manipulador, se le puede encontrar también en el recorrido del sujeto performante. Entonces, el esquema narrativo canónico debe funcionar como modelo de referencia para identificar la estrategia narrativa por la cual, los diferentes recorridos son trazados en los actantes (Greimas & Courtés, 1979 [1990: 278]).

2.4.1. El componente semántico

Para Courtés, el discurso está articulado en los niveles semánticos (jerárquicos): figurativo, temático y axiológico. Encuentra que si bien, el nivel temático es autónomo, existe una dependencia del figurativo con respecto al temático. Esto es más claro si presentamos las definiciones de tales niveles.

Lo figurativo se refiere a “todo contenido de una lengua natural, o cualquier otro sistema de representación, al que corresponde un elemento del plano del significante (o de la expresión) del mundo natural, de la realidad perceptible, todo lo que depende de la percepción del mundo exterior”(Courtés, 1991 [1997: 238]).

Por su parte, lo temático consiste en “contenidos, significados de los sistemas de representación, que no tienen un elemento correspondiente con el referente, se caracteriza por su aspecto propiamente conceptual”(Courtés, 1991 [1997: 238]).

Así pues, mientras que podemos encontrar muchos ejemplos de discursos que hacen patente el nivel temático (matemático, filosófico, lógico), con la posibilidad de prescindir

³³ Las flechas indican el sentido de las presuposiciones y la llave, la descomposición en elementos constituyentes.

completamente de representaciones figurativas, lo figurativo, por su parte, sí tiene necesidad de un complemento temático para que pueda ser aprehendido.

En el caso de lo figurativo y lo temático, existen grados que van de lo más especificado a lo menos especificado. En lo figurativo, lo *figurativo icónico* y lo *figurativo abstracto* son los extremos de un eje en el cual lo figurativo evoluciona. “Lo *figurativo icónico* es aquello que produce la mejor *ilusión referencial*, se percibe una fuerte impresión de semejanza. Lo *figurativo abstracto* sólo incluye un mínimo de rasgos de la ‘realidad’.” (Courtés, 1991 [1997: 246]). Lo que hace la diferencia entre lo icónico y lo abstracto es el número de rasgos o elementos constituyentes, lo que se llama *densidad sémica*. La organización semántica subyacente a lo figurativo icónico es lo figurativo abstracto. Pero, ¿cómo se recupera lo figurativo abstracto? Courtés dice que “el análisis consiste en aproximar y comparar unidades figurativas icónicas, después en obtener –generalmente en forma de categorías- los rasgos figurativos constituyentes, de naturaleza evidentemente abstracta”³⁴ (1991 [1997: 249]).

En el nivel temático también se aplica el principio de densidad sémica para distinguir lo *temático específico* (mayor cantidad de rasgos) y lo *temático genérico*³⁵. En este nivel se articulan los valores y en el nivel axiológico dichos valores se pueden axiologizar, es decir, “marcarlos sea positiva o negativamente, *sobredeterminándolos con la categoría tímica euforia vs disforia*. La axiología consiste, de modo simple, en preferir espontáneamente frente a una categoría temática (o figurativa), un término al otro, sobre la base de la *atracción* o *repulsión* que suscita tal valor temático o tal figura” (Courtés, 1991 [1997: 252-253]).

Lo importante aquí es reconocer, como sugiere Courtés, que “toda categorización temática parece remitir necesariamente a una axiologización (...); incluso el discurso más objetivo, como el científico, no parece escapar a un mínimo de axiología” (1991 [1997: 257]). Porque si bien cualquier valor se puede marcar libremente de manera positiva o negativa, no es posible en cambio marcarlos de alguna manera.

³⁴ A propósito de la investigación sobre el cuento popular, Courtés menciona que han podido obtener, por ejemplo, a partir de categorías como *blanco* y *negro*, *día* y *noche*, por un lado y *luna* y *río*, *sol* y *estanque* por otro, la categoría figurativa común /claro/ vs /oscuro/, para el primer par de oposiciones, y el rasgo común articulable como /celeste/ vs /acuático/ para el segundo par. (1991 [1997: 249]).

³⁵ Por ejemplo, la categoría temática bien vs mal, es más general que la categoría específica fidelidad vs perfidia, en el análisis que presenta Courtés de *Una vendetta*, en su *Análisis semiótico del discurso*.

“Al ser tematizado, lo figurativo puede ser axiologizado” (Courtés, 1991 [1997: 257]), sobretodo hablando de lo figurativo icónico, ya que lo figurativo abstracto no requiere de la tematización intermedia y remite al menos a una axiologización determinada. Courtés menciona el caso de la categoría figurativa abstracta “vida/muerte” de algunos relatos, la cual no requiere tematización intermedia para que la oposición euforia/disforia marque los términos.

2.4.2. Relaciones entre los niveles semánticos del discurso

Después de la identificación de *categorías sémicas* recurrentes (porque los semas no aparecen aislados sino siempre correlacionados con sus contrarios) en el examen comparativo de los sememas de un texto dado, éstas se pueden considerar como constituyentes de categorías isotópicas en los niveles figurativo, temático y axiológico, las cuales, se correlacionan en una etapa posterior del análisis, llamado sémico o también *componencial*.

Courtés propone llevar a cabo el análisis apegados a la noción de semas como unidades de carácter diferencial y no sustancial, es decir, significando lo que no son unas en relación con las otras (eje de los contrarios). El autor define entonces al sema como “el término-final de la relación de oposición, reconocible al menos entre dos sememas dados”, el cual se puede expresar en forma de categoría sémica “uno de cuyos términos está presente en un semema y el otro en el otro semema”(1991 [1997: 267]).

Situados en el nivel de contenido, el concepto de *isotopía* llamada por esa razón *semántica*, es importante para la descripción del discurso. La isotopía es el parentesco establecido entre las unidades consideradas *a priori* como extrañas entre sí. Lo cual es posible por la existencia de un sema común. Si la isotopía es definida, en primera instancia, como “la recurrencia de un sema en por lo menos dos sememas de un enunciado”, por la propia naturaleza diferencial del sema, obtenemos que a un sema isotopante corresponderá otro sema isotopante contrario en el marco del discurso analizado, motivo por el cual, la oposición no afectará a dos sememas, sino a dos conjuntos de sememas, definidos por la recurrencia de uno de los dos términos de la categoría sémica.³⁶

³⁶ Un ejemplo de Courtés: en *¿Esta noche, irá ella en carroza al baile?*, se oponen lo /espacial dinámico/ (por “irá”) a lo /espacial estático/ (por “baile”), (1991 [1997 : 286]).

Con estos elementos tomados en consideración, se identifican en el análisis las categorías isotópicas en los tres niveles semánticos del discurso: figurativo, temático y axiológico, para después correlacionarlas en la última etapa.

Dado que se plantea el análisis semántico a partir de la base del semema³⁷, Courtés propone además, introducir como pertinente la distinción entre *semas actualizados* vs *semas virtuales*, es decir, aquellos manifestados en un contexto determinado y los que el lexema guarda “en la memoria” y son susceptibles de aparecer en otro “entorno textual” diferente; en lugar de recurrir a la clásica distinción entre *semas nucleares* y *semas contextuales* de un lexema. El autor llega a esta conclusión después de observar que “el lexema depende más del *uso* que del *esquema*”, en el sentido que le da Hjelmslev³⁸ a estos términos, por lo cual, ya no conviene un análisis previo para identificar un núcleo invariante, en vista de las dificultades planteadas por el *uso* (por oposición a la *lengua*, correspondiente al esquema hjelmsleviano) para individualizarlo.

Veamos las razones de Courtés: “no siempre, necesariamente, existe un núcleo sémico constante, recubierto por un lexema dado (...) El hecho de que un mismo lexema corresponda a variadas acepciones, muy alejadas, ciertamente, si no totalmente extrañas entre sí, debe ser revertida a cuenta del uso” (1991 [1997: 279]), es decir, tomando como referencia solamente el discurso en donde los lexemas aparecen.

2.4.3. El enunciado y la enunciación

Courtés habla de dos componentes del enunciado en términos del *enunciado enunciado*, por un lado, y de la *enunciación enunciada*, por otro. Esto es así, porque si bien el primero corresponde a la historia contada, la segunda a la “manera según la cual dicha historia nos es presentada”, y es en el interior del enunciado mismo, donde se distinguen las dos cosas: lo narrado (enunciado enunciado), y las señales de la enunciación (enunciación

³⁷ El cual ha sido definido como la “conjunción de semas nucleares y semas contextuales (clasesemas), es decir, comprende una parte invariante y una variable en relación con su inserción contextual”; explicación que Courtés retoma del estado de la investigación previa -asunto mencionado en el punto *morfología* del presente capítulo- (1991 [1997: 271]).

³⁸ Los términos de *uso* y *esquema* de Hjelmslev, están en vers. cast. *Ensayos lingüísticos*, Madrid, Gredos, 1972, p. 94

enunciada) o el acto presupuesto por un enunciado dado, cualquiera que sean sus magnitudes (frase, discurso).³⁹

Si consideramos la enunciación como un acto, una operación, entonces es equivalente a un programa narrativo que incluye tres actantes. El /hacer/ corresponde así al acto de la enunciación; el sujeto de hacer (=S1) o sujeto enunciante es el *enunciador*; lo que es enunciado es igual al objeto en circulación (=O) (por lo tanto el enunciado); el tercer actante es el sujeto a quien se dirige el enunciado (=S2), es decir, el *enunciatario*. Los roles de enunciador y enunciatario son lógicamente presupuestos, no aparecen como tales en el enunciado.

Los términos de enunciador/enunciatario permiten distinguir a los actantes de la comunicación de los actantes de la narración, que en el análisis del enunciado enunciado (en el marco del estudio de las formas narrativas) se utilizan destinador y destinatario.

Desde este punto de vista, el acto de enunciación se puede considerar como un /hacer saber/, donde el objeto /saber/ es transmitido por el enunciador (sujeto de hacer) al enunciatario (sujeto de estado beneficiario).

Courtés llama nuestra atención acerca de que la enunciación no se reduce, sin embargo, a una adquisición del saber. Considerada como actividad (de tipo cognoscitivo), el autor previene de que más bien, depende de la *manipulación según el saber*; que el fin de la enunciación no es tanto /hacer saber/ como /hacer creer/; en general, los enunciados de los diversos discursos, inclusive el científico, *se presentan como convincentes*, y agrega además, “el enunciador manipula al enunciatario para que éste se adhiera al discurso que se le dirige” (1991 [1997: 360]). El hacer en este caso, se ejerce sobre la competencia requerida por el enunciatario. En estas circunstancias, el sujeto receptor no está en una posición pasiva de sujeto de estado, sino que el manipulado es un sujeto de hacer, ya que, anota Courtés, de la misma forma en que el /hacer creer/ es una acción, también lo es el /creer/.

El enunciador dispone de varios *procedimientos enunciativos* para /hacer creer/, independientemente de la naturaleza del discurso. Dado que los dos principales actantes de

³⁹ É. Benveniste opone el relato histórico (o historia) al *discurso*, de acuerdo con los criterios de la persona y la distribución de los tiempos verbales, por lo que el término “discurso” en Benveniste no indica lo mismo que en Courtés, para quien su empleo sirve para indicar a qué tipo de enunciado se está refiriendo de acuerdo a sus magnitudes, los cuales van desde una frase hasta un discurso (Greimas & Courtés, 1979 [1990: 272]).

la enunciación (el enunciador y el enunciatario) solamente están presupuestos, deben ser reconstruidos *a partir de los indicios dejados en el enunciado*. En adelante, se tratará de responder a la pregunta: ¿Cuáles son los medios a los que recurre la *manipulación enunciativa* en el interior del discurso?⁴⁰

Veamos cuáles son estos medios desde el punto de vista de la relación del enunciador con el enunciado. La instancia de la enunciación ha sido entendida como el sincretismo de tres factores: *yo-aquí-ahora*. El paso de la instancia de la enunciación al enunciado se da a través de la negación de la primera mediante el procedimiento de *desembrague*. Tal operación de negación se ejerce sobre cada uno de los tres componentes de la instancia enunciativa.⁴¹

El resultado es como sigue:

- *No yo = él* –desembrague enunciativo actancial- (É. Benveniste⁴² lo denomina como “no persona”, pues la persona se representa como yo/tú).
- *No aquí = en otra parte* -desembrague enunciativo espacial-.
- *No ahora = en ese entonces* (enuncivo) –desembrague enunciativo temporal-.



Enunciación → Enunciado

El procedimiento inverso del desembrague para “regresar” a la instancia de la enunciación es el llamado *embrague*. Pero éste sólo puede ser parcial, si se retorna a la instancia de la enunciación, el enunciado desaparece, pues, se ha dicho, éste sólo existe por la negación de la instancia de la enunciación. Courtés agrega: “corresponde (el embrague parcial) por lo menos al inicio de un retorno y presupone un desembrague previo” (1991 [1997: 369-370]). Así, propone mejor hablar de “ilusión enunciativa”, como el recurso empleado en la autobiografía, en donde nada nos puede autorizar a identificar, por ejemplo, el “yo” del enunciado con el “yo” de la enunciación, es decir, como anota Courtés, *nada nos garantiza sin embargo la veracidad de la instancia enunciativa*.

⁴⁰ En el sentido como Courtés entiende el término.

⁴¹ La oposición enunciado/enunciación se sustenta en la categoría de la persona (el *yo-tú*, que depende del *discurso*, ya que el *él* –o “no persona” – es propio del *relato*), y en la distribución de los tiempos verbales. (Courtés cita a Benveniste, 1991 [1997: 355]).

⁴² En *Problemas de lingüística general*, T. II, México, Siglo XXI, 1983. Org. *Problèmes de linguistique générale*, II, París, Gallimard.

El embrague consiste en la negación de los tres componentes del enunciado: *no él, no en otra parte, no entonces*, para obtener respectivamente *yo, aquí y ahora* (de la enunciación).

El ejemplo del autor del inicio del relato de *La baba-jaga*, presenta un *embrague enunciativo actorial*: “Nuestro hombre reflexionó y llevó a su hija”, donde “nuestro” representa al enunciador y al enunciatario, no a los actantes del enunciado (1991 [1997: 370]).

Para ilustrar ahora el embrague temporal, citemos el ejemplo de Courtés de su estudio de *El león* de J. Kessel. El relato entero está escrito en pasado, y el narrador (=yo) participa en los acontecimientos contados, algunas formas verbales en el presente ponen de manifiesto la instancia de la enunciación: “Tal fue mi primer pensamiento. Eso demuestra qué mal protegido estaba yo, en ese instante por la razón e incluso por el instinto” (1991 [1997: 370]).

Courtés ejemplifica el embrague espacial con “La cabra de M. Seguin” (A. Daudet, *Cartas de mi molino*). Al término de la historia, el narrador se dirige al narratario: “¡Adiós, Gringoire! La historia que acabas de oír no es un cuento de mi invención. Si alguna vez vienes a Provenza...” En el sentido de que no se puede volver por completo a la instancia de la enunciación, aquí nada nos garantiza que “Provenza” sea en efecto, el lugar real de la enunciación.

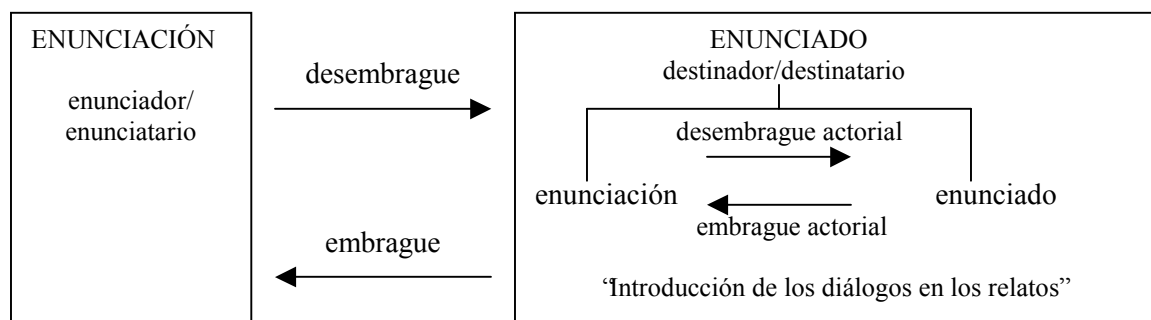
El problema de la “ilusión enunciativa” es equivalente al de la “ilusión referencial”, el análisis en ambos casos no va más lejos de los límites del objeto de estudio (verbal o no verbal); esto es, no podemos afirmar, en el primer caso, si el enunciador corresponde exactamente a un autor determinado (el texto puede presuponer un enunciador, pero otra cosa es identificar éste con el autor); y en el segundo, si el enunciado corresponde a la realidad.

Hemos visto los procedimientos de desembrague y embrague en el plano de la enunciación, pero también son susceptibles de ser empleados al interior del enunciado. Entre otras cosas, permiten dar cuenta del juego de los diálogos en los relatos, veamos cómo.

Se trata del *desembrague enuncivo actorial*, cuando, por ejemplo, un actor en una novela (dice Courtés), cuenta a otro personaje una historia dada, tal historia es del orden del

él que se opone al *yo* que es dicho actor y al *tú* que sería su interlocutario. Tal desembrague introduce el *diálogo* entre los actantes de la narración equivalente al del sujeto enunciante. En este sentido, se pueden esperar desembragues enuncivos de 2º, 3º ... hasta *n* niveles, es decir, no sólo de primer nivel, lo cual permite *incluir relatos en el relato*. En sentido contrario, el *embrague enuncivo*, permite, una vez situados en el diálogo inscrito en el relato, volver hacia la instancia enunciativa representada por los dos actores de la novela (es decir, que las marcas dejadas en los “enunciados” producidos por los actores p onen de manifiesto el acto de la enunciación)⁴³.

Para aclarar más este punto diremos solamente que los procedimientos de desembrague y embrague actoriales en el plano del enunciado consisten en dotar de una competencia lingüística a los actantes del enunciado (destinador/destinatario) análoga a la de los actantes de la enunciación (enunciador/enunciario). Observemos en el esquema siguiente los procedimientos de desembrague y embrague en la enunciación y en el enunciado vistos hasta este momento:



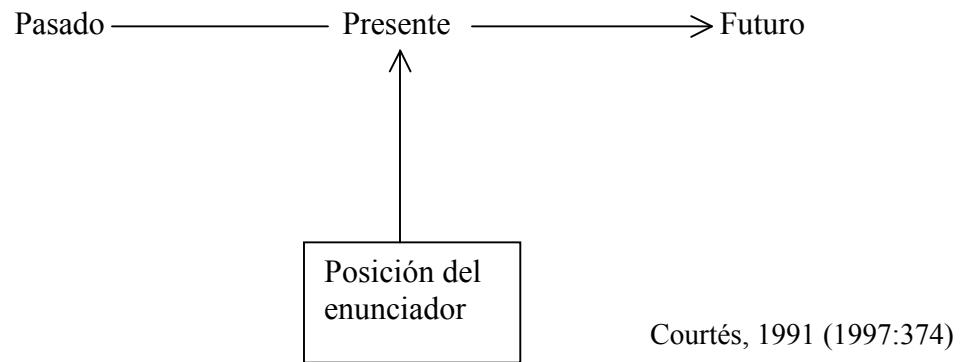
Ahora, de nuevo en el plano de la enunciación, estudiaremos los procedimientos de desembrague y embrague en el marco de la relación entre el enunciado y el enunciatario, en cada uno de los componentes temporal, espacial y actorial:

Temporalización:

Los procedimientos de *desembrague temporal enunciativo* y *desembrague temporal enuncivo* se distinguen en que el primero, ‘permite al enunciador situar un relato

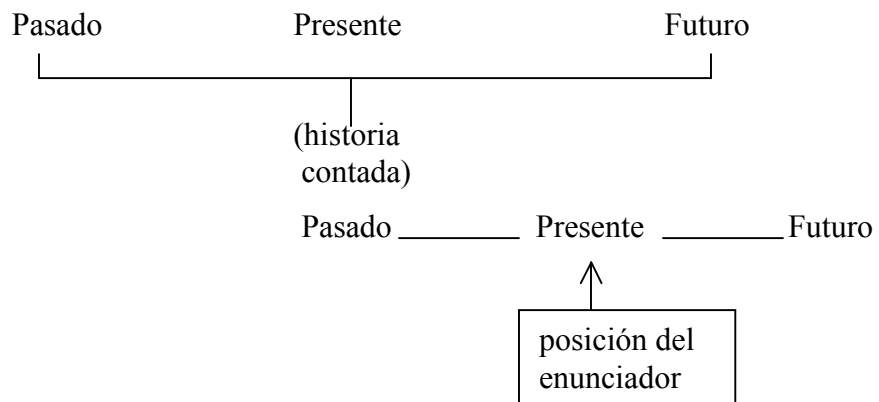
⁴³ Ejemplo (tomado de Courtés, de *La baba-jaga*): ‘El hombre dijo: ‘¡Choza!¡choza! Vuelve *tu* espalda hacia el bosque y *tu* cara hacia *mí!*’. El *embrague enuncivo actorial* obra en la relación yo-tú, donde ese yo y ese tú remiten a los actantes del enunciado: el ‘hombre’ y la ‘choza’ (1991 [1997: 373]).

dado –en relación con él mismo⁴⁴ - sea en el pasado, sea en el futuro, sea eventualmente en el presente” (Courtés, 1991 [1997:374]), cuando se da este último caso, se superponen el tiempo del enunciado y el de la enunciación, lo cual produce un *embrague enunciativo temporal* parcial:



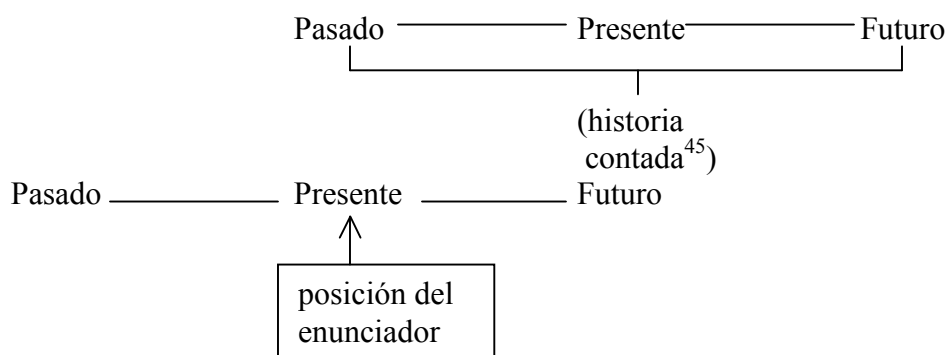
En los casos de situar todo ya sea en el pasado o en el futuro, corresponde a una organización del tipo *no concomitancia* articulada en /anterioridad/ vs /posterioridad/, que permite “distribuir los acontecimientos en su relación mutua”.

Por su parte, el *desembrague temporal enuncivo*, permite recobrar *semióticamente hablando*, a partir de un desembrague enunciativo previo, el pasado o el futuro del enunciador según el esquema triádico pasado vs presente vs futuro (*concomitancia*). Se trata del mismo procedimiento del recurso al diálogo (=estilo directo), que ya hemos visto, se sustenta en los desembragues enuncivos de 2º, 3º, *n* niveles. Veamos el recurso en el siguiente diagrama:



⁴⁴ En relación con el presente del enunciador como punto de referencia, por ejemplo, un cuento escrito en pasado.

O bien:



Courtés, 1991 (1997: 375)

La *temporalización enunciativa* “no interfiere directamente en los acontecimientos narrados, sino que incluye únicamente la relación enunciador/enunciario” (Courtés, 1991 [1997: 377]). Las indicaciones textuales en los relatos se dan en el nivel de los actantes de la enunciación. Por ejemplo, cuando en una historia (escrita por entero en pasado) se incluyen formas verbales del presente para resaltar los acontecimientos considerados como los más importantes, no por ello, el lector deja de considerar tales eventos como pertenecientes al pasado, como la afirmación de Courtés: “*æ* presente histórico (o *presente narrativo*) no concierne a los actantes del enunciado, sólo a los de la enunciación” (1991 [1997: 377]).

Espacialización:

La ubicación en la dimensión espacial de los acontecimientos y las acciones de los actores del enunciado, puede ser desde el punto de vista de un “observador identificable con el enunciatario” o bien, desde el punto de vista de uno de los actores del enunciado. Estas dos posibilidades distinguen la *espacialización enunciativa* y la *espacialización enunciativa* respectivamente.

Es mediante un *desembrague enunciativo espacial* que el rol del observador pasa de ser asumido por el enunciatario a un actante del enunciado. Así pues, y como apunta Courtés: “Una vez desembragada de la instancia de la enunciación, la misma articulación espacial (p. ej. alto/bajo; cerca/lejos), puede ser retomada en los desembragues enunciativos de 2º, 3º, *n* niveles” (1991 [1997: 388]).

⁴⁵ Por ejemplo, el caso de la ciencia ficción.

Actorialización:

La **actorialización enunciativa** y la **actorialización enunciativa** ponen de manifiesto a los actantes de la enunciación o a los actantes del enunciado respectivamente, que se encuentran implicados en un texto dado. Las relaciones establecidas entre los actantes del enunciado se pueden dar en los planos pragmático y cognoscitivo; sin embargo, la relación establecida entre el enunciador y el enunciatario es por su parte, solamente de tipo cognoscitivo (como lo metalingüístico o lo evaluativo).

La función metalingüística es un caso de ese *cognoscitivo enunciativo* en la relación enunciador-enunciatario. Está en el nivel de cómo se presenta la historia contada. Incluye los recursos por medio de los cuales el enunciador se asegura de que el enunciatario comprenda el mensaje que le dirige (como son las explicaciones de términos, ejemplos, etc.). Se trata aquí de cómo el enunciador se dirige al enunciatario en la forma de un meta-discurso.

Courtés menciona otros tipos del cognoscitivo enunciativo, como el caso de los evaluativos en forma de adjetivos, adverbios y sustantivos (del tipo *rapidez, calor, abatimiento, ligereza*, etc.), que remiten a la instancia de la enunciación. Pueden manifestar la opinión o sentimiento del enunciador con respecto a lo enunciado o bien apelan al conocimiento (diccionario de referencia) del enunciatario. El recurso del diálogo por el enunciador, por ejemplo, está orientado a crear en el enunciatario, la *ilusión referencial*, para hacer el relato *más verdadero*.

3. Análisis de *Naranja Mecánica* de Stanley Kubrick

Consideramos este apartado el lugar adecuado para concentrar, pensando en el análisis, los aciertos que el proyecto greimasiano ha acumulado, los cuales se han estudiado en el presente trabajo en dos etapas; en la primera, cuando se abordó la reconfiguración del conocimiento disponible que en su momento permitió a Greimas integrar una metodología descriptiva para develar el sentido de los textos, y en la segunda, cuando se trató la puesta al día del proyecto por Courtés en su *Análisis semiótico del discurso*. Llevaremos a cabo el análisis considerando el conocimiento adquirido en estos dos tiempos.

Si Greimas por su parte, se interesó en una metodología para develar las condiciones de producción del sentido, Courtés pone esta idea en términos de que tal metodología está orientada a describir la *significación primaria* (en el sentido formal, las relaciones, por oposición a la sustancia) a diferencia de otras aproximaciones (psicológica, sociológica, histórica, etc.), “que operan sobre la *significación secundaria*”. Entonces se busca que *el analista no abandone el texto en provecho de otro lugar originante* (como las condiciones de vida del autor, sus problemas psicológicos o sociales, el ambiente cultural de la época) (Courtés, 1991 [1997: 356]). Esto nos da una idea del tipo de análisis al que nos enfrentamos.

Hemos visto que la metodología de Greimas se centra en el estudio del contenido, por oposición a la expresión. La descripción que hagamos sobre la generación del sentido en *Naranja Mecánica* está ubicada antes de toda manifestación textual (unión de contenido y expresión), es decir, *corresponde a todo lo que es anterior a los signos*, como diría Graciela Latella. En este contexto, la organización del contenido se plantea como constituido por dos aspectos, lo *narrado* por un lado, y la *manera* de narrarlo por otro, es decir, las estructuras semio-narrativas y las estructuras discursivas respectivamente.

En el presente capítulo, donde estudiaremos el caso de *Naranja Mecánica* de Stanley Kubrick (1971), distribuiremos la organización del contenido en tres momentos; en el primer y segundo puntos, correspondientes a “El ordenamiento narrativo” y “Vertimientos semánticos de la organización narrativa”, se discutirá lo referente a lo *narrado* (la historia), y en el tercer punto “Discursivización” se abordará la *forma* como se *cuenta* la historia.

Para el primer punto, una vez constituido el plano del contenido mediante la organización de las unidades mínimas en el cuadrado semiótico, llevaremos a cabo la descripción de la estructura narrativa del filme a partir de los conceptos de actante y el modelo actancial, además de utilizar como referente el esquema narrativo canónico¹ y las nociones del enunciado elemental, los programas y recorridos narrativos que se integran en ese dispositivo más complejo.

La articulación del esquema narrativo permite comprender que las acciones del relato no son gratuitas y que hay requerimientos mínimos para que estas tengan lugar, o para decirlo propiamente, para que el sentido pueda surgir. Recordemos a Greimas cuando dice: “el esquema narrativo constituye una especie de marco formal en el que se inscribe el sentido de la vida (...)”, (Greimas & Courtés, 1979 [1990: 275]).

Para el punto de “Los vertimientos semánticos de la organización narrativa” se llevará a cabo una descripción de lo que sería el “universo semémico”, sin embargo, en vista de tratarse aquí de una “semiótica no lingüística” (una película), en lugar de utilizar la denominación “semema”, siguiendo a Greimas y Courtés (1979 [1990: 175]), se hablará de “figuras del contenido”. Para ello, se utilizará el procedimiento del análisis sémico, con el cual, se detectarán las categorías isotópicas de cada uno de los niveles semánticos del discurso, es decir, figurativo, temático y axiológico.

Si en el primer punto (“El ordenamiento narrativo”) se considera la organización del universo de las figuras del contenido desde el punto de vista de la *forma*, es decir se hace solamente un “esbozo de la organización narrativa”, en el correspondiente a los “Vertimientos” el punto de vista a considerar será el de la *sustancia*. Como dice Courtés:

‘El universo semémico como contenido, puede ser considerado ya sea desde el punto de vista de la *forma* (de ahí la

¹ Las tres instancias esenciales del **esquema narrativo** son la calificación, la realización y la sanción del sujeto. Descompuesto en recorridos, ayuda a articular y a interpretar diferentes tipos de actividades, tanto cognitivas como pragmáticas. El esquema narrativo permite reconocer tres segmentos autónomos de la sintaxis narrativa, el recorrido narrativo del sujeto que performa, el del Destinador-manipulador y el del Destinador-juez. Un recorrido narrativo es una serie de programas narrativos, interpretados como cambios de estado. La simple concatenación de esos tres recorridos no produce el esquema narrativo. Porque, si bien la configuración discursiva –especie de micro-relato que tiene una organización sintáctico-semántica autónoma, pág. 77 del *Diccionario*– identificada como el recorrido de la manipulación, puede corresponder a la función del Destinador-manipulador, también puede encontrarse en el recorrido del sujeto performante. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*, 1990, pp. 275-278.

dicotomía actante/predicado y, superándola, la organización narrativa), ya sea desde el punto de vista de la *sustancia*, articulada en *semas nucleares* y *semas contextuales*” (1976 [1980: 86]).

Lo que sucede es que, la organización de los sememas entre sí según una organización del tipo actante/predicado (en el plano *sintáctico*), deja de lado las características de los sememas como tales y *su condición de términos propiamente dichos*, motivo por el cual, exige complementariamente una descripción *morfológica*, la cual es posible si tomamos en cuenta las nociones del análisis sémico y de los niveles del discurso.

La articulación de las categorías sémicas en el cuadrado semiótico permite obtener el recorrido que aprovecha el relato, asunto del primer punto, sin embargo, para correlacionar los datos sintácticos y semánticos, se lleva a cabo un análisis sémico en el segundo punto, de acuerdo a los niveles semánticos en que está compuesto el discurso.

Una vez estudiada la organización narrativa y su vertimiento semántico, en el tercer y último punto, abordaremos el problema de los medios de la *manipulación enunciativa*, es decir, en el nivel de los actantes de la enunciación, por oposición a los actantes del enunciado, trataremos de responder a la pregunta ¿cuáles son los recursos utilizados por el enunciador para que el enunciatario comparta su punto de vista? Así pues, la estrategia para resolver la cuestión será buscar las señales de la enunciación en el enunciado.

3.1. *El ordenamiento narrativo*

Para la descripción de la organización narrativa de *Naranja Mecánica*, recordemos la observación importante sobre el esquema narrativo de que no es la simple suma de los recorridos del sujeto, Destinador-manipulador y Destinador-juez. La identificación de los recorridos que llevan a cabo los actantes con alguno de los componentes del esquema narrativo (manipulación, acción articulada en competencia y performance, sanción) se basa en su posición en el mismo, es decir, en teoría todos los actantes son susceptibles de llevar a cabo cualquiera de los recorridos que constituyen el esquema.

La historia de *Naranja Mecánica* es la aplicación del tratamiento “Ludovico” al joven Alex y la posterior anulación de sus efectos. Este elemento introduce los dos cambios principales de estado en el relato porque, solamente bajo los efectos del tratamiento es cuando se transforma el carácter de Alex: se debilita su voluntad, su capacidad de

reaccionar violentamente de manera espontánea es suprimida, y siente lástima por sí mismo, es decir, se convierte en un individuo condicionado a actuar siempre igual, predecible, y sólo con la anulación de sus efectos es como vuelve a recuperar sus cualidades iniciales.

Los dos cambios principales de estado se pueden formular en términos de dos programas narrativos de base (PNb), el primero de ellos expresa el paso de una relación de disjunción con el objeto tratamiento (Ot) a una relación de conjunción con el mismo; el segundo indica el paso de la relación de conjunción resultante, a una relación de disjunción con el objeto. Los otros cambios que están en función de los dos fundamentales, se consideran programas narrativos de uso (PNu). Una vez estudiada la forma como se relacionan los programas narrativos, podremos identificarlos con alguno de los componentes del esquema.

Antes de iniciar el análisis, contemos poco a poco la película². Es la historia de un joven llamado Alex, amante de la música (especialmente Ludwig van Beethoven) y propenso a la violencia, quien después de un disgusto con sus amigos, es capturado por la policía y condenado a 14 años de prisión, veamos cómo sucede esto.

Sus amigos (*droogos*) se llamaban Georgie, Pete y Dim, acostumbraban reunirse en el "Korova" Milk Bar, donde tomaban leche-con (que podía ser *velocentina*, *sintesisteína* o *drencromina*), y planeaban algo de ultra violencia para el anochecer.

Golpearon a un viejo vagabundo que estaba tomando. Después se enfrentaron con los amigos de Billyboy, y una vez que los dejaron heridos se dirigieron a casa del escritor Frank y su esposa. Se valieron de una mentira sobre un accidente en la carretera para entrar y destruyeron todo, cometieron estupro con la mujer y a Frank lo golpearon tan fuerte, que lo dejaron inválido, ella no sobrevivió. Después regresaron al "Korova" y mientras bebían, una mujer prorrumpió en un canto, era la Novena de Beethoven, de pronto, Dim hizo un gesto de burla y Alex le dio un golpe en las piernas con su bastón o palo. Este fue el origen del problema entre ellos.

A raíz del disgusto, Georgie y Dim se aliaron para cambiar las cosas entre ellos. Ahora Georgie iba decidir qué se hacía y qué no, Dim le cuidaría las espaldas. Cuando Alex se enteró de la "nueva forma", quiso demostrarles a golpes quién era realmente el líder, aparentemente ellos lo aceptaron, pero en el fondo no estaban de acuerdo e

² Con el cambio de letra indicamos la sinopsis de la película, y más adelante, los diálogos tomados directamente de los subtítulos para la versión castellana de la película.

incluso este hecho sembró un deseo de venganza. Cuando fueron a asaltar la casa de la señora Weathers (Catlady), solamente Alex entró mientras los demás esperaron afuera. Cuando Catlady lo vio se enfrentaron y él la mato; al salir, Dim le dio un golpe en la cabeza con un frasco de leche y Alex se quedó tirado en el suelo, entonces llegó la policía y pudo detenerlo. Después de un juicio lo enviaron a prisión.

El nuevo Ministro tiene un proyecto para resolver el problema del crimen. Los científicos diseñaron un tratamiento de base curativa para suprimir los instintos criminales de los individuos (“para convertir el mal en bien”). Un día, el Ministro visita la cárcel y conoce a Alex, entonces lo elige para probar en él los efectos del tratamiento, a cambio de lo cual lo exentarían de su condena. A raíz de esto, Alex se convierte en un ser sin voluntad, sin capacidad de elección, condicionado a actuar de cierta manera, lo cual lo lleva directamente a querer suicidarse. Pero no muere. Dado que se convierte en el centro de intereses políticos (el Ministro buscaba continuar en el poder en medio de la crítica que se había generado contra su gobierno), es internado en un hospital con atención preferencial y revocan los efectos del tratamiento, entonces vuelve a ser el mismo de antes.

El tratamiento “Ludovico” consiste en que, al tiempo en que se le inyecta al joven una “droga” que le produce en el cuerpo una sensación como de muerte y se le obliga a observar películas de violencia en todas sus formas (física, sexual), esto se repite una y otra vez hasta que llega el momento en que su organismo, sin que se le inyecte la droga, al enfrentarse a situaciones de violencia (aunque solamente piense en ella), experimenta ese malestar de muerte. Una de las películas que le proyectaron a Alex trataba de la guerra de Hitler y tenía como fondo musical precisamente la Novena Sinfonía de Beethoven, entonces quedó acondicionado no sólo contra actos de violencia en sus formas física y sexual, sino que, sin planearlo, contra la Novena Sinfonía, porque su cuerpo reaccionaba con el malestar al estar expuesto ya sea ante actos de violencia o ante la sinfonía.

Veamos en qué contexto Alex quiso suicidarse. Cuando regresa a casa de sus padres y se da cuenta que no puede quedarse, se va a caminar a la calle, ahí lo reconoce el viejo vagabundo y sus amigos lo golpean, entonces llegan Georgie y Dim, que se volvieron policías, para disolver el alboroto y se lo llevaron a un lugar apartado para golpearlo, a causa de esto, camina sin rumbo en muy malas condiciones hasta llegar, por casualidad, a casa de Frank. Pensó que él no lo reconocería y le ofrecieron un baño y comida. Sin embargo, Frank se entera de quién es cuando Alex canta *Singin' in the Rain*,

entonces planea su venganza con la ayuda de sus amigos. Lo duermen y lo llevan a la planta alta de una casa. Mientras está tendido sobre la cama, se despierta con la Novena de Beethoven, y empieza a experimentar el malestar de muerte, como está encerrado, la única solución que se le ocurre al mirar hacia una ventana, es lanzarse. Todo fue premeditado por Frank y sus compañeros, quienes esperaban en la planta baja.

Retomemos el problema de la formulación de los PN de base, estos expresan el paso de un estado de cosas a otro diametralmente opuesto. Los cambios de estado en el relato se pueden expresar de la siguiente forma:

$$S_A \cup Ot \rightarrow S_A \cap Ot \rightarrow S_A \cup Ot,$$

donde:

S_A = sujeto Alex

Ot = objeto tratamiento "Ludovico"

\rightarrow = sentido de la transformación

A partir de la identificación de los cambios de estado, los dos PN de base son:

$$PNb\ 1 = H1 \{S_A \rightarrow (S_A \cap Ot)\}$$

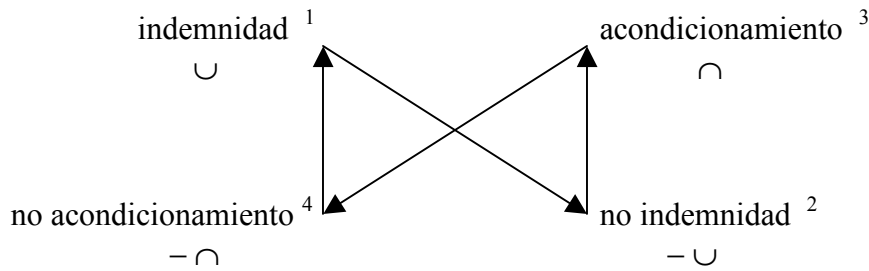
$$PNb\ 2 = H2 \{S_A \rightarrow (S_A \cup Ot)\}$$

Los cuales se leen: "en el PNb 1, que es igual al hacer 1 (H1), el sujeto Alex hace de modo que esté en conjunción con el objeto tratamiento". "En el PNb2, que es igual al hacer 2 (H2), el sujeto Alex hacer de modo que esté en disjunción con el objeto tratamiento". Entonces el sujeto operador que introduce los cambios o que "opera la transformación" es Alex.

Los PN de uso necesarios para la conjunción, primero, con el objeto tratamiento, y después, para la disjunción posterior se definirán paralelamente a la descripción del recorrido que sigue el relato.

La conjunción y la disjunción con el objeto tratamiento dan como resultado cuatro estados sucesivos³:

³ Según el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia (19ed., 1970) *indemnidad* quiere decir: "Propiedad, estado o situación del que está libre de padecer daño o perjuicio". Y *acondicionamiento*, forma del sustantivo del verbo *acondicionar*: "Dar o adquirir cierta condición o calidad". Elegimos estos términos para indicar y diferenciar el hecho de vivir bajo una droga, una sustancia, y vivir "al natural".



En la película, el primer estado, al cual llamamos “indemnidad”, corresponde a todo lo que sucede desde el inicio hasta la entrada de Alex en el Centro Médico Ludovico. En el segundo, equivalente a “no indemnidad”, se ubica la estancia de Alex en Ludovico, concretamente, al proceso que dura la implantación del tratamiento (a la transición). El tercero, llamado “acondicionamiento”, consiste en la vida de Alex durante los efectos del tratamiento, el cual dura desde que lo dejaron salir del centro médico hasta que se lanza por la ventana⁴. El cuarto estado, denominado “no acondicionamiento” incluye a los sucesos ocurridos durante su estancia en el hospital, donde le dieron cuidados especiales y revocaron los efectos del tratamiento.

A partir de la posición marcada con el número 1, el relato traza un recorrido en forma de ocho que eventualmente se cierra de nuevo en 1. El desarrollo de la conversación con el Ministro al final de la película, nos recuerda al Alex del inicio, cuando tuvo una plática con el Sr. Deltoid, su consejero postcorrectivo, quien fue a advertirle que si no cambiaba su comportamiento en lugar de mandarlo de nuevo a la escuela correctiva, iría a prisión; hacia el final de las dos pláticas, el Sr. Deltoid y el Ministro le hicieron la misma pregunta a Alex: “¿Soy claro?”, quien contesta en los dos casos con la misma metáfora, “Como un lago sin cieno. Tan claro como un cielo de azul de profundo verano. Puede confiar en mi señor”. Lo cual nos dice que el Alex en la conversación final con el Ministro, es el mismo que vimos al inicio del filme. También el hecho de que Alex vuelve a tolerar la Novena de Beethoven, como cuando la escuchaba en su cuarto, nos autoriza a considerar que el recorrido se cierra en la posición 1.

Debajo de los términos que identifican los cuatro estados fundamentales en la película, podemos observar los símbolos de conjunción y disjunción, los cuales señalan para cada estado, la naturaleza de la relación de junción de Alex con el objeto tratamiento.

⁴ La elección del término es arbitraria, sin embargo, queremos significar el hecho de que los involucrados en el proyecto hacen a Alex a su modo, y deja de ser como siempre ha sido.

Debemos advertir, para la lectura del cuadrado que, quiere señalar estados realmente diferenciados, tanto las denominaciones como sus correspondencias con los momentos de la película demuestran que aquellos no son equivalentes. Si bien los dos extremos del cuadrado, correspondientes a las deixis, indican dos estados complementarios, no son iguales, por ejemplo, a pesar de que “indemnidad” y “no acondicionamiento” indican dos estados en los cuales Alex no está bajo los efectos del tratamiento, el segundo expresa el momento posterior a la anulación del mismo. La situación con respecto a los otros dos estados obedece a la misma explicación.

Para identificar y diferenciar bien cada uno de los estados señalados en el cuadrado, podríamos agregar, para cada una de las posiciones, los siguientes datos textuales: en 1, *visitas al “Korova” Milk Bar, encuentro con el vagabundo, pelea contra Billyboy, asalto a la casa de Frank, disputa entre Alex y sus amigos, asalto a la casa de Catlady, captura de Alex, entrada a prisión, misas, visitas a la biblioteca, conversaciones con el capellán, visita del Ministro a la prisión, elección de Alex para probar en él los efectos del nuevo tratamiento*; en 2, *aplicación del tratamiento en Ludovico, prueba final para la demostración de sus efectos*; en 3, *llegada de Alex a su casa, venganza de los viejos vagabundos, venganza de los policías Georgie y Dim, venganza de Frank, intento de suicidio*; en 4, *anulación de los efectos del tratamiento y recuperación de Alex en el hospital*. Como hemos dicho, el *acuerdo entre el Ministro y Alex*, cuando estaba en el hospital, nos autoriza a decir que eventualmente, Alex pasa de la posición 4 a la posición 1.

En términos globales, la vida de Alex se puede ver como una continuidad, la cual se ve interrumpida por el tratamiento que introduce los dos cambios principales. En primer lugar analicemos cuáles son los programas narrativos de uso “necesarios” para la conjunción de Alex con el objeto tratamiento, y en segundo, los programas de uso para la disjunción con el objeto.

Todo comienza a partir del disgusto en el “Korova” entre Alex y Dim, lo cual instala en este último un deseo de venganza; la ofensa de Alex causa la pérdida de su liderazgo y Georgie se asume como el nuevo líder, como esta situación no le parece a Alex, decide demostrarles que las cosas no pueden cambiar y los golpea; el deseo de venganza contra Alex alcanza al resto de los amigos. La ocasión del asalto a casa de Catlady fue el momento adecuado para vengarse y Dim le estrella un frasco de leche a Alex en la cabeza,

esto le impide ver y levantarse, entonces la policía lo captura. Después de un juicio lo condenan a 14 años de prisión. Para Alex no fue gratificante su estancia en la cárcel y hace todo lo posible por salir, es decir, consigue que lo elijan para ser el “sujeto de prueba” para el tratamiento “Ludovico”. Todo esto corresponde al estado no. 1 del cuadrado.

El primer programa de uso (PNu1) corresponde aquí a la venganza de Dim, que se puede expresar como la sucesión de una acción y una sanción, la cual puede ser presentada como un *intercambio* (forma particular de la comunicación de objetos) bajo algunas observaciones. Mientras que en este último, dos sujetos distintos intercambian dos objetos de valor considerados equivalentes, en la venganza entre los jóvenes solamente hay un objeto en cuestión, que es el golpe (que primero da Alex con su bastón a Dim, y luego éste se lo regresa con un frasco de leche), pero la relación sí es *donador-donador* (Alex-Dim), como en el intercambio, sin embargo, por tratarse de una retribución negativa por una acción cometida, siguiendo a Courtés, se le denominará *don recíproco*, que culmina en un estado de equilibrio.

Cuando Alex golpea a Dim, viola el código implícito de las relaciones amistosas, que diferencia lo permisible de lo no permisible. Al suceder esto, Dim se convierte en sujeto *virtual* (porque como sujeto de deseo, ha quedado disjunto de un *contra-don* negativo) susceptible de llevar a cabo una acción, que será la devolución del golpe a Alex, lo cual pudo hacer cuando fueron a asaltar la casa de Catlady.

Esta forma narrativa que es el *don recíproco*, es una doble transformación constituida por *don* y un *contra-don*, se puede expresar en términos de dos acciones y por tanto, como dos PN en relación de presuposición recíproca (el golpe que Dim devuelve a Alex presupone el que este último le dio primero), veamos cómo⁵:

$$\text{PNu 1} = \text{H3} \{ \text{S}_A \rightarrow (\text{S}_D \cap \text{O}_{\text{GPE}}) \} \longleftrightarrow \text{PNu 2} = \text{H4} \{ \text{S}_D \rightarrow (\text{S}_A \cap \text{O}_{\text{GPE}}) \}$$

Donde:

H3 = hacer 3

H4 = hacer 4

S_A = sujeto Alex

S_D = sujeto Dim

⁵ Esta formulación de la forma narrativa (que se puede ilustrar como “represalias”) pertenece a Courtés (1991 [1997: 309]).

O_{GPE} = objeto golpe

\leftrightarrow = presuposición recíproca

Y se lee: “en el hacer 3, el sujeto Alex hace de modo que el sujeto Dim esté conjunto con el golpe”; “en el hacer 4, el sujeto Dim hace de modo que el sujeto Alex esté conjunto con el golpe”. Cabe mencionar que si bien el H3 y el H4 guardan una relación de presuposición recíproca, están separados en el tiempo según el criterio de no concomitancia, consistente en anterioridad/posterioridad. Porque Dim no regresa el golpe a Alex inmediatamente después de haber recibido el suyo.

En seguida, la pérdida del liderazgo de Alex se puede interpretar como una sanción⁶ de tipo negativo (= castigo), corresponde al PNu3 necesario para la consecución del objeto tratamiento (PNb1). Lo formulamos como un doble PN porque está en juego un objeto de valor (= liderazgo) que no puede ser compartido, mediante el cual se relacionan dos actantes:

$$\left[\begin{array}{c} S_A \cap O_L \\ S_G \cup O_L \end{array} \right] \longrightarrow \left[\begin{array}{c} S_A \cup O_L \\ S_G \cap O_L \end{array} \right]$$

Donde:

S_A = sujeto Alex

S_G = sujeto Georgie

O_L = objeto liderazgo

\rightarrow = dirección de la transformación

El doble PN de uso expresa el cambio de estado en el cual intervienen dos sujetos en relación con un objeto de valor. En el primer estado, Alex está conjunto con el liderazgo y Georgie disjunto, después de la transformación, sucede al contrario.

El cuarto PNu relacionado con el PNb1, es el encarcelamiento de Alex. Dado que es resultado de una acción previa, se puede considerar como una sanción de tipo negativo, y se puede formular con dos PN correspondientes a dos hacer (H5 y H6):

PNu 4 = H5 $\{S_A \rightarrow (S_{CT} \cup O_V)\}$

PNu 5 = H6 $\{S_E \rightarrow (S_A \cap O_P)\}$

⁶ “Desde el punto de vista del destinador/judicador, la sanción consiste antes que nada en un juicio epistémico sobre la conformidad (o no conformidad) del PN realizado por el destinatario/sujeto performante, respecto al sistema axiológico presupuesto por el contrato o que, implícita o explícitamente vincula a los dos actantes” (Courtés, 1991[1997: 306]).

Donde:

S_A = sujeto Alex

S_{CT} = sujeto Catlady

O_V = objeto vida

S_E = sujeto Estado

O_P = objeto prisión

Y se leen: “en el H5, el sujeto Alex hace de modo que el sujeto Catlady esté disjunto del objeto vida”; “en el H6, el sujeto Estado hace de modo que el sujeto Alex esté conjunto con el objeto prisión”. Debido a que la retribución negativa (prisión) está dada por un Destinador social (el Estado), se le denomina justicia (Greimas & Courtés, 1979 [1990: 346]).

El último PNu para llegar a la conjunción con el objeto tratamiento es el hacer de Alex para estar conjunto con los valores modales necesarios a tal efecto, lo cual se formula:

PNu 6 = H7 {S_A → (S_A ∩ O (q + s/p))}

Y se lee: “el sujeto Alex hace de modo que él mismo esté conjunto con un objeto en el que se halla vertido un complejo de valores modales (querer, saber y poder)”.

Confrontemos con los datos de la película, la conjunción de Alex con el objeto vertido de valores modales. El /querer/ estar conjunto con el tratamiento se instaura a partir de su experiencia en prisión: “Verdaderamente, no había sido edificante estar en este hoyo infernal y zoológico humano durante 2 años, siendo pateado y *tolchocado*⁷ por guardias brutales y conociendo criminales pervertidos listos a gotear sobre un delicioso *malchico*⁸ como su narrador”. Y lo hace explícito cuando habla con el capellán sobre el nuevo tratamiento, el cual “hace que uno salga de la prisión en poco tiempo, y asegura no se regresa (...) ¿Qué tal si me someten a ese tratamiento, Padre?”

En cuanto al segundo par de valores modales, poder y saber, su conjunción es posible, en el primer caso, porque el Ministro fue a la prisión donde estaba Alex para elegir al sujeto de prueba para el tratamiento, y además, por su carácter, quien se distingue por su audacia y creatividad con lo cual, supo cómo hacerse notar; también, el /poder/ está

⁷ Tolchoco: golpe (en el glosario *nadsat-español* -nadsat: adolescente- incluido en *La naranja mecánica*, de Anthony Burgess, vers. cast. Buenos Aires: Minotauro, 1973, org. *A clockwork orange*, 1962).

⁸ Málchico: muchacho.

directamente relacionado con la adquisición previa del /saber/, veamos ahora las circunstancias bajo las cuales Alex se conjunta con este último valor modal.

Si bien Alex no se desilusionó para someterse al tratamiento, fue porque solamente tenía noticia de que permitía salir de prisión en poco tiempo y aseguraba no regresar, pero no *sabía* en qué consistía, incluso, cuando llegó al Centro Médico Ludovico, los doctores no se lo explicaron, aún cuando les preguntó directamente.

Veamos esto con los datos textuales en el momento en que se presenta la Dra. Branom, asistente del Dr. Brodsky, y le anuncia que iniciarán su tratamiento:

Alex: ¿La jeringuilla es para ponerme a dormir?

Dra.: Nada de eso.

Alex: ¿Entonces, para vitaminas?

Dra.: Algo así. Está algo desnutrido. Después de cada comida lo inyectaremos (...)

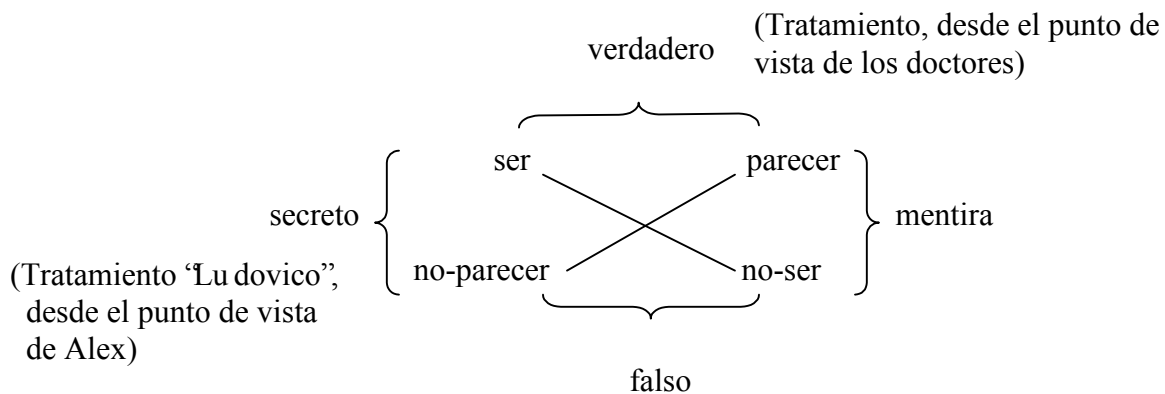
Alex: ¿Cuál va a ser el tratamiento exactamente?

Dra.: Realmente es muy simple. Le mostraremos algunas películas.

Alex: ¿Quiere decir como ir al cine?

Dra.: Algo por el estilo.

Dado que está en juego el *saber* sobre el tratamiento (saber sobre el ser) y su manipulación por parte de los sujetos, podemos explicarlo con el cuadro de la veridicción:



Para que Alex llegara a considerar "atractivo" el tratamiento, es porque se mantuvo en "secreto" la realidad de su ser (es decir, que por los efectos de una droga en el cuerpo, se debilita la voluntad, impide físicamente la capacidad de reaccionar violentamente, aún si es de manera espontánea). Ahí interviene el hacer persuasivo por parte de los doctores,

quienes ocultaron la información, y en su lugar hicieron parecer el tratamiento como “algo muy simple”. Recordemos que “ocultar”, también es una acción (no decir o no hacer).

Entonces, el tratamiento se ubica todo el tiempo en la posición de *secreto* (conjunción de ser + no-parecer), lado izquierdo del cuadro, desde la perspectiva de Alex. Por esto, cuando Alex se empieza a sentir mal viendo las películas, se lo explica del siguiente modo: “Mientras miraba esto, comencé a darme cuenta de que no me sentía del todo bien. Y eché la culpa a la rica alimentación y vitaminas”. Posteriormente, en una conversación con la Dra. Branom, comenta la sensación de malestar que le produce ver las películas de violencia: “No comprendo el sentirme tan enfermo. Antes nunca me sentí mal, sino del modo opuesto. Haciéndolo o mirándolo me sentía encantado”. A lo que la Dra., le responde, en el mismo sentido: “Se sintió mal esta tarde porque está mejorando. Ve, cuando estamos saludables respondemos con miedo y náusea ante lo odioso. Está poniéndose saludable, es todo”. Por lo que, aún cuando el cuerpo de Alex está empezando a reaccionar por efecto de la droga, como se lo esperaban, continúa la actitud de “ocultamiento”.

Incluso al final de la película, cuando se encuentra en el hospital, recuperándose de la caída en que intentó suicidarse y una vez anulados los efectos del tratamiento, dicha situación de “ocultamiento” continúa; esto se observa cuando Alex le pregunta a la Dra. Taylor (la psiquiatra), acerca del significado de un “sueño muy desagradable” que tuvo constantemente, mientras estaba semiinconsciente, como si “doctores jugaran con mi cabeza”, como dice él: “con lo de adentro de mi cerebro”; ella le responde con una sonrisa: “Pacientes con daños como los suyos a menudo tienen estos sueños. Es parte del proceso de recuperación”, y no le explica más.

Advirtamos que para los doctores y científicos, el estado de veridicción del saber sobre el tratamiento, no es el de “secreto”, sino el correspondiente a lo “verdadero” (ser + parecer). Además de que son ellos quienes lo han desarrollado, la información sobre su funcionamiento, es dada en una intervención del Dr. Brodsky, cuando están todos los demás doctores reunidos en la sesión de películas de Alex: “Pronto la droga hará que el sujeto experimente una parálisis de muerte junto a un profundo sentimiento de terror e impotencia. Un sujeto de prueba anterior lo describió como la muerte misma. Un sentido de atiesamiento o ahogamiento. Y hemos hallado que es durante este período,

que el sujeto logra sus asociaciones de más gratificación entre su catastrófico medio ambiente experimentado y la violencia que él ve”.

Consideramos que los rasgos de Alex y sus amigos tienen influencia en la descomposición de la continuidad y hacen posible la realización del primer programa narrativo de base (PNb1) de conjunción con el objeto tratamiento (porque el choque entre ellos le asegura su entrada a prisión, donde se puso en contacto con dicha técnica), por tanto, el paso al estado correspondiente al no. 2 del cuadrado, el cual indica el procedimiento de la aplicación del tratamiento a Alex.

A pesar de que la caracterización de los amigos es más pobre si la comparamos con la de Alex, es suficiente. Demostremos el punto de las diferentes cualidades de los compañeros con los datos textuales. Encontramos juntos en Alex los siguientes atributos: amor por la música, especialmente Ludwig van Beethoven; amor por el lenguaje (le gusta hablar con metáforas, por ejemplo: “Rápido como un tiro vino el malestar como detective que vigilara al doblar de la esquina y procediera a hacer su arresto” o refiriéndose a la sangre “el vino rojo, rojo de barril, igual dondequiera, como si fuera del mismo fabricante, comenzó a correr”, o “pronto sólo quedaban árboles y oscuridad, hermanos, como una boca de lobo”; además se expresa mediante un vocabulario inusual), gusto por el cine (disfrutaba ver películas viejas como le comenta a la Dra. Branom); elementos que nos autorizan incluso, a postular su afición por el arte (en su cuarto hay imágenes de Beethoven, una pintura de una mujer desnuda y una escultura con el tema de Jesús); cierta religiosidad (cuando ingresa a la prisión y le preguntan su religión, contesta Iglesia Anglicana, sin olvidar la escultura en su cuarto); una especie de sensibilidad (tiene una serpiente y se ocupa de ella); creatividad, audacia y por supuesto, su “propensión” a la violencia.

El gusto de Alex por la música es muy marcado, por ejemplo, cuando a propósito de Beethoven dice: “había sido una noche maravillosa, y lo que necesitaba para darle un final perfecto, era un poco de Ludwig van”, o cuando expresa la emoción que le produce la Novena de Beethoven: “¡Oh, gloria! ¡Oh, gloria y cielo! ¡Era esplendor y esplendorosidad hehos carne!, fue como un ave del más raro hilado metal celeste, o como vino plateado derramándose en una nave espacial, la gravedad sin sentido ahora.

Mientras *slooshaba*⁹ conocía tales cuadros”. Además, la situación en el “Korova” entre Alex y Dim, se da sobre la base de las distintas formas de apreciar la música de los jóvenes. Mientras la mujer en una mesa de enfrente entona la Novena de Beethoven, Alex dice en *off*¹⁰: “fue como si, por un momento un gran pájaro hubiera volado dentro de la fuente de leche, y se me erizaron hasta los pelos más *malenkitos*¹¹ de mi armazón, y los escalofríos subiendo como lagartos y bajando de nuevo, porque yo conocía lo que cantaba, era un trozo de la Novena gloriosa de Ludwig van”. Y la reacción de Dim, diametralmente opuesta, fue un gesto de burla.

La insensibilidad por la música de sus amigos, llega al punto de que no comprendieron a qué se debía la actitud tan violenta de Alex. La conversación que siguió en torno a este hecho lo demuestra:

Dim: ¿Para qué hiciste eso?

Alex: Por ser un bastardo sin modales, y sin una *dooka*¹² de idea de cómo comportarse públicamente, oh, hermano.

Dim: No me gusta lo que has hecho. Ya no soy tu hermano, ni quiero serlo.

Alex: Vigila cómo habláis, oh Dim, si deseáis seguir viviendo.

Dim: ¡Yarbles! ¡Yarblockos¹³ regordetes para ti! Me las veo contigo con cadena, o nozh, o britva¹⁴. No permitiré que me *tolchockees* sin razón. Es razonable que no lo toleraré.

Las motivaciones de los amigos para desencadenar violencia también son distintas. Las diferentes razones por las que Alex, por un lado, y Georgie, Dim y Pete, por otro, ejercen violencia, son más claras si comparamos, por ejemplo sus acciones y comentarios. Cada vez que Alex llega a su casa, guarda en un cajón el dinero y las pertenencias de aquellos que asaltaron, del mismo modo en que se coleccionan objetos. En la ocasión en que los amigos van a buscar a Alex a su casa, expresan de alguna manera su sentir con respecto a las ganancias obtenidas:

⁹ Slusar: oír, escuchar.

¹⁰ “Un /sonido *in/* es aquél que coincide con la imagen de la fuente que lo produce; un /sonido *off/* es el que se escucha sin que sea vista la fuente que lo produce” (Blanco, Desiderio, 1994: 125).

¹¹ Malenko: pequeño, poco.

¹² Duco: asomo, pizca.

¹³ Yarbochos: testículos.

¹⁴ Britba: navaja.

Georgie: “Vamos por ahí de rateros de tienda y salimos con un miserable rookerñado de plata cada uno. Will del café *mesto*¹⁵ de tarzanes dice se deshace de lo que los *malchicos* rateen, las cosas brillantes, el hielo, el dineral está a la disposición, dice Will”.

Alex: “El dineral, ¿Y qué harán ustedes con el dineral? ¿No tienen cuanto necesitan? Si necesitan un carro lo arrancan de las matas¹⁶, si necesitan lana, la toman?”

Georgie: “Hermano, a veces piensas y hablas como un chicuelo. Esta noche perpetraremos un raterismo gigante”.

La idea que Georgie tenía en mente para el “raterismo” era el Rancho de Salud, donde vivía una “*ptitsa*¹⁷ muy rica”, el cual, como dijo en *off*: “está repleto de cosas como oro y como plata y como joyas”.

En cambio, la curiosa simpatía de Alex por la violencia se puede notar en las ocasiones en que *sueña despierto*, pues le gusta imaginar peleas, golpes, destrucciones, relaciones sexuales forzadas. Cuando en su cuarto escucha la Novena Sinfonía de Beethoven, se ve a sí mismo con colmillos ensangrentados en medio de explosiones y derrumbes.

Acordémonos después, cuando está en la biblioteca de la cárcel leyendo en la Biblia lo relacionado al azotamiento y coronación de espinas, y dice para sí: “pude *viddeerme*¹⁸ ayudando e incluso encargándome de los *tolchockes* y del claveteo, vestido a la altura de la moda romana”, y continúa: “No me gustó tanto lo último del Libro que es más sermoneo que lucha y el viejo mete-saca. Me gustaba donde los *yahoodies*¹⁹ se *tolchockaban* unos a otros y bebían su vino hebreo, encamándose con las doncellas de sus esposas, eso mantenía mi interés”.

Por estas razones decimos que mientras, Georgie, Dim y Pete llevan a cabo actos de violencia por “ambición”, Alex lo hace para sentirse bien, es decir, no lo hace por necesidad, pues vive con sus padres, por avaricia o por maldad como fin. Incluso se lo dice a la doctora Branom del Centro Médico Ludovico, que haciendo o viendo actos de

¹⁵ Mesto: lugar.

¹⁶ Recordemos cuando tomaron el Durango 95 para ir a casa del escritor, y en cuanto estuvieron de vuelta se deshicieron de él, como lo cuenta Alex en *off*. Por este motivo juega un papel de objeto de uso, pues no era un fin en sí al que querían llegar.

¹⁷ Ptitsa: muchacha.

¹⁸ Videar: ver.

¹⁹ Yajudo: judío.

violencia se sentía “encantado”. Además Alex, tiene cierta atracción por la sangre, esto se puede ver cuando los doctores del Centro Médico Ludovico le muestran una película de pelea, y todavía no comienza a tener efectos la droga que le inyectan, dice acerca de la sangre que corre en el rostro de uno de los individuos en la imagen: “La primer película fue una pieza de *sinne*²⁰ profesional como de Hollywood. Los sonidos eran un encanto. Se *slooshyaban* gritos y quejidos muy reales, y se percibía la respiración pesada de los *malchicos tolchockados* a un tiempo. Y entonces, ¿qué les parece? Pronto nuestro querido viejo amigo, el vino rojo, rojo de barril (...) comenzó a correr. ¡Era hermoso!”

Una vez que hemos revisado algunos elementos de las caracterizaciones de los amigos, porque desde nuestro punto de vista facilitan la realización del PNB1, continuemos con la formulación de los programas narrativos de uso necesarios para la realización del PNB2, es decir, la disjunción con el objeto tratamiento.

Los eventos que llevaron a la disjunción con el tratamiento fueron: la venganza del viejo vagabundo, la venganza de los policías Georgie y Dim, la venganza de Frank (el escritor) y el intento de suicidio de Alex. Los cuales se insertan en la parte del recorrido que va desde el estado no. 3 del cuadrado (“acondicionamiento”) al estado no. 4 (“no acondicionamiento”).

Digamos por adelantado que, las venganzas en esta parte del recorrido (del estado 3 al 4), se organizan de acuerdo a una relación de no concomitancia (anterioridad/posterioridad), porque descompuestas en acción y sanción, como lo hemos hecho, la primera tiene lugar antes de la conjunción del tratamiento, y la segunda, después de éste.

Las venganzas se pueden formular de acuerdo a la fórmula conocida del *intercambio*, sin embargo, como nuevamente se trata de una retribución negativa por una acción cometida, se le ha llamado *don recíproco*, el cual culmina en una situación de equilibrio.²¹

La venganza del viejo vagabundo, a quien apalearon Alex y sus amigos una noche saliendo del “Korova”, se lleva a cabo con la ayuda de sus compañeros vagabundos. La

²⁰ Siny: cine.

²¹ Courtés: “La situación de equilibrio es postulada como correspondiente a un estado ‘normal’ de las relaciones sociales” (1991 [1997: 310]).

podemos expresar a través de dos programas narrativos de uso, en relación recíproca, donde la acción corresponde al hacer 8, y la sanción al hacer 9, es decir, el *don* y el *contra-don*²²:

$$\text{PNu 7} = \text{H8} \{ \text{S}_A \rightarrow (\text{S}_V \cap \text{O}_{\text{GPES}}) \} \leftrightarrow \text{PNu 8} = \text{H9} \{ \text{S}_V \rightarrow (\text{S}_A \cap \text{O}_{\text{GPES}}) \}$$

Donde:

S_A = sujeto Alex

S_V = sujeto viejo vagabundo

O_{GPES} = objeto golpes

Lo cual se lee: “en el hacer 8, el sujeto Alex hace de modo que el sujeto viejo vagabundo esté en conjunción con el objeto golpes”, “en el hacer 9, el sujeto viejo vagabundo hace que Alex esté en conjunción con el objeto golpes”. La posibilidad de realización de la venganza del viejo vagabundo se debe a la ayuda de sus compañeros como hemos dicho, y al estado en que se encontraba Alex por efecto del tratamiento.

Las venganzas de los policías Georgie-Dim, por un lado, y la de Frank, por otro, obedecen a la misma fórmula, los programas narrativos de uso son:

$$\text{PNu 9} = \text{H10} \{ \text{S}_A \rightarrow (\text{S}_{\text{GD}} \cap \text{O}_{\text{GPES}}) \} \leftrightarrow \text{PNu 10} = \text{H11} \{ \text{S}_{\text{GD}} \rightarrow (\text{S}_A \cap \text{O}_{\text{GPES}}) \}$$

y

$$\text{PNu 11} = \text{H12} \{ \text{S}_A \rightarrow (\text{S}_F \cap \text{O}_A) \} \leftrightarrow \text{PNu 12} = \text{H13} \{ \text{S}_F \rightarrow (\text{S}_A \cap \text{O}_A) \}$$

Donde:

S_A = sujeto Alex

S_{GD} = sujeto Georgie-Dim

O_{GPES} = objeto golpes

S_F = sujeto Frank

O_A = objeto agresión

Los cuales se leen: “en el hacer 10, el sujeto Alex hace de modo que el sujeto Georgie-Dim esté conjunto con el objeto golpes”, “en el hacer 11, el sujeto Georgie -Dim hace de modo que el sujeto Alex esté conjunto con el objeto golpes”. La venganza de Georgie y Dim es posible sobre la base de que Alex, bajo los efectos del tratamiento, no

²² De nuevo utilizamos otro tipo de letra, pero ahora para diferenciar los programas de uso correspondientes al PNb1 de los propios del PNb2.

puede ni siquiera defenderse, además los primeros, tienen los medios para golpear a Alex: se cobijan bajo la investidura de la autoridad y se lo llevan en la patrulla a un lugar apartado para que nadie los vea.

El segundo par de programas se lee: “en el hacer 12, el sujeto Alex hace de modo que el sujeto Frank esté conjunto con el objeto agresión”; “en el hacer 13, el sujeto Frank hace de modo que el sujeto Alex esté en conjunción con el objeto agresión”. La venganza de Frank se puede realizar porque Alex no puede hacer algo para defenderse (por los efectos del tratamiento y por estar encerrado), y porque el escritor sabe que ha quedado acondicionado en contra de la Novena de Beethoven.

Tenemos por último, el problema del intento de suicidio antes de llegar a la disjunción con el objeto tratamiento. El encuentro de Alex con quienes fueron sus víctimas en el pasado acentuó el decaimiento de su ánimo, y la idea del suicidio, que se empieza a generar desde que sale de casa de sus padres (posible explicación de la forma de mirar el río Támesis), va tomando fuerza hasta que, una vez encerrado en aquella habitación donde lo llevan Frank y sus amigos para “torturarlo” con la Novena de Beethoven, realmente se esclarece, por ello dice: “De repente *viddeé* lo que tenía que hacer y lo que había deseado hacer y eso era matarme. Estirar la pata. Volarme para siempre de este mundo cruel y malvado. Un momento de dolor quizás y después dormir para siempre...para siempre”. Con estos antecedentes, el suicidio es para Alex un medio para conseguir acabar con el sufrimiento, es decir, funciona como un objeto con el cual debe estar conjunto para conseguir el ‘bienestar’. En estos términos se puede formular como un PNu:

$$\text{PNu 13} = \text{H14} \{ \text{S}_A \rightarrow (\text{S}_A \cup \text{O}_{\text{VDA}}) \}$$

Donde:

S_A = sujeto Alex

O_{VDA} = objeto vida

Y se lee: “en el hacer 14, el sujeto Alex hace de modo que él mismo esté en disjunción con el objeto vida”. Con la particularidad de que sus resultados son negativos, porque después del salto, no murió. Entonces, durante su estancia en el hospital, paralelamente a su recuperación de la caída, revocan los efectos del tratamiento, es decir, finalmente se realiza el PNb2 consistente en la disjunción con el objeto tratamiento. Esta situación lo coloca en la posición no. 4 del cuadrado, es decir, “no acondicionamiento”, lo

cual advertimos durante la prueba que le hace su psiquiatra cuando le muestra unas imágenes fijas, porque puede expresar y pensar en actos de violencia sin sentir dolor.

3.2. Vertimientos semánticos de la organización narrativa (o estructura sintáctica)

A continuación llevaremos a cabo un análisis sémico, a través de un examen de los sememas o más precisamente, de las figuras del contenido. La idea es detectar las categorías isotópicas en cada uno de los niveles del componente semántico, es decir, figurativo, temático y axiológico, a partir de la reiteración de categorías sémicas y luego correlacionarlas con los datos sintácticos.

Los espacios enmarcan las acciones y los acontecimientos y, como dice Courtés, “están en función de los actores”, aportan información acerca de estos. Comencemos entonces con la exploración de la *categoría isotópica* de la espacialidad. El rasgo sémico de /noche/ y su opuesto /día/ se encuentra en la caracterización de los lugares por donde pasan Alex y sus amigos. Desde el inicio de la película cuando se encuentran tomando leche en el “Korova”, Alex dice en *off* que están decidiendo qué hacer para esa *noche*. Al salir del “Korova” se encuentran con el viejo vagabundo que, recostado en el suelo, bebe mientras canta en voz alta. La presentación del pasaje donde está el viejo nos evoca la noche, la iluminación artificial viene de fuera a través de su único acceso, por oposición al pasaje, más adelante, donde Alex fue llevado por el mismo vagabundo para que sus demás amigos le ayudaran a vengarse, el cual, tiene dos accesos abiertos por donde entra la luz del día. De la misma manera, las secuencias correspondientes a todos los actos de violencia cometidos por los amigos se dan de noche.

Dado que es durante la noche cuando los jóvenes llevan a cabo acciones violentas, durante las cuales se divierten, está asociada a lo predilecto, recordemos al Sr. Deltoid cuando dice: “las noches son el mejor tiempo, ¿verdad Alex?, o cuando el propio Alex al llegar a su casa expresa: “había sido una noche maravillosa”, por lo tanto, axiológicamente la noche se considera como lo /eufórico/.

Si ponemos atención en la relación de Alex con respecto a los espacios, reconocemos la reiteración de la oposición /alto/ vs /bajo/. A medida que Alex se acerca a la conjunción con el objeto tratamiento y sobretodo cuando se realiza la conjunción, pasa

de estar de pie (alto) al suelo (bajo), por esta razón asociamos lo alto con lo /eufórico/ y lo bajo con lo /disfórico/.

En el primer encuentro con el viejo vagabundo (al comienzo de la película), Alex está de pie y apoya su bastón contra el cuerpo recostado del hombre. En la secuencia siguiente, Alex, Georgie, Pete y Dim pelean contra los amigos de Billyboy y al final, se ve cómo los derriban y los golpean con sus bastones. Lo mismo ocurre en la ocasión del asalto a casa del escritor Frank.

En la secuencia donde los cuatro caminan por la estación para botes, después de los incidentes en el “Korova” y luego de la visita de Georgie, Pete y Dim a casa de Alex, donde manifiestan un cambio, a Alex se le ocurre cómo demostrarles quién es el verdadero líder y se ubica en lo /alto/ con respecto a Georgie y Dim que están en el agua.

En el inciso anterior, vimos cómo el golpe que recibe Dim en el “Korova” le genera un disgusto compartido incluso por Georgie y Pete, pues ellos lo presenciaron. Este disgusto se convierte en deseo de venganza, cuando fueron pateados y maltratados en la estación para botes. Durante la visita a casa de Catlady, se dieron las condiciones para que Dim le devolviera el golpe a Alex con un frasco de leche justo cuando salía de la casa porque se aproximaba la policía; esa fue la primera vez que Alex cayó al suelo. Ya sabemos que por ese motivo es capturado y luego enviado a prisión. La mayor parte del interrogatorio, Alex estuvo en el suelo, enfatizándose esta posición aún más por los emplazamientos de cámara, que lo disminuían y al mismo tiempo, engrandecían al inspector y los sargentos. Notemos que la posición de Alex en lo /bajo/ está acompañada de los golpes que recibió, la sangre, la manera en cómo le tiran las toallas de papel y el escupitajo del señor Deltoid en la cara, elementos que acentúan la asociación con lo negativo.

A partir de la sentencia, la historia se marca de manera explícita con lo /disfórico/. Alex dice en *off*: “Aquí comienza la parte trágica y lloriqueona de la historia (...) Después de un juicio con jueces y jurados (...) él fue sentenciado a 14 años en la *Staja*²³ número 84F, entre pervertidos y endurecidos *prestoopnicks*²⁴”. De aquí en adelante, las caídas de Alex serán más frecuentes, sobretodo después del tratamiento.

²³ Staja: cárcel.

²⁴ Prestúpnic: delincuente.

Después de un año en el Centro Médico Ludovico y antes de *enviar de nuevo al mundo* a Alex, hacen la prueba del tratamiento en público. El primer actor ofende a Alex hasta hacerlo caer de manera humillante y lo obliga a limpiarle la suela de su zapato con la lengua; así se queda durante la aparición de la segunda actriz y hasta la pequeña intervención del Ministro del Interior.

Después se hace un corte y Alex llega a casa con sus padres, entiende que no tiene lugar y sale a caminar a la calle. En ese momento, se le acerca para pedirle dinero a un viejo vagabundo a quien, aproximadamente tres años atrás, burló y golpeó en compañía de sus amigos. El vagabundo lo reconoce y lo conduce hasta donde se encuentran sus compañeros, ellos lo rodean, le quitan sus cosas y le propinan golpes, Alex en medio del grupo, se queda de rodillas limitándose a protegerse para evitar de esa manera, el terrible malestar de muerte. El trabajo de fotografía pone de manifiesto esta ubicación de los viejos por encima de Alex.

Encontramos en adelante, la misma situación con respecto a la posición de Alex en las coordenadas alto-bajo. Como resultado del maltrato de los viejos, se acercan los policías Georgie y Dim, antiguos amigos de Alex, para disolver el alboroto y en cuanto lo reconocen, se lo llevan a un lugar apartado de la ciudad para golpearlo. Esa misma noche lluviosa, Alex llega sin percatarse, debido al mal estado en que se encontraba, a la casa de Frank. Le abrieron las puertas porque no había sido reconocido. Sin embargo, una vez que esto sucede, sus amigos le ayudan a llevar a cabo su venganza. Encierran a Alex en la habitación de la planta alta de una casa, le ponen la Novena de Beethoven y esperan mientras despierta. Cuando Alex escucha la música y no puede hacer que la detengan, golpea arrodillado el suelo y al mirar por la ventana se le ocurre lanzarse, esa caída fue la última de la película.

Como hemos visto, el malestar de muerte obliga a Alex a agacharse, ubicándose por esta razón, en una posición inferior con respecto a los demás personajes, por ello, en todos los casos, en principio, lo bajo está asociado a la axiologización negativa, que en términos generales, corresponde a la /disforia/; además esa definición axiológica resulta de que, Alex ocupa la posición de lo /bajo/ en los espacios de los momentos más próximos a la conjunción con el objeto tratamiento y por supuesto en aquellos correspondientes al estado de conjunción como tal, llamado “acondicionamiento” en la organización narrativa.

Otras dos cualidades importantes de los espacios de esta película que aportan información sobre los actores son la música y el color. Observamos que, si bien la Novena Sinfonía de Beethoven aparece a lo largo de todo el filme en sus diversas formas, diferencia los estados de disjunción de los estados de conjunción con el objeto tratamiento. En los primeros, Alex no solamente la tolera, sino que además la disfruta; en los segundos es completamente intolerable (recordemos el cuadrado elaborado en el apartado anterior para distinguir los estados del recorrido que sigue el relato). La primera vez que se percató de la relación entre la Novena y el malestar de muerte experimentado, fue durante una de las sesiones en el centro médico, cuando le proyectaron la película sobre la guerra y destrucción de Hitler con la Novena de fondo musical. A partir de ahí, se vuelve completamente intolerable, como lo manifiesta Alex en la secuencia del intento de suicidio: “Desperté, el malestar invadiéndome como a un animal, entonces me di cuenta de lo que había sido, la música que subía del piso era la de nuestro viejo amigo Ludwig van y la temida Novena Sinfonía”.

Por oposición, antes de la conjunción con el tratamiento, para Alex la Novena era “¡Era esplendor y esplendorosidad hechos carne!” También fondea la secuencia en la que va a buscar un pedido a la tienda de discos, para él un momento de disfrute.

En el estado final de disjunción (no. 4 en el cuadrado), una vez que habían anulado los efectos del tratamiento en el hospital, el Ministro le lleva a Alex un buen aparato de sonido tocando la Novena Sinfonía, *como símbolo de su nuevo entendimiento*, y lo último que el joven dice es: “De veras que estaba curado”.

El problema del color es semejante al de la música. Antes de que Alex esté cada vez más cerca de la conjunción con el objeto tratamiento, los interiores y el vestuario de los personajes de los diferentes lugares, muestran una combinación de colores brillantes donde destacan el rojo o naranja, amarillo, azul y verde (algunos de ellos colores primarios) además de estar muy bien iluminados, este es el caso, de la casa de Alex, de Frank y su esposa, de Catlady, la tienda de discos, incluso el casino abandonado; si bien el “Korova” está pintado en negro y blanco, tiene muchas luces, como los otros lugares mencionados.

Después del interrogatorio, el siguiente corte es la vista panorámica de la prisión, cuando Alex dice que empieza la parte trágica y *lloriqueona* de la historia, a partir de ahí, la combinación de azules opacos es la más sobresaliente, composición que acompaña el

recorrido que sigue el relato hacia el estado de conjunción. Esta tonalidad triste de los espacios es enfatizada por el azul oscuro de la ropa de los personajes de la prisión y la pobre iluminación. Sin embargo, durante la estancia en prisión, cuando Alex se encuentra en la biblioteca leyendo algunos relatos bíblicos y se imagina lo que lee, encontramos la rica composición de colores que incluye a los primarios.

El Centro Médico Ludovico muestra una lógica de composición similar a la prisión, excepto que el color principal aquí es el blanco de las paredes y de las batas de los doctores. Solamente las películas que le proyectaron, salvo la de Hitler en una etapa posterior del tratamiento que era a blanco y negro, manifiestan el mismo patrón de colores mencionado en los momentos de disjunción, incluso Alex dice: "Es gracioso cómo los colores del mundo real sólo parecen realmente reales cuando se *viddean* en la pantalla".

Cuando dejan salir a Alex del centro médico, por lo menos en los espacios exteriores, predomina la composición en azules y grises, acompañada por el traje azul fuerte de Alex, pues no vuelve a usar su antigua vestimenta blanca. Queremos decir entonces que, debido a la asociación de los espacios de conjunción con la composición pobre de colores, ésta última se relaciona con una axiologización negativa, con la disforia.

En términos generales, la composición mencionada del color da unidad a toda la película²⁵, se hace más rica y más brillante en los momentos más apartados de los estados de conjunción; en cambio, en los momentos de conjunción o cercanos a ellos, aparecen solamente algunos detalles en rojo o naranja (el estado de conjunción por excelencia es el estado no. 3, "acondicionamiento").

²⁵ Que incluso se anuncia desde que empieza, cuando sobre una pantalla completamente en rojo o naranja muy brillante, aparece primero el nombre de la casa productora (Warner Bros.), luego en azul el director, y de nuevo en rojo o naranja, el título del filme.

Hasta aquí, la organización de las categorías isotópicas de la espacialidad es como sigue:

COMPONENTE SEMÁNTICO		
Nivel figurativo espacial		
Noche	vs	Día
Alto	vs	Bajo
Disfrute de la Novena	vs	Intolerancia de la Novena
Rica composición de colores	vs	Pobre composición de colores

Sobre la base de esta organización, pasaremos ahora a la identificación de las categorías del nivel temático y a su correlación con el nivel axiológico. Hemos visto, en el recorrido narrativo, que *Naranja Mecánica* es la historia de la aplicación del tratamiento y la consiguiente anulación de sus efectos. En la película, el capellán de la prisión introduce la idea de que la posibilidad de selección moral, particularmente, entre el bien o su opuesto, el mal, es lo que define al ser humano. En los estados de disjunción, Alex lleva a cabo actos de violencia, los cuales están asociados temáticamente al /mal/, y por ello es capturado y enviado a prisión. La categoría temática de carácter general es entonces el /bien/ vs el /mal/ y la categoría específica es la /violencia/ y su opuesto, que definimos en términos de /respeto/²⁶.

Estas categorías mencionadas, designan otras isotopías que son correlacionables entre sí. Por ejemplo, la /violencia/ está fuertemente ligada al /mal/ porque a su vez se asocia a la /muerte/, que por sí misma es de orden disfórico. Alex ocasionó, de manera indirecta, la muerte de la esposa del escritor, y mató después a Catlady cuando entró a su casa. Por oposición, se entiende entonces que el ejercicio del *bien* está relacionado a la /vida/.

A través de todo el filme se encuentra presente de manera importante el tema del arte, principalmente interviene en la caracterización de Alex, pero también elementos “artísticos” recurrentes en los espacios y en el audio, nos autorizan esta proposición. Como

²⁶ Recordemos cuando Alex en la sala de proyecciones del Centro Ludovico dice por fin en una de las sesiones: “Me ha probado que toda la ultra-violencia y asesinato está mal, mal y terriblemente mal, ¡Veo que está mal! ¡Mal porque como que va en contra de la sociedad! ¡Porque todos tienen derecho a vivir felices sin ser *tolchokados* ni acuchillados!”

hemos revisado ya, Alex es un aficionado a la música, en especial le gusta Beethoven, pero también aprecia el cine, y disfruta del acto de hablar (al utilizar metáforas y un vocabulario inusual). El buen equipo de sonido en su cuarto, sus visitas a la tienda de discos (en el filme lo vemos en una ocasión y las demás están presupuestas), la imagen de Beethoven en su cuarto, el reconocimiento de la Novena en aquél filme sobre Hitler, los ensueños cuando la escucha; todo ello nos conduce a reconocer la sensibilidad de Alex por el arte, relacionado en su caso, con lo lúdico, pues para él, es la manera agradable de pasar el tiempo.

Respecto a otros aspectos de la película nos encontramos con lo mismo. Uno de los personajes es un escritor. En su casa hay muchos libros, donde él aparece trabajando en una máquina de escribir, enfatiza que su esposa “se lo hacía todo para que él se dedicara a su trabajo”, incluso la esposa aparece leyendo en un momento dado, y hay un cuadro grande en la sala. En la habitación donde Catlady aparece haciendo ejercicio, también hay cuadros y “objetos artísticos”, uno de los cuales toca Alex y ella le dice que no lo haga pues “es una obra de arte muy importante”. Por otra parte, no es casual la musicalización de la película, donde además de la Novena en sus diversas formas y movimientos, hay partes de “The Thieving Magpie” y “William Tell” de Gioachino Rossini; “Pomp and Circumstance”, Marchas no. 1 y 4 de Edward Elgar; y la “Overture to the sun” de Terry Tucker.

Formulamos entonces la categoría temática como /goce del arte/ vs /padecimiento del arte/, en razón de que las manifestaciones del arte, dispuestas a lo largo de todo el filme, se relacionan con las sensaciones que experimenta Alex corporal y mentalmente, en su recorrido de la disjunción hacia la conjunción y después de regreso a la disjunción con el tratamiento. Consideramos que “b artístico” estimula en Alex la imaginación, que en términos generales trata de la violencia sea física o sexual, como lo demuestran los siguientes datos del estado previo de conjunción con el tratamiento: al escuchar la Novena en su cuarto se imagina hombres en medio de la destrucción; su creatividad está orientada a idear nuevas agresiones; mientras canta “*Singin’ in the Rain*” pateo a Frank y se prepara para cometer estupro con su esposa; le gusta recrear en su mente los relatos bíblicos de lucha. Una vez realizada la conjunción, además de evitar reaccionar violentamente, no puede imaginar lo que antes le gustaba porque inmediatamente experimenta el dolor, entonces trata de no ser violento, de no escuchar la Novena y de no tener más ensueños. Solamente al final, una vez revertidos los efectos, con motivo de la visita del Ministro, al

escuchar la Novena, vuelven sus imagerías y se ve con una mujer tratando de forzarla sin sentirse mal. Como conclusión digamos solamente que, en los estados de disjunción el arte está asociado con el disfrute, y en los estados de conjunción, con el dolor.

En el seguimiento de la espacialidad, empleamos la categoría *tímica*²⁷ del nivel axiológico que se articula en euforia vs disforia, y encontramos algunas correlaciones. Sin embargo, y sobretudo en el plano actorial, es posible pasar de una *axiología genérica* (euforia vs disforia) a una *axiología específica*, como enseña Courtés. La historia nos propone, para Alex un recorrido sintáctico que va de la /felicidad/ a la /tristeza/ (axiología específica). Antes de la aplicación del tratamiento a Alex, encontramos risas, canciones, bailoteos, música, ensueños, gritos y frases del tipo: “Entonces nos dirigimos al oeste. Estábamos a la caza de una visita sorpresa, eso sí era divertido y bueno para reír y azotar con ultra violencia” o “Había sido una noche maravillosa”. Una vez que Alex es sentenciado, hecho que lo pone a un paso de su entrada a “Ludovico”, se escucha por primera vez, una música triste (parte de la obertura de Rossini, “William Tell”) que fondea las tomas de la prisión. Después, la misma música fondea la parte de la conversación con sus padres, cuando le dicen que la policía se llevó a su serpiente y todas sus cosas, y se da cuenta de que no hay lugar para él en su casa, pues le dicen que tienen un contrato que cumplir con el huésped que renta su cuarto; fue ahí además, la primera vez que lo vemos llorar. La música continúa hasta que sale a caminar y se encuentra con aquél viejo vagabundo para pedirle dinero. Reconocemos en su forma de mirar la superficie del río Támesis sus intenciones suicidas de las que habla, posteriormente, con los amigos de Frank: “Me siento muy miserable, con el ánimo muy decaído”, y a la pregunta concreta de la mujer “¿Aún se siente suicida?”, el responde: “Bueno, póngalo de este modo. Me siendo muy decaído. No puedo ver mucho en el futuro y siento que en cualquier momento algo terrible va a sucederme”. Todo lo cual termina cuando se lanza por la ventana al querer quitarse la vida.

El último paso a dar aquí, es la articulación de los datos semánticos y sintácticos; donde además incluiremos las relaciones de orientación entre las categorías, señaladas por las flechas horizontales, mismas que se deberán encontrar en todos los niveles isotópicos (figurativo, temático y axiológico):

²⁷ “La categoría tímica sirve para articular el semantismo directamente vinculado a la percepción del hombre que tiene de su propio cuerpo” (Greimas & Courtés, 1979 [1990: 412]).

Componente narrativo	disjunción	→	conjunción
Componente semántico			
- nivel axiológico:			
a) genérico	euforia	→	disforia
b) específico	felicidad	→	tristeza
- nivel temático:			
a) genérico	goce del arte	→	padecimiento del arte
b) específico	mal	→	bien
	violencia	→	respeto
	muerte	→	vida
- nivel figurativo espacial:			
	noche	→	día
	alto	→	bajo
	disfrute de la Novena	→	intolerancia de la Novena
	rica composición de colores	→	pobre composición de colores

Si hemos dicho que la película cuenta cómo Alex llega a estar en conjunción con el objeto tratamiento y posteriormente las circunstancias por las cuales se disjunta del mismo, esa misma relación de orientación se da en los demás niveles isotópicos, como lo indican las flechas horizontales. La correlación entre las categorías de los distintos niveles se puede apreciar en la lectura vertical del cuadro.

3.3. Discursivización: relaciones entre el enunciado y la enunciación.

En este apartado, trataremos de recuperar o reconstruir las “señales de la enunciación”, las cuales, recordemos, no afectan en nada a lo narrado, y aparecen en el mismo enunciado, en nuestro caso, en lo filmado.

La reconstrucción de tales señales se hará sobre la base del entendido de que más que un /hacer saber/ del enunciador, se trata de un /hacer creer/, es decir, hacer que el enunciatario comparta el punto de vista del enunciador, y para ello, están todos los medios de la *manipulación enunciativa* (o procedimientos enunciativos), que se han estudiado antes.

Actorialización:

Los datos de la casa productora, *Warner Bros.*, el nombre del director y productor, *Stanley Kubrick*, y el título, *Naranja Mecánica*, dados por escrito al inicio de la película, ponen de manifiesto a la instancia de la enunciación porque no afectan en nada a lo narrado y remiten al enunciador y enunciatario. Inmediatamente después aparecen en el “Korova”, Alex y sus amigos, a partir de una toma del rostro de Alex mirando a la cámara, que se abre lentamente hasta ver a los demás en el marco del *Milkbar*, y luego Alex en *off* presenta la situación; ese conjunto de indicaciones también están dadas al enunciatario.

Cuando Alex, en la primera secuencia, mira a la cámara, apela al enunciatario y se dirige a él en *off* (sus amigos no lo escuchan). Así como en esta intervención en *off*, en todas las demás, Alex va contando lo que van a hacer, agrega algunas explicaciones de aquello que posiblemente es nuevo para el enunciatario (por ejemplo lo que es la *leche-con*), hace saber sus ideas y su manera de sentir a propósito de las diversas situaciones.

Veamos con más detalle otros datos de la voz en *off* de Alex que nos dicen que pertenece a la instancia de la enunciación. En la primera intervención cuando presenta la situación: “Era yo, o sea, Alex y mis tres *droogos*²⁸, que eran Pete, Georgie y Dim. Y nos sentábamos en la fuente de leche Korova tratando de decidir en nuestras *rassoodocks*²⁹ qué hacer aquella noche”; podemos distinguir el pronombre personal de la 1ra persona y las formas del posesivo, que indican el “yo” del *yo-tú* que dependen del discurso³⁰ (cómo se cuenta la historia), por oposición al *él* (la historia contada); es decir, ese “yo”, “mis”, “nos” y “nuestras” inscritos en el enunciado, representan al enunciador -enunciatario, no a los actantes del enunciado.

En casos como éste, en donde el “yo” inscrito en el enunciado, interviene en los hechos narrados, se puede llamar “narrador” para evitar confundirlo con el productor del enunciado, quien invoca la presencia correlativa del “narratario”, lo cual, en el filme lo hace repetidamente y de manera explícita (con “¡oh hermanos míos y únicos amigos! o ¡su fiel –o humilde- narrador!”).

Dicha inscripción del “yo” a lo largo de toda la película, resultado de un *embrague enunciativo actorial* (regreso parcial a la instancia de la enunciación), presupone un

²⁸ Drugo: amigo.

²⁹ Rasudoque: cerebro.

³⁰ En el sentido que le da É. Benveniste al término.

desembrague previo, procedimiento por el cual se pasa de la instancia de la enunciación al enunciado. Así pues, el filme es el resultado de *desembragues* y *embragues* consecutivos, lo que permite al enunciatario ser testigo de cómo se desarrollaron los hechos, aún cuando ya pasaron³¹, porque mediante el procedimiento de *desembrague enuncivo actorial* (a partir del enunciado), se instala el diálogo y la acción entre los personajes (mayor *ilusión de realidad*); y también permite saber qué es lo que piensa y siente el actor principal en cada uno de los acontecimientos.

La voz en *off* de Alex tiene entonces dos funciones claras, primero, la de contar la historia mientras los hechos se van desarrollando en la pantalla, y segundo, dar una visión, sea positiva o negativa de lo que cuenta. Estudiemos este último punto, distinguiendo el uso de los adjetivos y características ligadas a los *actantes del enunciado* y espacios a los que están relacionados, y aquellos que evocan a los *actantes de la enunciación*.

La caracterización de los actantes del enunciado y los espacios, es visualmente perceptible, lo cual produce, sobre la base, principalmente, de datos de tipo “descriptivo”, *un mayor efecto de sentido de realidad*. Veamos cuáles son algunos de ellos.

Alex y sus amigos son jóvenes, no se dice explícitamente cuántos años tengan. Antes de la entrada a prisión, visten con unos atuendos blancos confeccionados por ellos mismos, con adornos en los tirantes de los pantalones y mangas de las camisas. Llevan además unas botas y unos sombreros negros, también unos protectores para sus miembros sobre los pantalones. Cada uno lleva un bastón o palo negro, el de Alex se convierte en cuchillo, Dim por su parte porta una cadena. Usan antifaces para que no sean reconocidos. Una vez que Alex es capturado y luego enviado a prisión, aparece con un traje azul oscuro y luego en uniforme de prisionero. Durante su estancia en el Centro Médico Ludovico y luego al final en el hospital aparece vestido de blanco.

Los espacios interiores, excepto el “Korova”, presentan una combinación de colores, ya identificada antes, consistente en rojo o naranja, azul, verde, amarillo, todos brillantes, donde prevalecen los detalles sea en rojo o naranja, cuando los demás están ausentes. Más que un reconocimiento exacto de los colores, lo importante es la visión de

³¹ Dice Alex en una de sus intervenciones: “Salté, oh, hermanos míos y caí duro, pero no estiré la pata, de haber estirado la pata, no estaría aquí contando lo que contado he”.

conjunto que producen, es decir, el gran colorido que marca un contraste con los grises y azules oscuros de la prisión y los blancos del Centro Ludovico y del hospital.

Los evaluativos en forma de adjetivos, adverbios y sustantivos, explícitamente empleados por los actantes del enunciado son: “¡cobardes sin madre!, ya no me importa vivir en un mundo tan apestoso como éste” (viejo vagabundo); “anoche pasó algo extremadamente malo, pero te advierto Alex, siendo como siempre he sido ¡el único en esta comunidad enfermiza y resentida (...)!” (Sr. Deltoid sobre la pelea con Billyboy); “al fin han llegado estas nuevas ideas ridículas” (el Gobernador de la prisión acerca de las ideas del Ministro para la disminución del crimen); “la violencia es algo muy horrible, cuando estamos saludables respondemos con miedo y náusea ante lo odioso” (Dra. Branom del Centro Ludovico); “el interés propio, el miedo al dolor físico lo llevó a ese acto grotesco de humillación propia” (capellán de la prisión en la demostración del tratamiento); “este joven es testigo viviente de estas propuestas diabólicas”, “una víctima de la edad moderna, pobre mujer” (Frank); “me siento muy miserable, con el ánimo muy decaído” (Alex en su plática con los amigos de Frank). Siendo tan sólo una muestra, vemos que, en general, estos evaluativos transmiten una apreciación negativa de los actantes del enunciado sobre las personas, los lugares, las cosas que les rodean.

El rol de los evaluativos, ahora en el marco de los actantes de la enunciación, para dar una apreciación positiva o negativa, según la situación, son del tipo: “pone a uno perfilocortante (la leche-con) y listo para algo de ultra violencia”; “algo que nunca he podido tolerar es ver a un borrachín viejo y sucio aullando las canciones de sus padres”; “el Durango-95 maulló un verdadero encanto, un sentimiento excitante y violento llegó hasta las agallaschkas, estábamos a la caza de una visita sorpresa, eso sí era divertido y bueno para reír y azotar con ultra violencia”; “la devotchka³² smeckaba³³ sin importarle un comino el mundo cruel”; “porque yo conocía lo que cantaba, era un trozo de la Novena gloriosa de Ludwig van”; “aquí comienza la parte trágica y lloriqueona de la historia”; “no había sido edificante estar en este hoyo infernal y zoológico humano durante 2 años (...) conociendo criminales pervertidos”; “fue como un mar de suciedad, viejos malolientes trataban de agarrar a su humilde narrador”; “la música que subía del piso era la de nuestro viejo amigo Ludwig van y la temida Novena Sinfonía”. Todos

³² Débochca: muchacha.

³³ Smecar: reír.

pertenecientes a las intervenciones en *off* de Alex, evocan la figura del enunciador, y eventualmente, la del enunciatario, porque numerosos adjetivos presuponen un “término medio”, que tiene el enunciatario por la experiencia, el cual sirve de base para comparar, ya sea hacia un más o hacia un menos, los términos ofrecidos en el texto (Courtés, 1991 [1997: 414]).

Dentro de los índices de la enunciación, consideramos que la música desempeña un papel importante. Se ha podido ver que el rol de los evaluativos es dar al enunciado un “marcado carácter subjetivo”, como dice Courtés, por tanto, “esos evaluativos remiten, preferentemente, al enunciador o más bien al enunciatario” (1991 [1997: 389]). En este sentido, entendemos a la música, como un tipo de evaluativo.

Con el objeto de explicar este último aspecto, diferenciamos por un lado, la música de la película que forma parte del enunciado (la que escuchan los actantes del enunciado), y la que pone de manifiesto la apreciación positiva o negativa atribuible al enunciador, para concentrarnos en la instancia de la enunciación. El tema musical de *Naranja Mecánica* (con el nombre “Title music from a Clockwork Orange”), que inicia junto con los créditos de la película, será asociado a los amigos y principalmente a los momentos más intensos de violencia, por ejemplo, cuando Alex le pega a Dim en el “Korova”; o cuando los policías Georgie y Dim se llevan a Alex para golpearlo, se escucha sobre este tema efectos de sonido que enfatizan los golpes. También mientras Alex camina casi a rastras, de noche y bajo la lluvia, se escucha también esa música, y se enfatiza ahora el eco de los rayos de la tormenta. Por estas razones, consideramos que a través de la música el enunciador expresa una apreciación negativa de lo que aparece en pantalla.

El mismo tema de *Naranja Mecánica* en su versión “beethoviana”, por oposición, acompaña los momentos de “calma” y cuando todo está bien. Por ejemplo, la ocasión en que Alex llega a casa y se prepara para descansar o cuando la psiquiatra del hospital, al final, se dirige hacia la sala donde se encuentra Alex para hacerle una evaluación sobre su estado de salud y demuestra una recuperación casi completa.

En el marco de la compleja caracterización del personaje de Alex, donde como habíamos revisado, se encuentran juntos su amor por la música y su propensión a la violencia, situamos la elección del enunciador de acompañar las secuencias que Alex calificaría de divertidas y buenas para reír y “azotar con ultra violencia” como la pelea con

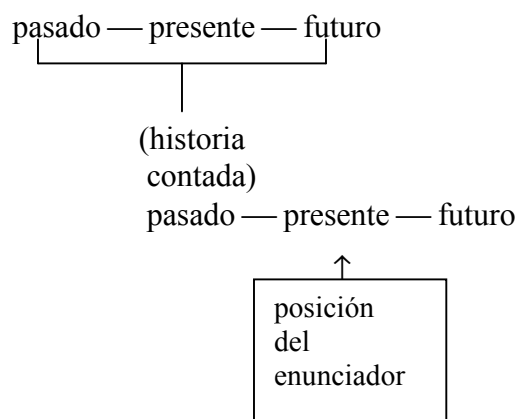
Billyboy, el camino al oeste en el Durango-95, la de las muchachas con Alex en su cuarto o la del enfrentamiento con Catlady, con partes de las oberturas de Gioachino Rossini, “The Thieving Magpie” y “William Tell”. Este tipo de composiciones, son equivalentes, probablemente, a la del asalto de la casa de Frank y su esposa, en la que mientras Alex entona *Singin’ in the Rain* tira los librereros, el escritorio, pateo a Frank y viola a la mujer.

Temporalización:

En *Naranja Mecánica* se cuenta una historia que se sitúa en el pasado, con respecto del presente del enunciador, pero se vuelve a revivir para el enunciatario, es decir, se relatan hechos pasados en la forma del presente. Esto es posible a partir de los procedimientos de discursivización de embrague y desembrague.

Las indicaciones que nos dicen que esa historia pertenece al pasado, son dadas en el nivel de los actantes de la enunciación (enunciador-enunciatario). Algunos ejemplos son: “Tontimos un rato con otros viajeros de la noche, jugando a los cerdos del camino. Entonces nos dirigimos al oeste. Estábamos a la caza de una visita sorpresa (...)”; “Todos nos sentíamos algo cansados y agotados y acabados, habiendo sido, hermanos, una noche con algún gasto de energía, así que nos deshicimos del automóvil y fuiamos al Korova”. “Mientras caminábamos la estación para botes, lucía calmado por fuera, pero pensando todo el tiempo. Así que ahora Georgie iba a ser el general ordenando qué hacer o no hacer (...)” Las formas del pasado de los verbos subrayados, empleados en las intervenciones de Alex en *off*, indican que la historia de Alex se sitúa en el pasado respecto al presente presupuesto de la enunciación.

A partir de un desembrague enunciativo que nos instala en el enunciado (la historia de Alex), se opera un desembrague temporal enuncivo que permite “recobrar el tiempo” pasado del enunciador, mecanismo por el cual, se organiza un período pasado según el esquema triádico de Courtés, ya visto:



Courtés (1991 [1997: 375])

En donde el tiempo en que sucedió la historia de Alex, se elige como tiempo presente, y en relación con éste, se organiza lo que depende del pasado, y lo que depende del futuro.

Espacialización:

En el plano del enunciado enunciado se destacó la relación alto/bajo respecto del recorrido de Alex de la /euforia/ a la /disforia/ asociado con la conjunción con el objeto tratamiento. La misma relación puede ser examinada desde el punto de vista enunciativo.

La ubicación de Alex en el espacio es en lo /alto/ o en lo /bajo/ según sea visto antes o después del tratamiento, respectivamente, aunque desde el interrogatorio se hace evidente, lo cual se enfatiza con el manejo de las tomas, en las que se deberá analizar su tamaño (distancia entre la cámara y el sujeto) y el ángulo de la toma (contra-picado: tema fotografiado de abajo arriba, o con el objetivo situado debajo del nivel normal de la mirada; y picado: tema visto de arriba hacia abajo).

A continuación correlacionamos algunas de las secuencias que consideramos centrales con las características de las tomas más sobresalientes que las integran:

Secuencias	Características de las tomas	
	Tamaño	Ángulo
Presentación de Alex y sus amigos en el "Korova"	Primer plano del rostro de Alex	Nivel de la mirada
Viejo vagabundo borracho	Primer plano del perfil del rostro de Alex	Picado del vagabundo
Pelea con Billyboy	Primeros planos de Alex	Nivel de la mirada
Durango-95	Primer plano de Alex	Nivel de la mirada
Asalto a casa del escritor	Plano general de Alex mientras baila Plano general de Alex y Dim con la mujer, y Georgie sujetando al escritor en el suelo	Nivel de la mirada Contra-picado
Discusión en el "Korova"	Primeros planos de Alex intercalados con primeros planos de Dim	Nivel de la mirada Nivel de la mirada
En casa con Beethoven	Primer plano de Alex intercalado con primer plano del rostro de Beethoven de un retrato de su cuarto	Nivel de la mirada Nivel de la mirada
Tienda de discos	Plano medio (de la cintura hacia arriba) de Alex y las dos muchachas	Nivel de la mirada
Conversación con sus amigos en el lobby del edificio donde vive Alex	Primer plano de Alex intercalado con primer plano de Georgie y primer plano de Dim	Nivel de la mirada Ligero contra-picado Ligero picado
Enfrentamiento en la estación para botes	Primer plano de Alex intercalado con plano medio de Dim	Contra-picado Picado
Conversación entre los amigos en el Duque de Nueva York	Plano medio de Alex	Nivel de la mirada
Pelea de Alex contra Catlady	Plano medio de Alex intercalado con primer plano de Catlady	Contra-picado Picado

Interrogatorio	Primer plano de Alex intercalado con primer plano del sargento Tom intercalado con plano medio de Alex en el suelo intercalado con plano de conjunto de los sargentos de pie Primer plano del Sr. Deltoid y el sargento Tom intercalado con primer plano de Alex	Ligero contra-picado Nivel de la mirada Picado Contra-picado Contra-picado Picado
Entrada a prisión	Plano medio de Alex intercalado con plano medio del Jefe Barnes y el oficial	Nivel de la mirada Nivel de la mirada
Misa en prisión	Primer plano del capellán intercalado con plano medio del Jefe Barnes intercalado con plano medio de los reclusos intercalado con plano medio de Alex	Contra-picado Contra-picado Picado Contra-picado
Conversación con el Gobernador de la prisión	Primer plano de Alex	Ligero contra-picado
Conversación con la Dra. Branom del Centro Ludovico	Primer plano de la Dra., intercalado con plano de conjunto de Alex y la Dra.	Contra-picado Ligero picado
Demostración en público del Tratamiento	Primer plano del actor intercalado con primer plano de Alex en el suelo intercalado con plano general de Alex en el suelo y el actor de pie	Contra-picado Nivel de la mirada Nivel de la mirada
Encuentro con los policías Georgie y Dim	Primer plano de Alex de rodillas intercalado con primeros planos de Dim y Georgie de pie	Picado Contra-picado
Intento de suicidio	Primer plano de Frank en un cuarto de la planta baja intercalado con	Contra-picado

	primer plano de Alex de rodillas en un cuarto de la planta superior cuando se le ocurre lanzarse por la ventana	Nivel de la mirada
Conversación con el Ministro	Primer plano de Alex intercalado con primer plano del Ministro intercalado con plano de conjunto de los reporteros	Nivel de la mirada Nivel de la mirada Nivel de la mirada

Lo que podemos decir a partir del cuadro es que, desde el inicio de la película hasta la primera vez que Alex cae al suelo, afuera de la casa de Catlady, abundan los primeros planos de su rostro y los ángulos de la cámara que acentúan su posición en lo /alto/ con respecto a los demás actores sean éstos picados o contra-picados; a medida que se empiezan a presentar los eventos que encaminan el recorrido hacia la conjunción (el primero es la disputa en el ‘Korova’) los primeros planos de los otros actores, con quienes Alex interactúa, empiezan a ser más frecuentes.

A partir de que Alex es detenido, los ángulos de cámara que se concentran ya sea en él mismo o en otros personajes, enfatizan su posición en lo /bajo/, sean estos picados o contrapicados y ponen de manifiesto su desventaja y la importancia que van adquiriendo sobre él los demás actores a medida que su carácter se modifica por efecto del tratamiento. Con lo cual detectamos la valoración negativa del enunciador acerca de lo que le está sucediendo a Alex; y es que las posiciones de la cámara y el tamaño de la toma indican el punto de vista del enunciador y por lo tanto su opinión del estado narrativo representado.

Conclusiones

Una vez que se ha “mirado” el texto-objeto *Naranja Mecánica* de Stanley Kubrick a través del recorrido generativo se detectaron las “estrategias” para la producción del sentido, por tanto, este acercamiento al filme difiere de lo que sería una interpretación del mismo, es decir, de preguntarse por el mensaje de la obra. Para decirlo con más propiedad, se ha estudiado la *significación primaria*, como diría J. Courtés, por oposición a la significación secundaria que trata sobre la sustancia de las cosas, de la cual se ocupan otras disciplinas como la sociología, la psicología, la historia, o la física.

De esta manera, dada la riqueza del filme no sólo desde el punto de vista formal sino de la “sustancia”, sería importante llevar a cabo un análisis del segundo tipo, en el cual se discutiera cuál es la definición de *ser humano* en la película. Consideramos que ese es el punto por el cual, el texto a simple vista parece contradictorio, cuando el espectador de pronto “se pone de lado de Alex”, a pesar de sus acciones cometidas.

Un análisis sobre la sustancia (el sentido como tal), podría estudiar la propuesta del filme sobre el retrato que hace de la sociedad inglesa de la época, para ello, los elementos pertinentes serían el contexto histórico de la obra y la situación del cineasta, pues a partir de una problemática particular miles de historias son susceptibles de ser contadas.

Sin embargo, el análisis en este trabajo se ha centrado en el aspecto formal, una vez que el sentido aparece articulado. El recorrido generativo considera que la explicación de los textos-objetos es subyacente. Después de haberlo estudiado en el capítulo sobre “El análisis estructural de Greimas”, funcionó como *pantalla interpretativa* a través del cual *Naranja Mecánica* fue analizada. Al final, se encontró de qué manera los elementos del nivel más abstracto y profundo del recorrido se retoman en el nivel más concreto y superficial.

El nivel de las estructuras semio-narrativas en su conjunto, se podría considerar como la lengua en su estado virtual; estas estructuras se ponen en discurso una vez que pasan por la instancia de la enunciación, lo que se obtiene, es independiente de la naturaleza de la manifestación textual. Dado que la teoría está orientada a la descripción del plano del contenido, por oposición al de la expresión, los dos componentes, el narrativo y el discursivo forman parte de la semántica.

A partir de la idea general de que el sentido se capta mediante oposiciones, el primer paso dado en el análisis del filme fue identificarlas y definir el universo semántico, el cual funciona como la categoría sémica susceptible de desdoblarse en un cuadrado semiótico. La vida de Alex antes del tratamiento se define por oposición a la vida de Alex bajo los efectos del tratamiento, por lo tanto, los términos elegidos para la constitución del contenido fueron /indemnidad/ vs /acondicionamiento/, al proyectarlos en el cuadrado semiótico se obtuvieron los cuatro estados del recorrido sintáctico, es decir, /indemnidad/, /no indemnidad/, /acondicionamiento/ y /no acondicionamiento/.

Visto el relato como una sucesión de estados diferenciados, el tratamiento considerado como un objeto, es el que introduce los dos cambios fundamentales en el filme, el primero consiste en la conjunción del sujeto Alex con el tratamiento, y el segundo, su disjunción, los cuales los expresamos en forma de programas narrativos de base (PNb). La serie de elementos necesarios para la conjunción, primero, y posteriormente la disjunción se formularon en programas narrativos de uso (PNu). Estos elementos fueron los conflictos entre Alex y sus amigos, originados en parte por sus diferencias de carácter y los actos de violencia que llevaron a cabo en contra de otros personajes. A partir de esto, observamos que la venganza, interpretada como la sucesión de la acción y la sanción, es un elemento central que define los estados de junción localizados.

Los elementos semánticos vertidos en la estructura sintáctica individualizada en el orden de lo figurativo son: la /noche/ vs el /día/; lo /alto/ vs lo /bajo/; el /disfrute de la Novena/ vs /intolerancia de la Novena/; /rica composición de colores/ vs /pobre composición de colores/. En el nivel temático genérico: /goce del arte/ vs /padecimiento del arte/ y el /mal/ vs /bien/, cuyas categorías específicas correspondientes son: /violencia/ vs /respeto/ y /muerte/ vs /vida/. En el nivel axiológico genérico: /euforia/ vs /disforia/, correspondientes a las categorías específicas: /felicidad/ vs /tristeza/. Las categorías también mantienen una relación de orientación paralela a la que sigue el ordenamiento narrativo.

El recorrido sintáctico obtenido en el análisis del nivel de las estructuras semio-narrativas, se retoma en el nivel superior de la puesta en discurso, es decir, las estructuras discursivas, donde estudiamos la *forma en que se cuenta la historia*. Para ello se recogieron las “huellas” o marcas de la enunciación dejadas en la película -discurso. Mediante las

operaciones de embrague y desembrague la historia sucedida en el pasado respecto del presente del enunciador, se elige como presente a partir de la cual se organiza el pasado y el presente. Se introduce un narrador que participa en los hechos contados, por lo cual, en momentos son vistos desde el punto de vista de los actantes del enunciado, y en otros, desde el punto de vista del enunciador, entonces se apela eventualmente al enunciatario. Otros datos en el nivel del enunciador-enunciatario que no interfieren con la historia contada corresponden a la ubicación de Alex en el espacio. Los emplazamientos de cámara y el tamaño de las tomas indican dónde está ubicado el enunciador y por lo tanto la valoración que hace de los estados narrativos. Mediante estos procedimientos el enunciador da una opinión negativa de los estados de conjunción de Alex con el tratamiento y positiva cuando la relación es disjuntiva.

Después de valorar los datos obtenidos del análisis del filme, consideramos que la metodología greimasiana permite comprender cuáles son las condiciones de producción del sentido por lo tanto, puede emplearse como un herramienta para resolver problemas que los textos plantean, sean en la creación o en la recepción.

El conocimiento de formas cada vez más sofisticadas para significar es lo que nos llevará a una comunicación audiovisual o escrita cada vez más efectiva; sobre la base de esta convicción hemos estudiado la propuesta de Greimas y sus colaboradores, la cual tiene la cualidad de arrojar luz sobre los mecanismos más complejos de la significación.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J. & M. Marie
1988 *L'analyse des films*, París, Editions Nathan (*Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990).
- BARBUT, Marc, *et al.*
1966 *Problèmes du structuralisme*, París, Les Temps Modernes (*Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967).
- BARTHES, Roland
1964 *Elements de sémiologie*, París, Editions du seuil (*Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazon, 1971)
- BERISTÁIN, Helena
2003 *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- BIZET, Jaques-André
1968 “Les structuralistes, la notion de structure et l'esthétique du film”, *La Pensée*, nº137, París (“Los estructuralistas, la noción de estructura y la estética del film” en José Sazbón, *Estructuralismo y estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971).
- BLANCO, Desiderio
“Figuras discursivas de la enunciación cinematográfica” en Gabriel Hernández Aguilar (compilador), *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*, México, Siglo XXI, 1994, pp. 97-134.
- BOUDON, Raymond
1967 *À quoi sert la notion de “structure”*, París, Éditions Gallimard (*¿Para qué sirve la noción de estructura?*, Madrid, Aguilar, 1972).
- BRANDI, Cesare
1968 “Structure de la télévision”, *Revue Internationale de Philosophie*, año XXI, fasc. 3, nº81, Bruselas (“Estructura de la televisión” en *Estructuralismo y estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971).
- BROEKMAN, Jan M.
1971 *Strukturalismus*, Munich, Verlag Karl Alber (*El estructuralismo*, Barcelona, Herder, 1979).
- CARDONA, Giorgio
1988 *Dizionario di linguistica*, Roma, Armando Armando (*Diccionario de Lingüística*, Barcelona, Ariel, 1991).
- CHANDLER, Daniel
(*Semiótica para principiantes*, Quito, Abya-yala y Escuela de Comunicación Social de la Universidad Politécnica Salesiana, 1999).
- COURTÉS, Joseph
1976 *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette (*Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*, Argentina, Librería Hachette, 1980).
- 1991 *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Hachette (*Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos, 1997).
- CULLER, Jonathan, *et al.*

- 1973 *Structuralism: An introduction*, Oxford, Oxford University Press
(*Introducción al estructuralismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1976).
- CULLER, Jonathan.
1982 *Deconstruction*, Cornell University (*Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1992).
- DORFLES, Gillo
1965 “Pour ou contre une esthétique structuraliste?”, *Revue Internationale de Philosophie*, año XX, n° 73-74, Bruselas (“¿A favor o en contra de una estética estructuralista?” en *Estructuralismo y estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971).
- DUFRENNE, Mikel
1969 “Structure et sens. La critique littéraire”, *Revue d’Esthétique*, T. 20, fasc. 2-3, París (“Estructura y sentido. La crítica literaria” en José Sazbón, *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970).
- DURAND, Gilbert
1969 “Los gatos, las ratas y los estructuralistas. Símbolo y estructuralismo figurativo” en José Vidal Beneyto, *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- ECO, Umberto
1968 *La struttura assente*, Milán, Bompiani (*La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1994).
- FAGES, Jean-Baptiste
1967 *Comprendre le structuralisme*, Edouard Privat (*Para comprender el estructuralismo*, Buenos Aires, Galerna, 1969).
- FLOCH, Jean-Marie
1991 *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*. París, Presses Universitaires de France (*Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias*, Barcelona, Paidós, 1993).
- GRANGER, Gilles, G.
1965 “Objet, structures, significations”, *Revue Internationale de Philosophie*, año XIX, fasc. 3-4, n°73-74, Bruselas (“Objeto, estructuras y significaciones” en José Sazbón, *Estructuralismo y epistemología*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970).
- GREIMAS, A. J.
1983 *Du Sens II. Essais Sémiotiques*, París, Éditions du Seuil (*Del Sentido II. Ensayos semióticos*, Madrid, Gredos, 1989).
“Semiótica figurativa y semiótica plástica” en Gabriel Hernández Aguilar (compilador), *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*, México, Siglo XX, 1994.
- GREIMAS, A. J. & Courtés, J.
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Librairie Hachette (*Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990).
1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Librairie Hachette (*Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Tomo II, Madrid, Gredos, 1991).

- HAUDRICOURT, André G., y Granai, Georges
 1955 ‘Linguistique et sociologie’, *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. XIX
 París (“Lingüística y sociología” en José Sazbón, *Estructuralismo y
 lingüística*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969).
- LATELLA, Graciela
 1985 *Metodología y teoría semiótica*, Argentina, Librería Hachette.
- LEROY, Maurice
 1964 *Les Grands Courants de la Linguistique Moderne*, Presses Universitaires de
 Brukelles (*Las grandes corrientes de la lingüística*, México: Fondo de
 Cultura Económica, 1985).
- LOTMAN, Yuri M.
 1973 *Semiotika kino i problemy kinoestetiky*, Tallin (*Estética y semiótica del cine*,
 Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
- METZ, Christian
 1966 ‘Quelques points de sémiologie du cinéma’, *La Linguistique*, n°2, París
 (“Algunos aspectos de semiología del cine” en *Estructuralismo y estética*,
 Buenos Aires, Nueva Visión, 1971).
- MILLET, Louis y Varin d’Ainvelle, Madeleine
 1970 *Le structuralisme*, Editions Universitaires de Paris (*El estructuralismo como
 método*, Barcelona, Laia, 1975).
- MITRY, Jean
 1967 ‘D’un langage sans signes’, *Revue d’Esthétique*, T. XX, fasc. 2-3 (“Un
 lenguaje sin signos” en *Estructuralismo y estética*, Buenos
 Aires, Nueva Visión, 1971).
- MOULOUD, Noël
 1965a ‘La logique des structures et l’épistémologie’, *Revue Internationale de
 Philosophie*, año XIX, fasc. 3-4, n°73-74, Bruselas (“La lógica de las
 estructuras y la epistemología” en *Estructuralismo y epistemología*, Buenos
 Aires, Nueva Visión, 1970).
 1965b ‘Réflexions sur le problème des structures’, *Revue Philosophique de la
 France et de l’Étranger*, n°1, París (“Reflexiones sobre el problema de las
 estructuras” en José Sazbón, *Estructuralismo y filosofía*, Buenos Aires,
 Nueva Visión, 1969).
- PACI, Enzo
 1965 ‘Il senso delle strutture in Lévi-Strauss’, *Revue Internationale de
 Philosophie*, año XIX, fasc. 3-4, n°73-74, Bruselas (“El sentido de las
 estructuras en Lévi-Strauss” en *Estructuralismo y filosofía*, Buenos Aires,
 Nueva Visión, 1969).
- PIAGET, Jean
 1960 *Le structuralisme*, Presses Universitaires de France (*El estructuralismo*,
 México, ¿Qué Sé ?, 1995).
- PINGAUD, Bernard, et al.
Levi-Strauss, Francia, L’ARC. Aix-en-Provence (*Lévi-Strauss:
 Estructuralismo y dialéctica*, Buenos Aires, Paidós, 1968).
- PUGLISI, Gianni
Che cosa é lo Strutturalismo, Roma, Astrolabio-Ubaldini (*Qué es*

verdaderamente el estructuralismo, Madrid, Doncel, 1972).

QUEZADA, Macchiavello, Oscar

1991 *Semiótica generativa. Bases teóricas*, Lima, Universidad de Lima.

RASTIER, François

1967 “Sur les études phonologiques de Jakobson”, *L'Homme*, tomo VII, n°2, París (“Los estudios fonológicos de Jakobson” en *Estructuralismo y lingüística*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969).

RICOEUR, Paul

1967 “La structure, le mot, l'événement”, *Espirit*, n°5, París (“Estructura, palabra, acontecimiento” en *Estructuralismo y lingüística*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969).

RUWET, Nicolas

1963 “Linguistique et sciences de l'homme”, *Espirit*, n°11, París (“Lingüística y ciencias humanas” en *Estructuralismo y lingüística*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969).

TULLIO-Altan, Carlo

1966a “Lo strutturalismo di Lévi-Strauss e la ricerca antropológica”, *Studi di sociologia*, año IV, fasc. III (“El estructuralismo de Lévi-Strauss y la investigación antropológica” en José Sazbón, *Estructuralismo y antropología*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969).

1966b “Strutturalismo e funcionalismo in Lévi-Strauss”, *Studi di sociologia*, año IV fasc. IV, Milán (“Estructuralismo y funcionalismo en Lévi-Strauss” en *Estructuralismo y antropología*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969).

VIET, Jean

1967 *Méthodes Structuralistes dans les Sciences Sociales*, París, Mouton (*Los métodos estructuralistas en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979).

ZECCHETTO, Victorino (cordinador)

1999 *Seis semiólogos en busca del lector*, Argentina, La crujía.

REVISTA

Brodén, Thomas, F. “Commemorative essay. A. J. Greimas (1917-1992)”, *Semiótica*.

Journal of the International Association for Semiotic Studies, V. 105-3/4, 1995, pp. 207-242.

CRÉDITOS NARANJA MECÁNICA

Título original: *Clockwork Orange* (1971)

País: Inglaterra. Director/Productor: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, basado en la novela de Anthony Burgess *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*).

Música: Walter Carlos, con piezas de Ludwig von Beethoven, Gioacchino Rossini, Henry Purcell, Edward Elgar, Terry Tucker, Erica Eigen, Nikolai Rimsky-Korsakov, James Yorkston, Nacio Herb Brown, Arthur Freed. Reparto: Malcolm McDowell (Alex), Patrick Magee (Frank), Anthony Sharp (Ministro del Interior), Warren Clarke (Dim), Carl Duering (Dr. Brodsky), Aubrey Morris (Sr. Deltoid), Godfrey Quigley (Capellán de la prisión), Philip Stone (Papá de Alex), Adrienne Corri (Esposa de Frank), Sheila Raynor (Mamá de Alex), Miriam Karlin (Catlady), Michael Bates (Jefe Barnes de la prisión), Madge Ryan (Dra. Branom).