



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LAS FIGURAS ACTANCIALES
“DETECTIVE/ANTIHEROE” Y “FEMME FATALE”
REPRESENTADAS EN EL CINE NEGRO
ESTADOUNIDENSE (O FILM NOIR) DE 1940/1950
COMO RECURSOS SEMIONARRATIVOS DE LA
PELICULA ESTADOUNIDENSE “BLADE RUNNER”
DE 1982

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
ESPECIALIDAD PERIODISMO

P R E S E N T A:
BRUNO RODRÍGUEZ AGUAYO



DIRECTOR DE TESIS:
DOCTOR JULIO CÉSAR HORTA GÓMEZ

CD.UNIVERSITARIA, CD. MX.,2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

A mi Madre, Margarita, quien supo guiarme y forjarme como un mejor ser humano por la senda de la honestidad y la rectitud a pesar de las circunstancias azarosas de una infancia problemática. No hay otra mejor que tu, siempre al pendiente de su cachorro. Te amo Mamá.

A mi Padre, Rodolfo, quien contribuyo enormemente a ayudarme a discernir el porqué de la realidad a través del dialogo, el entendimiento y la lectura. Tuya es la antorcha que permitió encender la llama de mi curiosidad intelectual. Te amo Papá.

A mis hermanas, Verónica y Silvia, que me ayudaron a ser un mejor ser humano por medio de su valioso apoyo incondicional en esta aventura llamada vida. Las amo e idolatro a ambas.

A mi compañera, amiga y amante esposa, que a pesar de las dificultades y las ausencias estuvo hombro a hombro en la difícil senda de este esfuerzo académico emprendido. Te amo rabiosamente Talía.

A mi sobrina, Abril, por reeducarme en el asombro de una niñez vivida a través de sus ojos y enseñarme que la vida con alegría es más ligera. Eres y siempre serás mi sobrina consentida. Te amo.

A mi compañera en fraternal amistad que estuvo en todo momento apoyándome a la distancia, con momentos de desahogo y catarsis en la pesada, pero venturosa tarea de elaborar este trabajo. Gracias, millones de gracias, Ingrid. Te recontraquiero muchísimo.

A Julio, cuya labor como docente y amigo inspiro este trabajo después de largas y satisfactorias jornadas como adjunto de semiótica en su clase. Gracias por todo Doctor.

A mis compañeros y amigos del SUA, encontrados, redescubiertos y disfrutados en esas tardes con sabor ético y de debate académico después de intensos y desvelados sábados de esfuerzo intelectual. Brenda, Nede, Briseida, mi afecto y querer siempre estará depositado en ustedes.

A quienes haya olvidado en el camino y que contribuyeron a formarme como individuo, tanto académica como profesionalmente. Gracias a todos ustedes.

A todos y cada uno de mis profesores en la Facultad. Paciencia, guía y entendimiento son factores indispensables en su labor como docentes que siempre apreciaré y reconoceré. Gracias infinitas por saber guiarme en la licenciatura.

A mis sinodales, quienes aportaron conocimiento y experiencia por medio de sus valiosos consejos académicos para dar un sentido y orientación a este trabajo. Gracias totales.

A la UNAM, por darme cobijo intelectual y académicamente le manifiesto mi eterna gratitud.

A la vida, que siempre estará ahí para quien se atreva a retarla.

ÍNDICE.

Introducción.	3
Capítulo 1	
1. Una mirada al cine y los géneros cinematográficos.	18
1.1 El cinematógrafo y los hermanos Lumière.....	18
1.2 Los géneros cinematográficos.....	24
1.3 <i>Cine negro o film noir</i>	30
1.3.1 El antihéroe.	45
1.3.2 La femme fatale.....	47
1.4 Cine de ciencia ficción.....	50
1.4.1 Narrativas en la literatura de ciencia ficción.	52
1.4.2 Características fundamentales de la ciencia ficción como género cinematográfico.	57
Capítulo 2	
2. La teoría semiológica de Saussure y las estructuras Semionarrativas de Greimas.....	64
2.1 La lingüística y su evolución histórica.	64
2.1.1 Lingüística y semiótica.	66
2.1.2 La semiótica y la epistemología.	68
2.2 Saussure y el estudio de los signos.	71
2.2.1 El signo: significado y significante.	72
2.2.2 El significado	74
2.2.3 El significante	75
2.2.4 Aportes fundamentales del estructuralismo a la lingüística.....	76
2.3 Hjelmslev y el estructuralismo.	77
2.3.1 El concepto de inmanencia.	79
2.4 El análisis de Propp y el modelo semiótico de	

Greimas.....	83
2.4.1 Greimas y el discurso narrativo.....	85
2.4.2 La semántica fundamental de las estructuras semionarrativas.....	86
2.5 El modelo actancial de Algirdas Julius Greimas.....	95
2.5.1 El programa narrativo.....	99
2.6 La semiótica de las pasiones.....	103
2.6.1 El sujeto potencializado.....	105
Capítulo 3	
3 Análisis de películas: <i>The Maltese Falcón</i> (1941), <i>The Killers</i> (1946) y <i>Blade Runner</i> (1982).....	111
3.1 Metodología para el análisis.....	127
3.2 Análisis de la película “ <i>The Maltese Falcón</i> ”.	
3.2.1 Análisis de Sam Spade/arquetipo del antihéroe.....	131
3.3 Análisis de la película “ <i>The Killers</i> ”.	
3.3.1 Análisis de Kitty Collins/arquetipo de la <i>femme fatale</i>	154
3.4 Análisis de la película “ <i>Blade Runner</i> ”.....	175
3.4.1 Análisis de Rick Deckard/arquetipo del antihéroe.....	177
3.4.2 Análisis de Rachel/arquetipo de la <i>femme fatale</i>	205
3.5 Análisis de la semiótica de las pasiones.....	226
3.5.1 Análisis de Sam Spade/arquetipo del antihéroe.....	227
3.5.2 Análisis de Kitty Collins/arquetipo de la <i>femme fatale</i>	231
3.5.3 Análisis de Rick Deckard/arquetipo del antihéroe.....	235
3.5.4 Análisis de Rachel/arquetipo de la <i>femme fatale</i>	238
Conclusiones.....	244
Anexo.....	280
Bibliografía.....	294

Introducción

“La idea de que una película debe verse una sola vez es corolario de la concepción tradicional como distracciones efímeras y no como obras de arte visual. Nadie cree que haya que escuchar una sola vez una pieza musical importante, o contemplar un buen cuadro una sola vez o leer un gran libro una sola vez. Pero, hasta hace poco, el cine se había considerado al margen del arte, situación que me alegra comprobar que está cambiando”.

Stanley Kubrick (1999)

Las teorías sobre el cine prácticamente aparecieron en el momento del invento mismo del cinematógrafo. A la par de este arte del siglo XX, resultado del genio artístico y de la creación mecánica, surgieron las primeras reflexiones filosóficas y enfoques metodológicos que explicaban porque el cine era un arte autónomo y que era lo que proyectaban al espectador, su significado concretamente.

Sin embargo, ante la proliferación de géneros y subgéneros que ha engendrado a lo largo del tiempo el cine, hay uno que llama poderosamente la atención por su representación de arquetipos¹ que han terminado por nutrir e influir directamente a otros géneros cinematográficos: el *cine negro* o *film noir*, realizado por la industria cinematográfica estadounidense entre los años 40 y 60.

¹ En términos más amplios y en palabras del psicólogo y psiquiatra Carl Gustav Jung *“Existen tantos arquetipos como situaciones típicas en la vida. Repeticiones sin fin han grabado esas experiencias en nuestra constitución física, ya no en la forma de imágenes llenas de contenido, sino al principio solo como formas de contenido, presentando meramente la posibilidad de cierto tipo de percepción y acción”*. Jung. C.G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Ed. Paidós, 1970, 1ª ed. ,p.11

Dichos arquetipos plantean una permanencia y modificación que permea gran parte de la obra de directores contemporáneos y que permiten situar a este género como simiente para obras alejadas en el tiempo en que este era popular.

Los arquetipos aludidos son dos figuras en concreto: El *detective/ antihéroe* y la *femme fatale* dentro de un entorno y estética adscritos en una sociedad ambigua y hasta cierto punto decadente.

Una de estas películas, con una marcada influencia del *cine negro*, es la realizada por el director de cine Ridley Scott en 1982: *Blade Runner*. El interés particular alrededor de dicha película versa en establecer si, por medio de las figuras actanciales presentes en un *corpus* seleccionado de películas del género cinematográfico conocido como *cine negro*, presente en las décadas de 1940 a 1950, es posible establecer una coincidencia significativa con esta película de Ciencia Ficción contemporánea.

Ahora bien, ¿Por qué estas figuras representan el eje sobre el cual gira este género cinematográfico y por qué el significado que nos proyectan puede utilizar como herramienta metodológica un análisis semiótico?

Si bien los escritos de la primera parte del siglo XX pretendieron descubrir la esencia del filme para legitimar su lugar en la cultura contemporánea, dichas explicaciones no se dieron en un campo terso, por el contrario, las posturas se hallaban encontradas entre aquellos que vieron en el cine un arte que debió superar sus propias limitaciones para representar el entorno natural y social del hombre y aquellos que consideraron al cine como un fenómeno que arrojaba un mensaje susceptible de análisis.

Partiendo del supuesto de que actualmente la narrativa con mayor poder de seducción es el relato cinematográfico (por encima de la narrativa escrita, la narrativa oral o la narrativa que se expone a nivel teatral), es necesario demostrar que dicho mensaje es susceptible de un análisis por medio de una metodología que involucre no solamente su significado/significante planteado por el

estructuralismo de Ferdinand Saussure sino por una forma más eficaz de enfocarlo: la figura del actante desarrollada por Greimas.

Empero, ¿Cuál es la pertinencia de hacer un análisis sobre el *cine negro* y la película *Blade Runner*? y ¿Por qué interesa un análisis semiótico sobre estas?

Primeramente, es necesario plantear por qué estas representaciones que tuvieron una función tan eficaz en una época en particular funcionan de igual manera en una película de ficción contemporánea, si bien las figuras arquetípicas (el héroe, la sombra, la figura cambiante, el embaucador, el sabio, etc.) deben su concepción y definición al psiquiatra Carl Gustav Jung y su apropiación y permanencia a nivel popular debido al arte cinematográfico, es necesario acotar que a lo largo de la historia se han ido recogiendo diferentes arquetipos, pero todas las interpretaciones tienen en su significado el concepto en una misma línea, esto es, en cualquier tipo de narrativa se repiten ciertas características a tal grado que se convierten en una generalidad y forman parte del imaginario cultural de una época en específico².

La mayoría de las veces no se está consciente de estos modelos típicos de comportamiento social y cuando se cuenta una historia personal o de ficción se recrean este tipo de personajes que ya han formado parte de una historia conocida. Es por esta razón que el cine es una muy buena manera de entender dichos arquetipos, pues son historias que ya se conocen y que de alguna manera delimitan la cultura de la sociedad.

Sin embargo, y antes de dar pasó a la premisa fundamental de este trabajo, es necesario dar algunas características definitorias de las figuras conocidas como arquetipos cinematográficos (derivados del *cine negro* y retomados en la película *Blade Runner*) en aras de abordar más adelante (y con más detalle), los puntos de coincidencia que los enlazan a las figuras conocidas como actantes.

² “Formas e imágenes de naturaleza colectiva que toman lugar en toda la tierra, que construyen el mito y que al mismo tiempo son productos autóctonos e individuales de origen inconsciente” .Carl Gustav Jung, *Psicología y religión*, Barcelona, Ed. Paidós, 2018, p.63

Los personajes de cualquier tipo de narración (escrita, teatral, cinematográfica, etc.) son la parte más importante de la mega-estructura de una obra literaria. Aristóteles consideraba que el personaje era secundario en relación con la intriga de la obra, y Henry James comparaba a los personajes con las piezas numeradas de un rompecabezas, pero la investigación a fondo de las relaciones entre los personajes y la relación entre ellos no comenzó sino con la publicación de la obra pionera de Vladimir Propp.³ En esta, el autor analiza la intriga de los cuentos de hadas como sucesión sistemática de las funciones de los personajes y describió el elemento constante de este género como un acto definido a partir de la estructura de significación en el desarrollo de una historia.

Después del formalista ruso, ha habido muchos teóricos que han estudiado el desarrollo de las formas simples de la cultura oral. Se han hecho muchos menos estudios para aclarar los principios estructurales subyacentes de la estructura de las formas complejas de la cultura escrita y es sintomático que no exista acuerdo sobre la clasificación genérica de obras narrativas más extensas. El término “novela”, por ejemplo, se usa indiferentemente como término global, lo mismo en el lenguaje común, donde resulta más cómodo reagrupar todos los textos que cuentan una historia bajo ese término.

Sin embargo, en las obras cercanas a lo contemporáneo, emparentadas con el cuento de hadas-la novela de caballerías, la novela picaresca y la novela policiaca-, las funciones de los personajes tienen una importancia extrema al estar individualizados y situados en un contexto con límites espaciales⁴. Además, viven el tiempo teleológico de la historia⁵.

³ Marc Angenot, et al., *Teoría literaria*, México, Siglo XXI Editores, 1993, 1ª ed. p.245.

⁴ *Ibidem*. p. 246.

⁵ En un sentido más amplio y en palabras de Aristóteles: *“En general, en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza. Por lo tanto, si las cosas producidas por el arte están hechas con vistas a un fin, es evidente que también lo están las producidas por la naturaleza; pues lo anterior se encuentra referido a lo que es posterior tanto en las cosas artificiales como en las cosas naturales”*. El término alude a una doctrina que

Los personajes con las características descritas abogan por ciertas ideas, tomas de posición y actitudes, en un “romance”, los actantes son arquetipos psicológicos estilizados que se corresponden a “*las Repeticiones sin fin [...] como formas de contenido, presentando meramente la posibilidad de cierto tipo de percepción y acción*”⁶ del arquetipo conceptualizado por Jung.

En consecuencia, al enlazar la figura del actante de A.J. Greimas con la del arquetipo descrito por Jung se denota una correspondencia hasta cierto punto evidente con la cual trabajar estos arquetipos cinematográficos, asimismo, al ser el actante una unidad semántica de acción se puede manejar, como supuesto hipotético, su emparejamiento a nivel de estructura narrativa con la de un arquetipo (siempre y cuando cumpla con algunas condiciones que se plantearan más adelante).

Así pues, ¿Por qué tiene sentido la inserción de las figuras del *antihéroe* y la *femme fatale* en un espacio futurista?

Básicamente porque el escenario planteado en la película *Blade Runner* nos presenta un reflejo de una sociedad donde ha desaparecido la ley, la ética y el orden, escenario muy similar al de la sociedad norteamericana “marginada” situada en los inicios de la posguerra y que dio simiente al género cinematográfico del *cine negro*. Es sobre esta base que se presenta el escenario donde toma forma la relación dialéctica del *cine negro* con el presente de la sociedad en la que nace, es precisamente desde esta perspectiva que el *cine negro* puede leerse de hecho como una crónica histórica en presente -si bien muy estilizada- capaz de proponer “un modo de representación” codificado para hablar de la

explica el universo en términos de causas finales excluyendo la casualidad. Aristóteles, *Física*, libro segundo, VIII, Madrid, Ed. Gredos, 1995, p.71.

⁶ Carl G. Jung, *Op. Cit.*, p.11.

contemporaneidad social desde diferentes perspectivas y en sus distintas expresiones.⁷

Si se remite a esta representación de la sociedad, mostrada en la narrativa del cine, tiene sentido que los elementos decadentes y de descomposición de la civilización en una distopía⁸, como la presentada en la película *Blade Runner*, tenga correspondencia con figuras y personajes similares al del *cine negro*.

La humanidad, por otra parte, necesita crear *sentido* dentro de la complejidad de las realidades del mundo natural y social. Las explicaciones, los análisis, los estudios y las propuestas, en el fondo pretenden reducir a términos conocidos lo que se presenta como un caos, un problema a resolver.

Es de esta manera, por medio de esta búsqueda de *sentido*, que se plantea el por qué las representaciones que funcionaron en una época determinada (*cine negro*) siguen funcionando y aportan sentido en una película de ciencia ficción contemporánea (*Blade Runner*).

El mundo actual, lejos de haberse simplificado, se nos muestra cada vez más complejo. En este contexto se hallan los lenguajes de los medios masivos: cine, televisión y radio. Lenguajes que provocan en los espectadores reacciones emotivas y racionales. La lingüística ha dado cuenta del lenguaje hablado desde Saussure y se ha convertido en modelo a seguir en la construcción de la semiótica de los medios. La terminología y la conceptualización lo demuestran: gran sintagmática (cine), radiosemas (por signos sonoros en la radio), signos icónicos (fotografía, televisión). Si bien las críticas no se han hecho esperar, es justo reconocer que la translingüística no puede ser olvidada en esa búsqueda teórica

⁷ Carlos F. Heredero, *El cine negro, maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Ed. Paidós, 1996, 1ª ed., p.15

⁸ Visión negativa de una sociedad ficticia basada en la hiperbolización de los problemas culturales de nuestra sociedad. Fernando Ángel Moreno, *Teoría de la literatura en ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*, Madrid, Portal ediciones, 2010, p.461

por hallar especificidad a cada medio, por explicar cómo se estructuran, como se reciben los mensajes, en resumen, como es que *significan*.

Este trabajo se centra en uno de esos medios: el cine. Las razones son diversas:

1. Es el único medio que ha logrado pasar la frontera de lo masivo y ubicarse en las bellas artes.
2. En él confluyen varias materias con un significado específico estructurado (sonido, imagen, diálogo, etc.), dando como resultado una experiencia estética multipercibida.
3. El cine rápidamente se transformó en relato y con ello adquirió el encanto de la narración hasta tal punto que es casi imposible pensar en un cine no narrativo.
4. Este trabajo se centra en el cine de ficción (*cine negro* y cine de ciencia ficción) porque logra en el espectador momentos de ilusión que lo confrontan con sus mundos internos y externos.

Es en ese sentido que se plantea la justificación de esta tesis, en explicar por medio del análisis que:

- El análisis semiótico, por medio de las figuras actanciales, nos permite relacionar un género cinematográfico (*cine negro*) con una película de un género distinto en particular (ciencia ficción).
- Las figuras actanciales, representadas como arquetipos cinematográficos presentan características que se repiten, con modificaciones menores, para configurar una “estructura narrativa tipo” que permite aglutinar un modelo de películas para determinar un género cinematográfico.
- A través del análisis de las figuras actanciales de Greimas, es posible imbricar una corriente o género cinematográfico como el *cine negro*, con una de las películas referenciales de la ciencia ficción contemporánea: *Blade Runner*.
- La relación entre los actantes permite observar los resortes narratológicos en un relato determinado (en este caso, cinematográfico) y esta relación

entre actantes (asumiéndolos como arquetipos cinematográficos) permite observar un entrelazamiento entre géneros, en apariencia disímbolos, utilizando el análisis actancial

Con la proliferación de arquetipos y temas del *cine negro*, es necesario plantear hasta qué punto su influencia ha llegado a permeare la ingente cantidad de películas derivadas del mismo después de su nacimiento, por ello es necesario remarcar que, si bien estos arquetipos no están supeditados a un lugar y espacio determinado, el nacimiento del *cine negro* los dotó de una densidad y tridimensionalidad tal que permitió su carta de naturalización en el celuloide. Hijo de su tiempo este género aportó en gran medida las bases para películas que, sin su influencia, posiblemente no hubieran logrado concebirse y filmarse para lograr ser las grandes obras cinematográficas que hasta el día de hoy son (*Pulp Fiction*, *Goodfellas*, *L.A. Confidential*, por mencionar algunas).

En la película *Blade Runner*, los principios inherentes al género -como la crítica social o el reflejo de una violencia estilizada- mantienen relación, aunque con variantes significativas, con el *cine negro*. Dicha permanencia y modificación se transpone a los clásicos modelos: *la femme fatale*, *el detective /antihéroe* y finalmente a la configuración textual de aquellas formas y la creación de sentido generada por la articulación lingüística del modelo genérico en el cual descansa, esto, por supuesto, da lugar a “otras tantas dimensiones creativas: iconográfica (decorados, arquitectura y urbanismo), sonora (banda sonora, mezcla de sonido, sonidos incidentales), narrativa (estructura, elipsis, articulación temporal), dramática (arquetipicidad y funciones de los personajes, desarrollo de las situaciones) y la estrictamente visual (iluminación, fotografía, encuadres y montaje de la cámara)”⁹. Estas facetas, por sí solas y a través de una articulación unitaria, engendran la capacidad codificadora del género sobre la que descansa la enunciación propiamente dicha.

⁹ *Ibidem*.p.12.

El objetivo de esta tesis es analizar una de estas dimensiones creativas en búsqueda del *sentido* dentro de una obra cinematográfica: la narrativa, **pero desde la perspectiva de la semiosis por medio de las figuras actanciales derivadas del trabajo de A.J. Greimas**, asimismo, otro de los objetivos de esta investigación es determinar cómo es que los arquetipos en el *cine negro* pueden utilizarse como estrategias semionarrativas en el cine de Ciencia Ficción.

Es de aquí que se parte para presentar los objetivos de esta tesis:

Objetivos generales

- Analizar la influencia del *cine negro* en la película *Blade Runner* a nivel semio-narrativo con base en la figura de los actantes de A.J. Greimas.
- Identificar el *sentido* que se construye al relacionar el *cine negro* con el cine de Ciencia Ficción.

Objetivos particulares

- Identificar y explicar los distintos géneros surgidos a partir del nacimiento del cine para proporcionar un panorama general sobre el imbricamiento entre ellos con especial énfasis en los géneros del *cine negro* y la *ciencia ficción*.
- Explicar por qué los arquetipos expuestos en una gran cantidad de películas del *cine negro* son susceptibles de ser relocalados históricamente en una película de ciencia ficción.
- Analizar y comparar los elementos estructurales y semio-narrativos de una película de ciencia ficción como *Blade Runner* a un corpus de películas del *cine negro* con base en sus figuras actanciales.
- Sintetizar las características semio-narrativas entre los géneros de *cine negro* y cine de *ciencia ficción* tomando los arquetipos cinematográficos inherentes en ellos con la finalidad de determinar y explicar las coincidencias y diferencias entre ambas.

Empero, ¿para qué plantearse un trabajo de investigación basado en las figuras actanciales de Greimas? ,básicamente, porque los estudios o ensayos derivados de la relación entre el *cine negro* y la película *Blade Runner* son lo suficientemente vastos ,dado el evidente préstamo que la película de Ridley Scott tomó de ese género en particular, sin embargo, el objetivo de estos estudios y trabajos se centra básicamente en temáticas derivadas de la psicología de los personajes, la ambientación y la puesta en escena de elementos cinematográficos derivados de la corriente cinematográfica del expresionismo alemán¹⁰ o de la decadencia y pesimismo de la sociedad en la que los personajes están inscritos, pero, el análisis a nivel actancial no está presente en dichos trabajos de investigación.

Asimismo, porque la estructura que nos proporciona Greimas para este análisis, nos permite visualizar las principales fuerzas del drama y su rol en la acción, y presenta la ventaja de ya no separar artificialmente a los personajes y a la acción, sino de revelar la dialéctica y el paso progresivo de uno al otro. Por ende, también clarifica los problemas de una situación dramática en particular derivada de la dinámica de los personajes, permitiendo con ello determinar específicamente la aparición y resolución de los conflictos en una obra narrativa.

Este modelo o esquema actancial, asimismo, proporciona una visión interesante del personaje. En este modelo el personaje ya no es asimilado como un ser metafísico o psicológico, sino que es considerado como una entidad que pertenece al sistema global de acciones, que va de la forma amorfa del actante (estructura profunda narrativa), a la forma precisa del actor (estructura superficial discursiva existente tal como en la obra).

¹⁰ “El cine expresionista alemán impuso en pantalla un estilo subjetivista que ofrecía en imágenes una deformación expresiva de la realidad, traducida en términos dramáticos mediante la distorsión de decorados, maquillajes, etc., y la consiguiente recreación de atmosferas inquietantes, cuando no terroríficas. El cine expresionista se caracterizó por la recurrencia al simbolismo de las formas deliberadamente distorsionadas con el apoyo de los diferentes elementos plásticos, para traducir, simbólicamente, mediante esas líneas, formas o volúmenes, la mentalidad de sus personajes, su estado de ánimo o sus intenciones”. Juan Antonio Ramírez Domínguez, *Historia del arte*, Madrid, Ed. Anaya, 1983, p.956

Por consiguiente, una herramienta metodológica como el esquema actancial, nos puede permitir resolver problemáticas derivadas de la lectura analítica de un relato cinematográfico, y, en este caso de investigación en particular, utilizar las representaciones de las figuras arquetípicas que el *cine negro* heredo (la *femme fatale* y el *antihéroe*) para determinar si efectivamente dichas figuras (tomando como referente el modelo actancial) guardan una relación significativa con la película *Blade Runner*.

En consecuencia, el problema planteado por esta problemática, a nivel de la estructura narrativa de los filmes analizados, no radicará finalmente en sí en lo que representan, sino en las estructuras significativas¹¹, en la manera en que se combinan para producir un mensaje (en este caso una obra cinematográfica) y en la relación entre esta y el receptor (el espectador).

Esto es, el análisis presentado, ¿nos permite observar que existe una relación significativa, entre los actantes de cada uno de los filmes analizados, para poder afirmar que los arquetipos cinematográficos del *cine negro* tienen una correspondencia directa en una obra de ficción como *Blade Runner*?

O, en otras palabras: ¿Existen características que permitan plantear que los arquetipos presentes en el *cine negro* (*detective/antihéroe* y *femme fatale*) tienen una correspondencia en una obra de ciencia ficción futurista como *Blade Runner*, retomadas a partir de la propuesta de análisis del esquema actancial de Greimas?

Con el fin de explorar las vertientes antes señaladas, enfocadas principalmente en exponer la relación entre las figuras actanciales representadas por los

¹¹ El concepto de “estructura significativa” es retomado por Lucien Goldmann a partir de los trabajos de Georg Lukacs. Goldmann utiliza ese concepto para describir el enfoque de las ciencias en la cultura. Esa estructura no tiene solo un aspecto cognoscitivo, sino también uno normativo que consiste en que evaluemos las obras culturales como partes de una estructura significativa mayor hacia la cual aquellas deben aspirar, y dentro de la cual se encuentran tanto el sujeto que investiga como su objeto de estudio. Las estructuras significativas amplias y coherentes son las llamadas “visiones del mundo”. Goldmann destacó la importancia que tendría para la investigación cultural este concepto, dadas las innumerables obras que existen en la literatura, el arte y la filosofía. Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Ed. Península, 1968, p.247-255

arquetipos señalados dentro del género de *cine negro* y la película de ciencia ficción *Blade Runner*, el presente trabajo estará dividido en tres capítulos.

1.-A través de una revisión sobre el origen y desarrollo del cine y, posteriormente, de los géneros cinematográficos del llamado *cine negro* o *film noir* y el género de la ciencia ficción, el primer capítulo estará enfocado en la conceptualización histórica de ambos géneros, así como las características y temáticas, con especial énfasis en los arquetipos que se desean analizar: el *detective/antihéroe* y la *femme fatale*.

2.-El segundo capítulo está dedicado a la base teórica y sobre la cual descansa este trabajo de investigación, esto es, en lo teórico sobre la semántica estructural de Algirdas Julien Greimas y su modelo del recorrido generativo por medio de las figuras actanciales, configurada a través de los trabajos de otros teóricos de la semiología como Ferdinand De Saussure y Louis Hjelmslev, que fueron determinantes para el establecimiento de su modelo teórico.

3.-En el tercer capítulo se abordará el análisis semántico y sintáctico, basado en el modelo de Greimas del recorrido generativo, de las figuras actanciales identificadas como los arquetipos propuestos para los géneros cinematográficos del *cine negro* y la película de ciencia ficción *Blade Runner*. La base metodológica para este análisis tomara (y adaptara) el modelo del grupo Entrevernes, el cual establece un método basado en el análisis de textos, desarrollado a partir del modelo actancial de Greimas, el cuadro semiótico y su representación correspondiente con los actantes identificados por ese modelo(sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente)¹². Este capítulo tiene el propósito

¹² Este análisis se basa en “*Buscar las condiciones internas del significado de un texto, tomando el concepto de inmanencia de Louis Hjelmslev, ya que la problemática definida por la tarea semiótica versa sobre el funcionamiento textual del significado y no sobre la relación que el texto puede establecer sobre un referente externo. El sentido será entonces considerado como un efecto, como un resultado producido por un juego de relaciones entre elementos significantes. El “como” del sentido tendremos que construirlo en el interior del texto [...], esto nos llevara a postular que los elementos de un texto solo pueden adquirir su significado y ser reconocidos como significantes en virtud del juego de relaciones que mantienen entre ellos. Por ellos solo consideraremos como*

de unir la información y los análisis vertidos en los capítulos precedentes a fin de demostrar la pertinencia metodológica y teórica de la imbricación de las figuras actanciales con los arquetipos antes mencionados.

Si bien los trabajos derivados de la relación existente entre la película *Blade Runner* y el *cine negro* son numerosos¹³, con el presente trabajo se pretende establecer la importancia que puede comunicar un análisis de tipo semiótico, enfocado principalmente en el modelo de Greimas y sus figuras actanciales, para evidenciar la relación existente entre dos géneros cinematográficos separados en el tiempo y que, se pretende, pueden ser enlazados por medio de la representación de sus arquetipos cinematográficos más representativos (el *detective /antihéroe* y la *femme fatale*). Para demostrar la pertinencia y relevancia de estos arquetipos, este trabajo de investigación se enfocará primordialmente en los resortes narratológicos que permiten que un relato (en este caso cinematográfico) avance dentro de una estructura narrativa, tocando solo tangencialmente (a manera de contexto) los elementos básicos analizados por otros trabajos de investigación (ambientación, cinematografía, psicología de los personajes).

La importancia dentro del campo de las ciencias de la comunicación y las ciencias sociales viene dada porque este trabajo de análisis, basado en las figuras actanciales de Greimas, permite tocar y abordar una arista, hasta cierto punto novedosa, apartada de la numerosa cantidad de estudios ya existentes en relación a los elementos característicos (psicológicos, estilísticos, fotográficos) de los géneros cinematográficos (*cine negro* y *cine de ciencia ficción*) enlazados por la película *Blade Runner*, asimismo, una película (cualquier película) analizada a

“pertinentes” los elementos capaces de entrar en un sistema de evaluación y construcción de diferencias”. Grupo Entrevernes, *Análisis semiótico de los textos*, Madrid, Ed. Cristiandad, 1982, p.17

¹³ “Esta película fue rescatada, poco a poco, pero de manera continua y decidida, del limbo en que se hallaba, por determinados colectivos culturales emergentes hasta situarla, a través de circuitos alternativos (desde fanzines hasta revistas académicas de filosofía y religión, pasando por páginas descabelladas en los principios de la era de internet) en el altar de las películas de culto”. Jesús Alonso Burgos, *Blade Runner, lo que Deckard no sabía*, Madrid, Ed. Akal, 2011, p.6

partir del modelo actancial de Greimas, permite una reconfiguración de su disfrute estético al hallarse en la oscuridad de una sala de cine y descubrir las estructuras semionarrativas de superficie (al formular un enunciado de estado o de acción para simultáneamente instituir actantes que den jerarquía a las formas elementales de dicho estado en forma de modalidades: poder, deber, saber, querer) o la estructura semionarrativa profunda (o la negación y aserción que le dan *sentido* a un relato a través de un cuadro semiótico).

Esto es, cualquier cinéfilo (o espectador con las competencias pertinentes para aceptar e interpretar esta estructura) o un analista de cine, podrá encontrar elementos subyacentes en el visionado de un filme que le permitan encontrar el *sentido* a la narración cinematográfica por medio de la estructura interna del modelo actancial presentado en este trabajo de investigación.

Capítulo 1

“Al igual que todas las obras de arte, una película se puede entender como una construcción formal. Esto nos lleva a considerar qué es la forma y como nos afecta”.

David Bordwell, *El arte cinematográfico*, Prologo
XVI

Una mirada al cine y los géneros cinematográficos

1.1.-El cinematógrafo y los Lumière.

Se ha hablado desde su creación como una mezcla entre la técnica y una extraña deformidad de nuestros ojos que genera un efecto de continuidad, que se percibe, al pasar 24 cuadros por segundo en una cinta de celuloide. El efecto al final permite que la retina transforme en movimiento dichos cuadros. Es la innovación tecnológica que en manos de mentes sensibles e inquietas puede producir arte - una de las últimas manifestaciones de las bellas artes- y que con el pasar de los años se ha erigido como un puntal de entretenimiento global.

Esta cualidad (o imperfección en los ojos) aunada a la técnica y la inventiva humana, permite que, por medio de una narrativa transmitida en imágenes y sonido, se llore, emocione y se sonría, asimismo la narrativa presentada permite conceptualizar reflexiones por la historia relatada (no en sí misma ,sino a través de la semiosis) ,transformándose, con ello, en testimonio gráfico de presencia y esencia del andar de la humanidad por este mundo, siempre glorificado como una ilusión, pero también vilipendiado al mostrar la miseria humana como un texto a través del cual se perciben sentidos e historias, pero al final un texto.

A despecho de la elegía anterior queda la historia de cómo se erigió este fenomenal invento, el cine, en algo cotidiano en el andar de la humanidad.

El fenómeno que permite que los ojos capten la ilusión de movimiento está basado en la capacidad que tiene la retina de captar imágenes que no se borran

instantáneamente, el fenómeno fue comprobado en la antigüedad, en forma de esbozo, con los trabajos de óptica de Sir Isaac Newton y el caballero D' Arcy. Hubo, no obstante, que esperar los trabajos de Peter Mark Roget, inglés de origen suizo, para entrar en el camino que llevo hasta el cine. Como aplicación de sus trabajos, un ilustre científico británico construyó en 1830 la rueda de Faraday, que describen todos los trabajos de física, mientras que John Herschel, al imaginar una nueva experiencia de física recreativa, dio nacimiento al primer juguete óptico que utilizó dibujos. El taumátropo, creado en 1825 por Fitton y por el Doctor Pris, es un simple disco de cartón que lleva en su recto y su verso dos dibujos que se superponen para nuestro ojo cuando se les hace girar rápidamente.

Posteriormente, los aparatos que crean simultáneamente en 1832 Joseph Plateau, joven físico belga y el profesor austriaco Stampfer, utilizan los dispositivos esenciales de la rueda de Faraday (disco dentado que se observa en un espejo) y los dibujos del taumátropo¹⁴.

Los inventos de estos dos investigadores son simultáneos y sin ninguna influencia recíproca. El progreso futuro estaba implícitamente contenido en los trabajos precedentes de los físicos ingleses.

En Viena, en París, en Londres, estos aparatos salen de los gabinetes de física para convertirse en juguetes, que describe minuciosamente Baudelaire, en 1851. Un inglés, Horner, le dio una nueva forma con el zootropo (1834), que lleva una banda de imágenes sobre cartón que anuncia lejanamente el film.

Estos artefactos podían por si solos dar nacimiento al dibujo animado moderno, sobre todo cuando el general austriaco Uchatuis los proyectó en una pantalla en 1853, combinándolos con la linterna mágica descrita ya en el siglo XVIII por el jesuita Kirscher. Sin embargo, para que naciese el cine propiamente dicho, había que utilizar la fotografía. Plateau lo preconizó hacia 1845, pero no pudo realizar ningún trabajo: sus apasionadas investigaciones lo habían dejado ciego.

¹⁴George Sadoul, *Historia del cine mundial*, México, Ed. Siglo XXI, 1972, p.5.

En efecto, el cine supone la instantánea. La fotografía ha universalizado hoy esta idea; pero estaba lejos de ser puesta en práctica. Básicamente por el hecho de que no se le veía ningún tipo de provecho comercial, en sí, era solo entretenimiento para las masas locales, como un espectáculo más de feria como se estilaba en aquellos tiempos.

La primera fotografía de Niépce, hacia 1823, *La table servie*, había necesitado de catorce horas de exposición. Los primeros daguerrotipos fueron bodegones o paisajes: la exposición necesaria aún pasaba por mucho de la última media hora, nadie se extrañaba de esas dilaciones; ya que para toda la fotografía era una nueva forma de dibujo, el medio de fijar químicamente las imágenes de las cámaras negras (*camera obscura*) empleadas por los artistas desde comienzos del renacimiento.

Habría de llegar el gobierno francés, en 1839, para comprar las patentes de Mandé Daguerre y regalar al mundo uno de los inventos modernos más maravillosos.

A partir de 1840 el tiempo de exposición se redujo a veinte minutos y se obtuvieron los primeros retratos de modelos maquillados, inmobilizados que sudaban a pleno sol y con los ojos obligatoriamente cerrados.

Hacia 1888 Renaud, construyó un praxinoscopio que perfeccionaba el zootropo de Horner con el cual pudo dar, a partir de 1892 y durante cerca de diez años, en el Museo Grevis, de París, las primeras representaciones largas de dibujos animados, en colores y presentados en una pantalla¹⁵.

Más adelante, hacia 1895, se multiplicaron las primeras representaciones de cine. Los realizadores casi siempre se desconocían entre sí, lo que provocó grandes controversias sobre el invento del cine, sin embargo, y pese a esta caótica confusión, el espectáculo que explotó con éxito fue el cinematógrafo de Lumière, situado en el Grand Café, Boulevard des Capucines, en París.

¹⁵ *Ibidem*, p.9.

Louis Lumière, que dirigía con su padre y hermano una importante fábrica de productos fotográficos en Lyon, había empezado sus trabajos desde la llegada a Francia de los primeros quinetoscopios (1894). Había construido un cronofotógrafo empleando para su entrenamiento la *excéntrica de Hornblauer* y una película fabricada en Lyon en el formato Edison. A pesar de la avalancha de patentes y experiencias cronofotográficas la mayoría de los historiadores parecen haberse puesto de acuerdo en que, si a Edison le correspondió la gloria de impresionar por primera vez películas cinematográficas, a Louis Lumière le correspondió el privilegio de efectuar las primeras proyecciones públicas y afortunadas valiéndose de un aparato patentado el 13 de febrero de 1895 como “*aparato que sirve para la obtención y visión de pruebas cronofotográficas*”¹⁶.

El secreto del invento residía en un sencillo mecanismo (grifa de la excéntrica), que permitía el arrastre intermitente de la película, dispositivo que se le ocurrió a Louis, que no obstante asoció también el nombre de su hermano a la patente. Denominaron a su aparato cinematógrafo (del griego *Kinema*, movimiento y *grafein*, escribir), utilizando una raíz etimológica que junto con la de “vida” (*Bios, vita*) serviría para designar casi todos los artefactos europeos y americanos de esta época relacionados con el registro y proyección de imágenes animadas.

Durante la proyección, aseguran las crónicas, flotaba en el ambiente un frío escepticismo, este sentimiento duró todo el tiempo que las luces permanecieron encendidas, pues al apagarse, un tenue haz de luz cónica brotó al fondo de la sala y al estrellarse contra la superficie blanca de la pantalla obró el prodigio. Apareció, ante los ojos atónitos de los espectadores, la Plaza Bellacour, de Lyon, con sus transeúntes y sus carruajes moviéndose. Los espectadores quedaron petrificados testigos de aquella maravilla. Y Henri De Parville recuerda: “*Una de mis vecinas estaba tan hechizada que se levantó de un salto y no volvió a sentarse hasta que el coche, desviándose, desapareció*”¹⁷.

¹⁶ Roman Gubern, *Historia del cine, la era de los pioneros*, Barcelona, Ed. Danae, 1969, p. 26.

¹⁷ *Ibidem*, p.27.

Desde aquel momento la batalla estaba ganada. Los espectadores se hallaban prácticamente anonadados ante aquel espectáculo jamás visto “*los que se decidieron a entrar salían un tanto estupefactos -narra Volpini – y muchos volvían llevando consigo a todas las personas conocidas que habían encontrado en el Boulevard*”¹⁸.

Después de estas primeras demostraciones públicas era evidente que, lo que Lumière fabricó, el cinematógrafo, superaba con mucho otros aparatos de sus competidores. La perfección técnica y la novedad sensacional de sus films aseguraron un triunfo universal que daría nacimiento, con el pasar de los años, a toda una industria.

Cuando se piensa en las razones por las que el público quedó fascinado ante aquel invento resulta inevitable sentir cierta sorpresa. No fueron los temas. No fue la salida de una fábrica o la llegada de un tren lo que llamo la atención de los espectadores –pues eran cosas que el público podía contemplar cotidianamente– sino sus fidelísimas representaciones gráficas, que, aunque reproducidas en dos dimensiones de la pantalla, conservaban su movimiento real. La maravillosa capacidad de ese artefacto para simular la realidad de movimiento fue lo que provocó el asombro y perplejidad de los parisinos. Esta perplejidad que todavía conserva Julián Marías cuando señala la *irrealidad* de la realidad que muestra el cine “*Porque se trata no de cosas reales, sino de fotografías, y ni siquiera de fotografías reales, sino de proyección de fotografías sucesivas; ni siquiera la proyección del cine es asible, ni palpable, así como la vemos desaparece. Es, por tanto, una pura y simple fantasmagoría*”¹⁹.

El éxito obtenido por las primeras proyecciones públicas de los Lumière rebasó con mucho las expectativas de sus realizadores. La gente se agolpaba ante las puertas del Grand Café para contemplar las primera imágenes en la historia del

¹⁸ *Ibidem*, p.34.

¹⁹La fantasmagoría es el arte de representar figuras por medio de una ilusión óptica. Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22^a ed., 2001, Consultado en <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=Hb8t7zi> el 13 de noviembre de 2017.

cine, sin embargo, nada preparó a los espectadores para la cinta *La llegada del tren* que provocó un pánico desbordado en su primera exhibición, incluso algunos de los espectadores huyeron despavoridos ante la locomotora que pensaban se les venía encima.

Esta “peliculita” resultaba excesivamente realista para la mente pre-cinematográfica de los espectadores²⁰ y era notorio que el encuadre tomaba parte del crédito para que ello ocurriera, ya que permitía que el ojo del espectador se identificara con el ojo de la cámara, convertida este por primera vez en un personaje dramático.

Mientras tanto, del otro lado del mundo, en los Estados Unidos de América, la revolución del cinematógrafo encontraba un exponente en la figura del inventor Thomas Alva Edison, quien, hacia 1878, había registrado la patente del fonógrafo y más adelante, con la ayuda de Dickson, había intentado combinar este invento con el cronofotógrafo, en anticipación de lo que más adelante sería el cine sonoro²¹.

Fue a comienzos de 1891 que Edison hizo construir una barraca de aspecto insólito que uno de sus colaboradores, William Dickson, había bautizado como “teatro Kinetoscopio”. Construida en madera y pintada de negro en su interior y su exterior, tenía el techo desplazable y el conjunto podía girar sobre su base, orientándose sobre la posición del sol, fue en este estudio donde se impresionaron las primeras series de imágenes animadas que Edison exhibió públicamente. El nombre del aparato, sugerido por Dickson, quedó patentado finalmente en 1893 como Kinetoscopio²².

²⁰ *Ibidem*, p.43.

²¹ *Ibidem*, p.44.

²² El Kinetoscopio era un aparato destinado a la visión individual de bandas de imágenes sin fin, pero que no permitía su proyección sobre la pantalla. Era una caja de madera vertical con una serie de bobinas sobre las que corrían 14 metros de película en un bucle continuo. Consultado en: <http://www.fotonostra.com/glosario/kinetoscopio.htm> el 13 de noviembre de 2017.

Sentadas las bases de un invento que, posteriormente, se convertiría en toda una industria, aún quedaba un largo camino por recorrer para consolidar al cinematógrafo como el arte por excelencia del siglo XX.

Las primeras películas no eran sino filmaciones más cercanas conceptualmente a los videos caseros de hoy en día que a cualquier otro producto de imagen²³, pero su impacto entre el público duró muy poco, y una vez superada la fascinación inicial, los primeros cineastas tuvieron que empezar a urdir, con el fin de complacer a sus espectadores, historias de ficción y argumentos con los cuales estos se pudieran identificar.

De esta manera el cine, como espectáculo e industria, tuvo una expansión derivada de la necesidad intrínseca del hombre por contar historias a través del novedoso invento, más adelante, con el estreno de la película *Jazz Singer* en abril de 1927, el cine adhería a su magia el sonido y con ello daría origen a los grandes mitos de la cinematografía mundial forjados por el *Star-System* de Hollywood.

Con ello, los antecedentes del cine como entretenimiento temprano buscaron una sistematización al espectáculo narrativo audiovisual que ofrecían, y de la mano de la industria cinematográfica mundial que proveía la producción, distribución y exhibición tuvieron que plantearse una clasificación conforme a ciertos estándares y convenciones, así nacieron los géneros cinematográficos.

1.2 Los géneros cinematográficos.

Si bien género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación-o en cualquier reseña-sobre cine, la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que se pueda tener sobre ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o a un particular grupo étnico. Al nombrar uno de los grandes géneros clásicos-el Western, la

²³ El cine, como apunta Metz “Antes de ser el medio de expresión que conocemos fue un simple procedimiento mecánico de registro, conservación y reproducción de espectáculos visuales en movimiento”. Christian Metz, *Film Language: A semiotics of the cinema*, Nueva York, Oxford University Press,1974,p.118

comedia, el drama, el cine de terror, las películas de Gangsters, bélico o ciencia ficción- hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental sobre éste, mitad visual y mitad conceptual.

En efecto, como menciona el crítico y teórico del cine Rick Altman:

“En muchos aspectos, el estudio de los géneros cinematográficos no es más que una prolongación del estudio de los géneros literarios, [...] Sin duda, muchas de las afirmaciones sobre géneros cinematográficos son meros préstamos tomados de una larga tradición crítica de los géneros literarios”²⁴.

El esbozo siguiente sobre los géneros cinematográficos se centra, sobre todo, en los estudios de los principales géneros y se ahondará en aquellos que interesan para este trabajo de investigación: el *cine negro* y el de *ciencia ficción*.

Los géneros resisten dentro de la teoría cinematográfica gracias a su capacidad de desempeñar múltiples operaciones simultáneamente (fórmula, estructura, etiqueta, estilo y contrato ante los espectadores). En efecto, los géneros aportan fórmulas que rigen a la producción y constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género. El término “género” abarca, por sí solo, todos estos aspectos.

Es por ello que al género cinematográfico se le puede configurar como un concepto complejo de múltiples significados que se podría describir de la siguiente manera:

- El género como *esquema básico* o *fórmula* que precede, programa y configura la producción de la industria.
- El género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas.

²⁴ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Ed. Paidós, 2000, p.32.

- El género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores.
- El género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público.
- El género como estilo que es la forma en que un artista plasma su sello personal en los recursos para decir o narrar algo y, que en el cine, es la conjunción multisensorial de actuación, diseño, música, sonido y diálogo²⁵.

Es importante subrayar que un género cinematográfico, como un estilo de realizar filmes, permea en la conciencia del espectador por medio de una serie de características, la más importante de ellas es el carácter no excluyente del consumo de cine, esto significa que es necesaria una segmentación para que una cierta parte de los potenciales espectadores decidan a ver tal o cual película de acuerdo a sus preferencias personales o estados de ánimo.

Si bien al principio del cine los géneros cinematográficos estaban adscritos a solo dos categorías, tomadas del teatro y basadas totalmente en un criterio de intencionalidad y acento anímicos (drama y comedia), con el tiempo esta distinción fue creciendo y diversificando los criterios definidores, que ya no iban a ser solo los intencionales, sino que buscarían apuntar en variadas direcciones y ámbitos.

Es por ello que la adscripción de una película a un género específico no es cuestión sencilla, porque se impone cada vez más una tendencia desafiada a la hibridación, sobre todo en la cinematografía contemporánea, *“es casi imposible encontrar una película “pura”, ya que, [...] las subtramas o líneas paralelas suelen discurrir por otros derroteros: no hay historia “bélica” sin historia de amor; ni historia fantástica sin contrapunto dramático, etc.”*²⁶.

²⁵ *Ibidem*, p.33

²⁶ Lauro Zavala, “Cine clásico, moderno y postmoderno”, *Razón y Palabra*, no. 46, ITESM, agosto-septiembre de 2005, Consultado en :<http://www.razonypalabra.org.mx/actual/lzavala.html>

Sin embargo, la creación de géneros permite a estos la capacidad de ejercer múltiples funciones y le otorga el poder de asegurar relaciones privilegiadas entre los distintos componentes del cine, en efecto, ese potencial exclusivo del género cinematográfico se expresa casi siempre en figuras estilísticas o metáforas explicativas de esa singular capacidad para establecer conexiones, esto es *“expresan las sensibilidades estéticas y sociales no solo de los cineastas de Hollywood sino también del conjunto de espectadores”*²⁷.

El género pues es una estructura, y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los productores a los directores y desde la industria a los distribuidores, exhibidores y espectadores. La mayoría de los teóricos de los géneros cinematográficos admiten que la principal virtud de los géneros radica en su capacidad de enlazar y explicar todos los aspectos del proceso desde la producción a la recepción²⁸.

Si bien hay dudas aún entre los críticos para reconocer de manera uniforme la definición de género cinematográfico²⁹ la mayoría de sus conclusiones pasa por admitir que la ruta directa para una definición concreta empieza por sus orígenes industriales y termina con el reconocimiento del público de su existencia, descripción y terminología.

Con el fin de ofrecer un material apropiado para este tipo de estudio de los géneros, los críticos han llevado a cabo dos operaciones complementarias. En primera descartan sistemáticamente las películas sin cualidades definidas

²⁷ Rick Altman, *Op. Cit*, p.8.

²⁸ *Ibidem*, p.35.

²⁹ Entre los críticos que se adscriben con reserva a la uniformidad de la definición del género cinematográfico están Stephen Neale quien expresa *“la imagen primordial en la crítica de los géneros es el triángulo compuesto por artista/película/público. Los géneros se pueden definir como patrones/formas/ estilos/estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador”*, asimismo Thomas Schaff aborda el tema al referirse a que los géneros cinematográficos *“expresan la sensibilidad social y estética, no solo de los cineastas de Hollywood sino también de los espectadores”* o Jim Kitses quien afirma que *“el género cinematográfico es una estructura vital por la que fluye una miríada de temas y conceptos”*. *Ibidem*,p.36

respecto a su género. En segunda, definen los principales géneros partiendo de un núcleo que satisface los cuatro presupuestos de la teoría clásica de los géneros literarios de Aristóteles, que sirvió como base a la estructuración de los géneros cinematográficos³⁰:

- La producción de estas películas se llevó a término siguiendo un esquema básico y reconocible del género.
- Todas ellas muestran las estructuras básicas que se acostumbran a identificar con el género.
- Durante su exhibición, cada película se identifica mediante una designación de género.
- El público reconoce de una manera sistemática que las películas pertenecen al género en cuestión y las interpretan de manera acorde.

Independientemente del método empleado para definir el *corpus* privilegiado de un género, siempre prevalece una característica: la mayoría de críticos de los géneros prefieren utilizar, como material, películas cuyo vínculo con el género en cuestión sea claro e ineluctable. Ni géneros híbridos románticos, ni mutaciones, ni anomalías³¹.

Ahora bien, si se parte de una definición operativa del género cinematográfico se tiene que:

“Los géneros cinematográficos residen en un tema y una estructura determinados o en un corpus de películas que comparten un tema, una narrativa y una estructura específicas. En consecuencia, para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género, deben tener

³⁰ “En general, la poesía épica y la tragedia, al igual que la comedia y el ditirambo, y la mayor parte de la música instrumental, todas vienen a ser imitaciones. Más difieren entre sí en tres cosas: el medio, los objetos o modo de imitación, que son distintos en cada uno de los casos”. Aristóteles, *Poética*, Madrid, Ed. Gredos, 2010, 1447 a 15

³¹ Rick Altman, *Op. Cit*, p.37.

*un tema en común y una estructura común, una configuración del tema que fuese su denominador común, esto es, se clasifican formalmente las películas según sus características temáticas y narrativas en una forma organizativa que caracteriza los temas e ingredientes narrativos elegidos por el autor*³².

El elemento clave es lo narrativo, el cómo se puede llegar a una narrativa específica de acuerdo a los elementos presentes dentro de un filme. Si la definición de los géneros cinematográficos conocidos como *film noir* y *ciencia ficción* se basa en elementos de carácter narrativo, discursivo y estilístico es, hasta cierto punto evidente, que la narrativa debe ser distintiva y de acuerdo a ciertos parámetros ya establecidos. Es por ello que el análisis propuesto por Greimas, basado en estructuras discursivas, narrativas y en el esquema actancial, permite una mejor comprensión de dichos elementos de acuerdo a criterios de análisis semiótico. Estas bases metodológicas se verán en el capítulo dos de este trabajo de investigación.

De entre los géneros cinematográficos, establecidos como una fórmula categorizada por la industria cinematográfica hollywoodense, es la *ciencia ficción* la que permite entremezclar una amalgama de elementos que la hacen poderosamente atrayente, básicamente porque, a partir de su narrativa, permite extrapolar miedos, ansiedades y querencias a un mundo utópico (o distópico) como un espejo distante en el cual reflejar esos elementos, ya presentes, en el devenir cotidiano.

Por otra parte, el género del *film noir* o *cine negro* permite, dentro de sus muchas características básicas, una narrativa que retrata a personajes sin tintes maniqueos, donde la ambigüedad moral es la que prevalece. Estos tintes grisáceos de la psicología de sus personajes se sugieren como el lado oscuro no revelado de la personalidad o la situación narrativa. Las temáticas tocadas por este género cinematográfico tuvieron un gran impacto en su época entre el público

³² *Ibidem*, p. 46

cinéfilo y su trascendencia se vio remarcada al retomarse muchas de sus características por posteriores realizadores.

1.3 Cine negro o film noir

La historia del *cine negro*, como género cinematográfico establecido en el *Star-System* norteamericano, tiene su base, fundamentalmente, con el ciclo fundacional del cine de Gángsters; y si bien es cierto que el abordaje de su historia plantea problemas específicos que se derivan del amplísimo y heterogéneo corpus de películas susceptible de ser contemplado bajo esa etiqueta, es innegable que dicha clasificación, otorgada a un grupo mínimo de películas, goza hoy en día de un prestigio notable entre las elites cinéfilas y culturales.

Por lo tanto, el presente trabajo no abordará de manera extensa el recorrido histórico y cultural en su totalidad del *cine negro*, pero sí planteará, de manera sucinta, su génesis y las causas primeras por las cuales sus características principales (tanto en forma narrativa como estilística) son retomadas una y otra vez en múltiples películas hasta el día de hoy.

Definir el *cine negro* equivale tanto a englobar obras tan disímolas como *Laura* y *El sueño eterno*, como a *El Hampa dorada* y *El halcón maltes*, cuando no a pensar en *El padrino*, *Erase una vez en América*, *Buenos muchachos* o *El silencio de los inocentes*. Por tanto, es evidente que cualquier intento metodológico, destinado a conceptualizar con rigor un territorio tan extenso como plural, tropezará, casi enseguida, con la extrema dispersión referencial, diegética, estilística y dramática que salta a la vista sobre la producción afectada³³.

La primera opción tomada para establecer un marco de referencia del género, y delimitarlo para su mejor comprensión, parte del momento histórico en el cual nace, se consolida y posteriormente se desnaturaliza el *cine negro*, así pues, las fechas históricas que circunscriben al *cine negro* se establecen entre los albores

³³ Carlos F. Heredero, *El cine negro, maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona Ed. Paidós, 1996,p.6

de la gran depresión estadounidense (1929) y el incipiente despegue económico que, a finales de los cincuenta, sienta las bases para la llamada “década prodigiosa” norteamericana³⁴.

Este es el arco temporal que se abre con el cine de gánsters (iniciado en 1930) y que se cierra, treinta años después, con las primeras evocaciones manieristas de esta misma corriente y con la mutación radical de los arquetipos cinematográficos establecidos por la misma (arquetipos como el *detective/antihéroe* y la *femme fatale*, agotados ya para las masas cinéfilas).

El término *Cine negro* fue inventado por los críticos franceses hacia finales de los años 40 para designar un nuevo tipo de cine criminal aparecido en el cine norteamericano durante la segunda guerra mundial. Es significativo que nunca se le hubiera dado nombre alguno a este tipo de cine en su país de origen. No fue sino hasta mediados de los 60 cuando la crítica anglosajona adoptó (incluso sin traducirlo) el término francés (*film noir*).

Al principio, las películas que constituían el corpus *noir* se designaban, en Estados Unidos, mediante las tradicionales etiquetas de *Thriller* o *crime melodrama*, según la naturaleza particular de su intriga, en otras palabras, no se les percibía como constituyentes de un “género”, y, de hecho, como se ha dicho frecuentemente del *cine negro* es menos un género que un estilo, aunque, paradójicamente, el estilo la haya constituido como un género reconocido³⁵.

Sin embargo, la etiqueta “*noir*” tiene connotaciones identificables con el aspecto visual de estas películas (predominio de secuencias nocturnas, fotografía que privilegia el claroscuro, las sombras y las penumbras, etc.) y su narrativa (visión pesimista de la naturaleza humana, ambigüedad moral de los personajes, cinismo, fatalidad, etc.), y si bien al englobar el género con las películas primigenias de

³⁴ *Ibidem*, p.7

³⁵ Stefano Della Casa, et al. , *Historia general del cine, Vol. VIII*, Madrid, Ed. Cátedra, 1996, p.279.

gángsters de los años 30 permite situar su génesis, el grupo de películas más rico en las propuestas inherentes a estas características se sitúa en los años 40 y 50.

Entrando en materia-por muchos preámbulos que antecedan a la exploración-la interrogante siempre reaparece: ¿Qué es el *cine negro*?, una pregunta a la que, en principio, cabría oponer otra: ¿el *cine negro* es un género?, y otra más: ¿acaso es un movimiento?, el *cine negro* es cine de gángsters?...y así sucesivamente, de forma que es necesario aclarar algunos conceptos relativos a la definición de género propiamente dicha.

Vayamos por partes. Para que un grupo o serie de películas pueda llegar a conformar un género no solo hace falta que dichos filmes compartan una serie de rasgos comunes, identificables como tal de acuerdo al segmento de la audiencia hacia la que se dirigen, sino que es preciso, también, que la expresión narrativa de tales ficciones pueda hundir sus raíces en la conciencia colectiva hasta conseguir que el modelo funcione, al final, como “*metáfora de la sociedad en que se inscribe, y a la vez como referente*”³⁶. Esta premisa exige, a su vez, que dicha expresión establezca su propia simbiosis con las expectativas culturales y sociales, que se alimente de los componentes míticos y estructurales de esa sociedad, que los incorpore en su formulación genérica y que sirva de soporte a un modelo de respuesta susceptible de encauzar los mecanismos de identificación entre el espectador y las imágenes.

El dialogo entre estas últimas y la audiencia necesita, igualmente, que las convenciones articuladoras de aquellas se acaben imponiendo como naturales sobre la mirada colectiva. Cuando esto ocurre, las imágenes se convierten en reflejo y vehículo (por vía inversa o directa) de actitudes, expectativas, intereses o referentes a escalas de valor existentes en la sociedad, bajo cuyo entramado el análisis sociolingüístico puede descubrir la impronta del contexto histórico en el

³⁶ José Antonio Hurtado, *Cine negro, cine de género, subversión desde una mirada en sombra*, Valencia, Ed. Nuau libres,1986,p.5

que aquellas surgen, del que son deudoras y al cual también contribuyen a conformar.

Esta premisa lleva implícita, a su vez, la consideración de modelos genéricos diferenciados entre lo que sería un cine de gánsters perfectamente establecido por la industria cinematográfica estadounidense y el *cine negro* propiamente dicho, donde el primero sienta las bases para la formulación más compleja, rica y adulta del segundo.

Más que en componentes argumentales, diegéticos o temáticos, el núcleo duro y fundamental del *cine negro* desvela sus principales señas de identidad en el carácter problemático de sus personajes (de psicología siempre tortuosa o ambivalente), en una visión pesimista del paisaje social, en un diagnóstico moral preñado de incertidumbres³⁷. Más que la violencia, la presión psicológica o la crueldad en sí mismas, el rasgo diferencial del género en este campo atiende a la representación supuestamente realista y descarnada, pero en verdad sumamente estilizada, de estos conforme a patrones icónicos mucho más codificados de lo que parece a simple vista.

De igual forma, la narratividad inicialmente heredera de la novela negra-de matriz conductista-no tarda en trasgredir la débil membrana de las apariencias para bucear en la ambigüedad subterránea de estas o para discurrir, en ocasiones, por las fronteras de lo onírico, de lo freudiano o incluso de lo mítico, sustrato este que puede rastrearse en el interior de sus títulos bajo de lo que subyace el eco-reelaborado-de la tragedia. Conviene dejar en claro que, por consiguiente, la ecuación *cine negro* igual a realismo es una de las más engañosas posibles, y no solo por la evidencia del espesor expresionista de su estética, sino también, y sobre todo, por el refinado artificio teórico que impregna los recursos estructurales y los mecanismos puestos en juego para conducir y reflejar los conflictos subyacentes de sus personajes en la ficción³⁸.

³⁷ *Ibidem*, p.19

³⁸ Carlos F. Heredero, *Op. Cit.* , p.18

El entronque del *cine negro* con las corrientes narrativas del realismo crítico norteamericano (esencialmente literarias; más en concreto con la escuela realista de la novela negra norteamericana) se produce, por tanto, en un espacio diferente al de la representación naturalista propia del realismo fílmico. Esa zona de encuentro y de tensiones debe situarse, más bien, en el ámbito donde confluyen, por un lado, la mirada inconformista hacia la realidad que proyectan los escritores, guionistas y directores del *cine negro*; por otro, la influencia considerable de la serie negra literaria sobre este modelo de producción; y, finalmente, la densa y estilizada formalización que configura su narrativa y lenguaje³⁹.

Siendo esta construcción formal más deudora del expresionismo barroco y tenebrista, mayoritariamente nocturno, que, de las claridades afirmativas inherentes a los modelos realistas, la condición negra de los filmes depende mucho más del estilo, de la construcción narrativa, de la puesta en escena y de la textura visual que de los motivos temáticos enunciados por sus historias. La condensación elíptica de estas, la suntuosa densidad atmosférica de los ambientes descritos, la utilización del “fuera de campo” como trampolín para abrir en la diégesis todo tipo de fisuras, las estrategias de iluminación y de encuadre. Las angulaciones de la cámara y los modos de la planificación fundamentan aquí el binomio que expresan la fragilidad siempre amenazada del bien y del atractivo ambiguo del mal⁴⁰.

Así es el espejo de doble cara irisado, por un lado, con la cara oculta del mito del “hombre hecho a sí mismo” del “sueño americano” y por el otro por su paralela capacidad de autodestrucción. Un cine de protagonismo mayoritariamente masculino, poblado por antihéroes casi siempre aislados o desechados por la sociedad (tanto en lo productivo como en lo social) y que, muchas veces,

³⁹ *Ibidem*, p.19

⁴⁰ *Ibidem* ,p.78

prisioneros de su pasado se entregan a una degradación física y mental frente a un presente lleno de incertidumbres y desesperanza.

El género se adentra de esta forma en la vida y en la cultura, en las costumbres y en los excesos de la sociedad norteamericana, a la que se aproxima desde un ángulo oblicuo y a través de un prisma distorsionado en el que reina la inestabilidad de las perspectivas y el desequilibrio de los valores tradicionales. El fatalismo que con tanta frecuencia impregna la vida de sus personajes, la dislocación psicológica que los mantiene cercados, el desengaño y el autoengaño del que son víctimas no son otra cosa que manifestaciones individuales derivadas del “estado de las cosas” en un mundo donde toda certeza o línea de referencia ha terminado por desvanecerse entre las brumas.

Ahora bien, la conexión y la contaminación mutua que se establece ente la literatura y el *cine negro* desde 1930 impone, de manera insoslayable, la necesidad de examinar, de manera sucinta, las líneas maestras que rigen el desarrollo de la novela negra desde su nacimiento para, a través del análisis de sus diferentes de sus distintos subgéneros, intentar comprender algunas de las pautas para el nacimiento de su homónimo cinematográfico.

Cronológicamente, la primera escuela que surge como tal y que da origen al género es la denominada *Hard Boiled* cuyos máximos representantes durante los años veinte son Carroll John Daly, Dashiell Hammet y Raoul Whitfield y, en la década siguiente, Paul Cain, Norbert Davis, Horace McKoy, Frederick Nebel y, sobre todo, Raymond Chandler, a quien se puede considerar el máximo representante de la segunda generación de novelistas y el gran renovador del género⁴¹.

La creación de atmosferas inquietantes y plomizas, el tono febril del relato, la estructura laberíntica, los diálogos restallantes y afilados, el enfoque realista de la narración y la conducción de esta por un personaje prototípico (casi siempre un detective, pero también un abogado o un periodista) que funda sus investigaciones

⁴¹ *Ibidem* ,p.37

en la acción más que la reflexión y cuya mirada crítica, y a veces escéptica, sobre el mundo que lo rodea marca el tono moral del relato, son algunas de las características de esta corriente literaria que alimenta al *cine negro* de los años cuarenta.

Un cine que no fue capaz de trasponer a la pantalla toda la compleja ambigüedad estructural y temática de estos relatos hasta que no consiguió encontrar, en términos estéticos y narrativos la equivalencia expresiva de estos relatos literarios.

La conexión con el psicoanálisis, el estudio de la motivación criminal desde el punto de vista del individuo, la profundización en el estudio de los caracteres de los personajes, la intriga de raíz sentimental en ocasiones y un cierto irrealismo presidiendo todo el conjunto, constituyen algunas de las notas específicas de estos relatos, autentica copia en negativo de la narrativa fundada en los años veinte por la psicología clásica. El éxito de esta nueva corriente a partir de los años cuarenta y, sobre todo, desde el final de la segunda guerra mundial facilitara que muchos de sus títulos sean llevados a la pantalla de forma masiva una vez que el *cine negro* despliega ya-a la altura de 1945-toda su madurez y complejidad como formulación genérica⁴².

Ahora bien, es innegable que otra de las bazas con las que *el cine negro* contó, para lograr consolidarse como imprescindible dentro de la industria cinematográfica estadounidense, es la gran influencia que el cine expresionista alemán tuvo sobre este.

Esta influencia es compartida, quizás desde el origen de ambas corrientes, al realizar un breve recorrido del nacimiento de ambos géneros y su posterior imbricación.

Ambos géneros surgen dentro de un contexto bélico, bastante caótico, demostrando con ello que la guerra destruye tanto a vencedores como vencidos.

⁴² *Ibidem* ,p.99

Alemania, antes de la primera guerra mundial se transforma rápidamente en un estado industrial. Los trabajadores son víctimas de una fabricación mecanizada y de una racionalización excesiva. Las personas se ven afectadas por esta actividad económica que surge de la industria moderna y tiene como consecuencia el desarrollo del capitalismo. Mientras la producción industrial es acelerada la ciudadanía sigue teniendo una mentalidad arcaica que provoca un gran desequilibrio. En este clima estallo la primera guerra mundial en 1914, de la cual Alemania después de cuatro años más tarde sería víctima. La destrucción de la visión del mundo que tenían los alemanes se vería reflejada más tarde en la corriente artística conocida como expresionismo⁴³.

Así como Alemania es la cuna del expresionismo, Estados Unidos será la del *cine negro* unos años más adelante, y esta corriente cinematográfica quedará arraigada en ese país de manera indeleble transformándose en un referente para la cultura de sus ciudadanos. Hacia 1940 los Estados Unidos de América parecían recuperados de la gran crisis económica que había acarreado la gran caída de la bolsa (1929), sin embargo, el programa de reformas propuesto por Roosevelt, había perdido su impulso inicial y la corrupción parecía apoderarse del país, a esto se sumaba el presagio de una nueva guerra, lo cual dejaba poca esperanza para el optimismo que la recuperación económica parecía prometer. A mediados de los cuarenta el triunfo de los aliados en la segunda guerra mundial ya se ponía de manifiesto y con ella se daría un gran incremento en la corrupción y la delincuencia. La temática de las películas criminales daría un gran viraje propiciada por estos factores al destruirse los viejos ideales norteamericanos y desaparecer el modelo antiguo de la civilización (que añoraran con nostalgia muchos de los personajes encarnados en el *cine negro*, como una vuelta al

⁴³ “El cine expresionista alemán impuso en pantalla un estilo subjetivista que ofrecía en imágenes una deformación expresiva de la realidad, traducida en términos dramáticos mediante la distorsión de decorados, maquillajes, etc., y la consiguiente recreación de atmosferas inquietantes, cuando no terroríficas. El cine expresionista se caracterizó por la recurrencia al simbolismo de las formas deliberadamente distorsionadas con el apoyo de los diferentes elementos plásticos, para traducir, simbólicamente, mediante esas líneas, formas o volúmenes, la mentalidad de sus personajes, su estado de ánimo o sus intenciones”. Juan Antonio Ramírez Domínguez, *Op.Cit.*p.956

origen) esto llevara a una desintegración social, política y económica (acaecida desde la gran depresión de 1929),y se acentuaran las diferencias económicas y sociales de todo tipo, propiciando que en un país que se convertiría poco a poco en una potencia mundial, las personas no asimilaran el forzoso y ajeno cambio produciéndose grandes crisis individuales que llevarían la violencia a todos los ámbitos de la vida cotidiana del estadounidense promedio. De ahí la predominancia temática que los cineastas daban tanto a la inmoralidad política, social y colectiva que se daba en aquel momento en específico⁴⁴.

De esta manera se daría el surgimiento del *cine negro*; como un producto cinematográfico estadounidense en un contexto histórico específico: la conversión de una sociedad cuasi-rural a primera potencia económica y militar a principios de los cuarenta (llevando como estandarte la película *El halcón Maltes* (1941) señalada como la película seminal por excelencia del género) .Por otra parte, el expresionismo alemán cinematográfico se inaugurara formalmente en 1920 con *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene que será emblema del movimiento que se extenderá hasta mediados de 1930,con películas que tomaran distintas características propias del género. Como se puede observar el contexto en que ambos géneros surgen no son disimiles, ambos nacen en distintas épocas como reflejos de sociedades que no se adecuan al cambio, que sienten temor e incertidumbre frente a lo que vendrá, aunque unos hayan sido las grandes víctimas de ambas guerras y otros los vencedores, este triunfo a los estadounidenses en un comienzo no les acarreo beneficios sociales y esto se pone de manifiesto con las temáticas tocadas por el *cine negro*⁴⁵.

Tanto en Alemania como en Norteamérica, se hace posible este tipo de cine gracias al auge de la industria cinematográfica. El año 1917 se crea en Alemania la UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), esta agrupaba a grandes productores alemanes y con ella se sentaba la base para una poderosa industria

⁴⁴ José Antonio Hurtado, *Op. Cit.*, p.67

⁴⁵ *Ibidem*,p.68

cinematográfica alemana. El aislamiento Alemán, dentro de la industria del centro de Europa, estimuló una producción interna que contó con estudios muy bien equipados, es todo un mérito que, con la llegada de los directores alemanes que huían de la devastación provocada por el nazismo, Hollywood (con su imposición de normas y su homogeneidad temática) haya asimilado la corriente alemana expresionista en el cine como uno de los elementos de mayor peso dentro de su industria, gracias, en primera instancia, a la utilización de su estética y el montaje de sus encuadres sofocantes y opresivos⁴⁶.

Por consecuencia, tanto dentro del expresionismo alemán como en el *cine negro*, los encuadres, la ambientación y la iluminación tienden a dominar la estética del visionado en la pantalla, hasta tal punto, que las películas sugieren un mundo de pesadilla. El horror y el crimen dominan en el primero, se hacen constantes referencias a una muerte masiva que amenaza con destruir a la ciudad, el Conde Orlock era esta peste en *Nosferatu (1922)* de F.W. Murnau y en *Fausto (1926)*, también de Murnau, hay una epidemia devastadora que rápidamente arrasa con todos, extendiendo la locura, el miedo y la muerte por las ciudades. En el género negro, por otra parte, la imposibilidad de distinguir entre el bien y el mal, provoca que la violencia sea sentida como cercana y su expresión puede ser realizada por cualquier persona y en cualquier lugar, *“la sombra de la violencia gravita sobre todo el relato y acaba creando una sombra de desasosiego permanente que se traslada tanto a la película como al espectador”*⁴⁷. La violencia pues, es un elemento estructurante dentro del relato ya que esta siempre está implícita y omnipresente en la mayoría de las películas de género.

Por otra parte, el expresionismo alemán siempre otorgó más plasticidad a los elementos de la imagen que a la narrativa cinematográfica en sí, esto se puede observar principalmente en sus decorados, la iluminación, los planos, los movimientos de cámara y su montaje, mientras que, por otro lado, el *cine negro*

⁴⁶ Carlos F. Heredero, *Op. Cit.*, p.54

⁴⁷ *Ibidem*, p.56

empieza a cambiar el registro con las posiciones de cámara buscando con ello un lenguaje cinematográfico que lo caracterice, así, por ejemplo, no se usa el campo-contra campo, y se produce una cierta incertidumbre en el espectador por aquello que no fue captado en cámara, se hacen primeros planos a objetos recurrentes y hay angulaciones totalmente subjetivas como contrapicados. De esta manera, se trató de buscar reglas propias que, a la vez que tomaran la influencia del cine expresionista alemán, se diferenciaron de las establecidas por el modelo Hollywoodense predominante.

Ambos tipos de cine trataron de adentrarse en las zonas más oscuras del alma humana, en el expresionismo, por ejemplo, hay una unión colectiva de los miedos de la sociedad, y en el *cine negro* estos se individualizan y todos tratan de sobrevivir por su cuenta. Esta diferencia se exterioriza con la comparación de las dos películas de Fritz Lang: *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) y *Mientras Nueva York duerme* (1956), la primera es tomada por diversos analistas como una etapa de transición entre el expresionismo alemán y lo que posteriormente sería denominado como *cine negro*⁴⁸, en ella toda una comunidad se organiza para encontrar a un criminal asesino de niñas, tanto mendigos como policías se unen por la misma causa, y así pueden capturarlo, simbólicamente esta acción demuestra el espíritu alemán de sobrevivencia y el como una comunidad unida

⁴⁸ "A pesar de que relacionar a "M, el vampiro de Düsseldorf" con el expresionismo es arriesgado, podemos afirmar que comparte una serie de características que van más allá de su "textura", puesto que el tema último de este filme: la relación del individuo alienado con la justicia y la sociedad, se encuentra en la clave de los discursos estéticos y éticos en los que se basó la reacción del movimiento expresionista: la renovación del hombre post-industrial mediante la libre expresión. Sin embargo, autores como Adolfo Bellido o José Luis Barreda se rehúsan a catalogar esta película como expresionista y se inclinan por hablar de un cine de la república de Weimar. Posiblemente la razón más poderosa que nos aleja del expresionismo en este filme, es que las películas expresionistas presentan los estados de ánimo y los sentimientos de manera simbólica, aspecto este que se sustituye en la película por un código bastante psicoanalítico [...]. En contrapartida, otras características como plantear el inconformismo social, los sentimientos de angustia y desobediencia, sí que son plenamente compartidos por el expresionismo y se reflejan en la película [...] a esto se unen los clásicos recursos expresionistas como las formas distorsionadas, la diagonalidad de las líneas, a la angulación de los planos basados en picados y contrapicados, las fragmentaciones angulosas de las tomas y la fotografía de alto contraste, que genera blancos casi quemados y negros difuminados como sombras". Javier Marzal Felici, *M, el vampiro de Dusseldorf*, Valencia, Ed. Nau libres, 1996, p.9

puede sobrellevar las masacres de una guerra sangrienta en la que fueron derrotados (la primera guerra mundial). La otra película tiene la misma temática, encontrar a un criminal, sin embargo, en esta búsqueda los poderes se dividen, cada uno busca por su cuenta, nadie ayuda al otro, por ejemplo, todos los trabajadores de un periódico quieren ubicarlo ya que de esta manera obtendrán un cargo con una remuneración económica más alta, así pues, la única motivación que los impulsa es la ambición, olvidándose del resto de la comunidad. Esta lucha por el poder que se daba dentro de la propia sociedad en los años cuarenta, es un preámbulo de la sociedad norteamericana actual, que, una vez convertida en potencia, se ha preocupado primero por velar por sus intereses individuales, antes de ver por la sociedad en su conjunto⁴⁹.

A estos dos componentes, fundamentales en la creación de lo que más adelante se denominaría *cine negro*, se añadiría un tercero, deudor también del expresionismo alemán: la fotografía en el aspecto técnico de Gregg Toland y la soberbia dirección de Orson Welles en la película *The Citizen Kane* (1941).

Si bien en la película *The Citizen Kane*, la luz aparece con un juego de luces y sombras y ayudan de esta manera a dar mayor dramatismo y valor psicológico a cada una de las escenas, dirigiendo a los espectadores a los centros de atención generados por el contraste lumínico que aportaban al estado anímico de los personajes en ella se distinguen dos estilos: una luz de contrastes suaves relacionada con la juventud y la llegada al poder de Kane, y una luz muy contrastada con fuertes penumbras (expresionista) que caracteriza a la corrupción y la decadencia del personaje, es insoslayable que, más allá de la puesta en escena de Orson Welles, gran parte del mérito de este manejo de luces y sombras se debe al importante aporte del director de fotografía Gregg Toland ya que “*Su fotografía era muy poco convencional para el rígido y conservador Hollywood de la época de los estudios. Innovó la imagen cinematográfica buscando nuevos efectos*

⁴⁹ José Antonio Hurtado, *Op.Cit.*,p.78

visuales que le ayudaran a potenciar las posibilidades del guion. La fotografía se convirtió con Toland en un elemento fundamental para dotar de significado a la imagen [...] Dotó a la imagen de contenido potenciando narrativas que la luz y sombra ofrecían⁵⁰.

El resultado final de la luz en la película, surgido del trabajo conjunto entre Welles y Toland, con aportes importantes de cada uno desde el punto de vista estético y técnico, dio como resultado una puesta en escena de luces inspirada en las obras teatrales de Max Reinhardt⁵¹, caracterizándose por generar manchas de luz para distinguir a los personajes y zonas de alta penumbra para esconder fondos y mobiliarios, ayudando a generar con esto más gama de grises y más detalle en las sombras lo que determinaba una imagen que generaba volúmenes y profundidades.

De esta forma, *el cine negro* parece haberse desarrollado a partir de esta triple influencia, una cinematográfica (Orson Welles), y más particularmente el estilo de fotografía en profundidad de campo y muy contrastada de Greg Toland en *Citizen Kane*; otra literaria (las novelas de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain y sus émulos literarios) y otra estilística (el estilo visual expresionista alemán, inspirado por la obra de Max Reinhardt, e impreso por los realizadores austro-alemanes Billy Wilder, Fritz Lang, Otto Preminger y Robert Siodmak).

Estos tres pilares, los cánones iconográficos, los cánones diegético-rituales y los cánones mítico-estructurales, son los que permitieron que el *cine negro* fuera encontrando el camino hacia una densidad que encontró pronto eco en el

⁵⁰ Robert L. Carringer, *Como se hizo Ciudadano Kane*, Barcelona, Ultramar Editores, 1987, p. 93

⁵¹ Maximilian Goldman; Baden, Austria (1873)-Nueva York, EUA (1943), fue un director de cine y teatro austriaco que representó un auténtico mito dentro del mundo del teatro por sus cruciales aportaciones a esa disciplina artística. Los trabajos escénicos de este creador han pasado a la historia por su enorme capacidad para crear formas expresionistas mediante el uso de la luz, contraviniendo las prácticas habituales basadas en el naturalismo, y por el cobijo al revolucionario movimiento expresionista que más tarde daría frutos en la narrativa cinematográfica. Consultado en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/reinhardt.htm>, el 19 de marzo de 2019

pesimismo y el desencanto de los Estados Unidos durante la posguerra⁵². De hecho, entre los análisis que se han efectuado del género se ha querido ver al *cine negro* como una reacción, consciente o inconsciente al optimismo generado en Hollywood en tiempos de guerra, como una catarsis oscura y reveladora de las contradicciones y la neurosis de la sociedad norteamericana de la época.

Ahora bien, la mayor época de apogeo del *cine negro*, pertenece al año 1944, sin embargo, las primeras películas con las características y el estilo que marcaron la impronta para el resto de las películas del género fueron *The Maltese Falcon* (1941) de John Houston y *Shadow of a Doubt* (1943) de Alfred Hitchcock⁵³.

La primera de ellas, *The Maltese Falcon*, fue quien marcó la pauta para el resto de las otras, aún deudora del cine policiaco de la época, en ella imperan la ambigüedad de los personajes, asimismo, la fotografía y los encuadres anticipan los claroscuros que permanecerán como marca de fábrica dentro del género.

La segunda de ellas, *Shadow of a Doubt*, por su profundidad y por la inhabitual negrura de su visión (para la época) se encuentra muy próxima al espíritu del género, a pesar de que su entorno provinciano está enteramente ausente en la mayoría de las películas *noir*.

Una vez trazada la senda, se abrió el camino para las películas más notables de la primera ola del *cine negro* (1944-1945) la mayoría de ellas fueron realizadas por directores europeos, inmigrados recientemente o ya afincados en los Estados Unidos desde hacía algún tiempo, de entre estas son notables las películas *Perdition*, *The Woman in the window*, y *Laura*. En estas películas es notable la influencia del expresionismo alemán sobre su estilo visual así como la visión de los directores al aportar a estas cintas de un pesimismo muy europeo que, dicho sea de paso, encontró en este género un terreno particularmente propicio.

⁵² Roman Gubern y Joan Prat, *Las raíces del miedo*, Barcelona, Tusquets, 1979, p.32.

⁵³ Stefano Della Casa et al., *Op. Cit.*, p.281

El apogeo del género se presentaría hacia 1946 con obras como *The Killers* de Robert Siodmak (cuyo análisis semiótico se desarrollara en el tercer capítulo de este trabajo) , *The postman always Rings Twice* de Tay Garnett y *Gilda* de Charles Vidor.1947 con obras como *Out of the past* de Jacques Tourneur y *Dark passage* de Delmer Daves.1948 con *The Lady From Shanghái* de Orson Welles, *Force of evil* de Abraham Polonsky y *Pitfall* de Andre De Toth .1949 con *Gun Crazy* de Joseph H. Lewis, *Whirpool* de Otto Preminger y la obra maestra de Billy Wilder, *Sunset Boulevard*⁵⁴.

Hacia 1951 el *cine negro* parecía dar sus últimos coletazos, sin embargo, todavía daría cupo a obras tan sobresalientes como *Strangers on a train* de Alfred Hitchcock y *The big carnival* de Billy Wilder. El ciclo prácticamente había terminado hacia 1955 cuando se produjeron dos películas admirables: *The big combo* de Joseph H.Lewis y *Kiss me deadly* de Robert Aldrich.

El canto de cisne para el género se vería saldado tres años después por la última gran obra no solo del *cine negro* sino del insigne director Orson Welles: *Touch of evil* (1958)⁵⁵.

En síntesis, las características explicitadas anteriormente (cinematográfica, literaria y estilística) del *cine negro* hicieron de él un *corpus* muy particular dentro de la corriente *mainstream* imperante en Hollywood; no solo era romper códigos conservadores a ultranza (la representación de la familia nuclear, el prototipo de la ama de casa abnegada y sumisa y el marido ejemplar de ética intachable con dominio absoluto de sus bajas pasiones) sino saber evadirlos implícitamente a través de recursos ingeniosos por parte de los guionistas y el director. Esas son, en esencia, las características generales del *cine negro*, empero, para profundizar en el objeto de estudio de este trabajo de investigación, es necesario describir los personajes que, como arquetipos cinematográficos, permitirán el abordaje de su análisis como actantes dentro del recorrido generativo propuesto por Greimas.

⁵⁴ *Ibidem*, p.282.

⁵⁵ Stefano Della Casa et al., *Op. Cit.*, p.283.

1.3.1 El antihéroe

El protagonista del *cine negro* (se trata más de un antihéroe moderno que de un héroe clásico) es casi siempre un solitario aislado sin ataduras aparentes. Es a menudo un detective privado, una ocupación ambigua y equívoca que sustituye de manera perturbadora al siempre famoso brazo de la ley representado por la policía, y es también, por ese motivo, objeto de sospecha tanto para los criminales como para la policía. Puede ser un soldado desmovilizado de una guerra, un individuo con antecedentes penales liberado o un inocente evadido de la prisión. En cualquiera de las condiciones el protagonista se sitúa fuera de las normas sociales y está predestinado en mayor o menor grado al vagabundeo, a una vida hermética y ambigua⁵⁶.

Las raíces de este arquetipo nacen directamente de la literatura a través de las novelas de Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Es, específicamente, en la revista *Black Mask*, el pulp⁵⁷ que nació en los años veinte, lo que hace posible que surjan los relatos que irán moldeando al personaje y que, asimismo, permiten que surjan una serie de escritores y relatos que marcaran un nuevo rumbo dentro del relato policial.

El género de la novela negra dio paso a los protagonistas singulares de estos escritores, detectives sombríos y cínicos que demostraban en la ficción que “*su ascensión era reflejo de la creciente violencia que reinaba en la sociedad norteamericana y de la miseria de la gran depresión*”⁵⁸.

⁵⁶ Carlos F. Heredero, *Op. Cit.* ,p.72

⁵⁷ Las revistas pulp eran revistas con un formato de encuadernación en rústica, barato y de consumo popular. Sus narraciones abarcan diferentes géneros de la literatura de ficción y aparecen durante el primer tercio del siglo XX; se vendían a 10 centavos y se fabricaban de desechos de pulpa de madera, de ahí la etimología de su nombre. Iglesias ,Emilio, *¿Qué es la literatura Pulp?*, consultado en: www.relatospulp.com el 17 de diciembre de 2016

⁵⁸ Julian Symons, *Historia del relato policial*, Madrid, Ed. Bruguera, 1982, p.193.

Este grupo de escritores reaccionan contra el relato policial clásico dando origen así a “los duros” o los “norteamericanos”. Sus historias llenas de acción violenta narradas de manera directa se convirtieron en un estilo corporativo. Así la novela negra logra reflejar en sus tramas la realidad que se vive en los Estados Unidos de la época permitiendo la desaparición del héroe clásico y dando paso al protagonista con las mismas contradicciones y flaquezas del hombre de la calle⁵⁹.

Las características de este arquetipo lo muestran con un recelo permanente, la ausencia de lazos familiares y un desclasamiento ideológico que, a diferencia del gánster, le impiden pertenecer a un grupo, de ahí viene la condición de ex policía, de alguno de ellos. Los códigos morales convencionales no aplican para este arquetipo, se distancia, de esta manera, del modelo arquetípico tradicional del héroe. Son vistos como incapaces de vivir de acuerdo con las normas de la sociedad en la que se inscriben, son desconfiados, capaces de mentir, castigar con crueldad y son constantemente subordinados a la historia en la que se desarrollan. La novedad para el espectador es que la narración propone a estos seres marginales, alienados de la sociedad, como protagonistas de una serie de valores objetables a contracorriente del *mainstream* cinematográfico de ese momento.



Humphrey Bogart como Sam Spade en la película *The Maltese Falcon*, arquetipo del *detective/antihero*.

El hecho de ocupar este espacio exterior a la sociedad lo convierte, al mismo tiempo, en testigo privilegiado del derrumbe moral de una sociedad cuyos únicos valores sólidos parecen ser el poder y el dinero⁶⁰.

⁵⁹ María Lourdes Cortes y Carlos Freer V., *Luces, cámara, acción-Textos de cine y televisión*, Costa Rica, Ed. De la universidad de Costa Rica, 2000, p.111.

⁶⁰ Carlos F. Heredero, *Op. Cit.*, p.220.

Es en este eje dialectico, compuesto por el mundo corrupto y la mirada del investigador, que se construye una complicidad con el espectador que permite que haga suyo el punto de vista del protagonista: fidelidad a la amistad, estoicismo, satisfacción por el trabajo y por la tarea realizada a pesar de los obstáculos. Es en esta contradicción y ambigüedad que reside el éxito del nuevo héroe (antihéroe) de la novela negra y por ende en el *cine negro*.

La condición primordial dentro de las características más comunes de este arquetipo se construye a partir de la atmosfera de ambigüedad prevaleciente en el *cine negro*, dicha condición facilita que el límite marcado entre criminales y personas honestas tienda a desdibujarse. Los protagonistas que al principio están integrados en la sociedad “normal” (con profesiones honorables o bien vistas por la sociedad) se hunden irremediabilmente en el crimen, sea por amor o culpabilidad o la mayoría de las veces por una combinación de ambas razones⁶¹.

La psicología “anormal” y las perversiones sexuales (aunque estrictamente prohibidas en pantalla por el código de producción hollywoodense) de este antihéroe se evocan frecuentemente de manera implícita y metafórica dentro de las películas del género lo que constituye una gran novedad para el público del cine norteamericano⁶².

1.3.2. La *femme fatale*

Uno de los arquetipos más utilizados posteriormente en la historia del cine tuvo su simiente en las protagonistas femeninas del *cine negro*: la llamada *femme fatale* como propiciadoras del derrumbe psicológico, físico o moral de sus coprotagonistas masculinos. Estas damiselas se entroncan con el protagonista masculino quien, envuelto en un aura masoquista por la pasión destructiva que estas mujeres “malas” y sin escrúpulos provocan en ellos, tiende a caer en una destrucción moral, psicológica o hasta física provocada por estas. Esta imagen de

⁶¹ Stefano Della Casa et al., *Op. Cit.*, p.282

⁶² *Ibidem*, p.284

la *femme fatale* tiene sus raíces en el temor decimonónico por las mujeres que deciden alejarse de su papel conyugal y, por esa razón, eran vituperadas y mal vistas por el resto de la sociedad. Su carta de presentación casi siempre tiende a la amenaza, la rebeldía y la usurpación con lo cual son capaces de destruir hogares con su inquietante belleza y sensualidad. Sus encarnaciones en el imaginario colectivo tienen algo que ver con la *cover-girl* de una revista para adultos, como una diosa o una diablesa y pertenecen al ámbito del sueño erótico que confunden al hombre y terminan por sumergirlo en una pesadilla. Sus raíces psicológicas se sustentan básicamente en la idea de una libertad transgresora, en no dejarse encasillar en el rol que la sociedad patriarcal pretende adjudicarles y, es por ese conjunto de factores, que son vistas como un peligro para la sociedad tradicional al no ajustarse a las normas sociales convencionales.

Si bien las primeras muestras de esta carnalidad “atosigante” y “castradora” de la femineidad en el medio cinematográfico aparecen en los años dorados del cine mudo, donde los cuerpos y sus gestos, las miradas y los movimientos son capaces de crear los significados últimos del film, no es sino hasta los años cuarenta, con la entrada del *cine negro*, donde la codificación visual de una mujer deseable (pero totalmente excluyente de acuerdo a la moral imperante de la sociedad en que se inscriben, sobre todo por poner en relieve la debilidad de su contraparte hogareña y ñoña de la esposa abnegada y sumisa⁶³) se recupera, se remoja y se lleva hasta las últimas instancias para modelar al icono cinematográfico de la *femme fatale*⁶⁴.

Con la *femme fatale* se presenta un reflejo de un submundo no visible ante una sociedad que estaba creando una imagen de sí misma como la mayor potencia mundial después de la posguerra, eran los años en que los Estados Unidos

⁶³ Carlos F. Heredero, *Op. Cit.* p.217.

⁶⁴ Leonor Acosta, (2008) “*La carnalidad del crimen: la mujer fatal del cine negro*”, M^a Jesús Ruiz y Luis Ramón Ruiz, Arte y Crimen. Amores, Pasiones, Creación y Destrucción, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2008, p. 65.

pretendían articular una propuesta de identidad nacional basada en los valores tradicionales de la familia nuclear que confirmaba una cohesión social de la cual Europa carecía en esos momentos y que sin embargo, al mirarse al espejo, presentaba un imagen sombría y distorsionada de su sociedad.

Es en este proceso de vuelta al pasado después de la guerra, en el que la mujer debía retornar al hogar como una figura modelo pacífica, conservadora y dedicada a la reconstrucción de su familia, que el *cine negro* y su *femme fatale* consiguen mostrar en pantalla las inquietudes y ansiedades de una sociedad cortocircuitada por los miedos que dominan la práctica diaria de las relaciones humanas más complicadas. El ideario de esta nueva América se derrumba al mostrar a la hembra imponente, ambigua y seductora capaz de provocar el deterioro del núcleo social más sólido: la familia.



Ava Gardner como Kitty Collins en la película *The Killers*, arquetipo de la *Femme Fatale*

Es por ello que, ante estas dosis de incertidumbre que el sistema político y económico imponen a la sociedad norteamericana, la nación se ve envuelta en una clara regresión social en cuanto a su ideología y encuentra en el *cine negro* un marco idóneo para reflejar esa inseguridad creciente.

La clave de esta ambigüedad creciente queda expresada en las actuaciones y los pensamientos del antihéroe a través de una técnica narrativa propia del género que transforma el argumento en una historia contada a través de la voz *en off* y en el enfrentamiento/acercamiento hacia la *femme fatale* que personifica la unión entre placer y muerte.

La construcción de la *femme fatale*, como elemento narrativo fundamental de la masculinidad hegemónica perdida, representa el patriarcado tradicional ausente. En esta construcción o deconstrucción, la mujer toma las riendas de su propia existencia escapando de la figura masculina y lo hace tan perversamente como

para desmontar la relación existente entre los sexos y llevarla al terreno de la inmoralidad más extrema⁶⁵.

Es por este motivo que, uno de los componentes más utilizados para pintar a la *femme fatale*, es su total inadaptación a las reglas sociales de la femineidad más convencional. Ella representa siempre el ataque más directo al rol de la mujer ideal dentro de la familia nuclear, expresando con sus actos y sus palabras su total desprecio al matrimonio y sus límites.

Es así como, en toda una serie de películas del *cine negro*, el protagonista se verá envuelto en una trama criminal por los avatares del destino que lo llevan a involucrarse sexualmente con una mujer casada que lo atrae hasta el extremo de persuadirlo a matar a su esposo para luego traicionarlo.

Simbólicamente las pantallas muestran a estos personajes masculinos como paralíticos, borrachos o demasiado mayores para constituir el pilar fuerte de la familia, tal como tradicionalmente les correspondería. El protagonista tampoco refleja este carácter hegemónico convencional, ya que siempre se presenta como un tipo aislado, normalmente salido de alguna experiencia traumática que lo hace víctima fácil de la *femme fatal*.

1.4. Cine de ciencia ficción

Por otro lado se tiene al género cinematográfico conocido como *ciencia ficción*, las simientes de este, en su forma cinematográfica, se hallan casi desde el principio del cinematógrafo de los Lumière con la cinta *Viaje a la luna* (1902) de Georges Méliès, este director, actor y músico francés inicio un viaje, sin proponérselo, para posicionar a la *ciencia ficción* no solo como referente de la cinematografía mundial, sino también como un género predilecto tanto para directores de cine como para el público cinéfilo que asiste a las salas de proyección.

⁶⁵ *Ibidem*, p.68.

En los Estados Unidos, el cine de *ciencia ficción* tiene sus orígenes en 1908 con dos adaptaciones del libro *El extraño caso del doctor Jekyll y Míster Hyde* de Robert Louis Stevenson. En sus inicios las películas se caracterizaron por su realización casi artesanal y bajo presupuesto, pero esto cambio hacia la mitad del siglo XX con el auge de la llamada “Edad de oro” del género⁶⁶.

Hacia la década de 1950 el género se convierte en una exitosa forma de entretenimiento alrededor del mundo, especialmente en Estados Unidos, y atrae la atención de los dirigentes de la industria cinematográfica hollywoodense, quienes deciden impulsar su producción.

Gracias a esto el cine de *ciencia ficción* norteamericano se consolida, a nivel mundial, al contar con el respaldo de Hollywood y su enorme capacidad de invertir enormes cantidades de dinero en la creación de filmes, además de poseer prestigio, poder económico e ideológico para penetrar en mercados extranjeros e importar sus productos a casi cualquier lugar del globo terráqueo⁶⁷.

Este interés de Hollywood por la *ciencia ficción* también ha permitido la formación de un catálogo temático, integrado por elementos heterogéneos, que se actualiza con el paso de los años, y se emplea en la creación de contenidos de este género cinematográfico.

Empero, la pregunta que surge a final de cuentas es la siguiente, ¿Qué es el cine de *ciencia ficción*?, y, ¿Cómo se imbrica con los géneros narrativos de los cuales nace?

⁶⁶ Javier Memba, *La década de oro de la ciencia ficción*, Madrid, Ed. T&B, 2005, p. 20.

⁶⁷ J.P. Telotte, *El cine de ciencia ficción*, Madrid, Ed. Akal, 2001, p. 97.

1.4.1. Narrativas en la literatura de *ciencia ficción*.

Tzvetan Todorov, en el libro *Introducción a la literatura fantástica*, plantea que:

*“Una obra considerada dentro de los parámetros de la fantasía está conformada por dos tipos de elementos, aquellos considerados reales, porque se ajustan a las reglas del mundo ordinario, y otros con una estructura diferente (alejados de la realidad), y con necesidades y reglas creadas exclusivamente para ellos”*⁶⁸.

Este autor ,al profundizar en la distinción entre los elementos comunes u “ordinarios”, y los otros con un origen alejado de la realidad cotidiana, expone que los fenómenos descritos en una narrativa de corte “irreal” provocan en el lector un efecto de duda y vacilación ,esto es, que al combinar realidad con ficción, no se sabe a ciencia cierta si los acontecimientos presentados en la obra tienen una explicación de tipo sobrenatural (cercana al campo de la imaginación) o uno de corte racional, sustentada por un mundo observable y tangible.

Esa vacilación ente lo real y lo imaginario es, de acuerdo con Todorov, el momento para apreciar lo “fantástico”:

*“En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides o vampiros se produce un acontecimiento difícil de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que no conocemos”*⁶⁹.

Esta es la diferencia fundamental entre aquello que es comprensible de lo que no lo es; pero una obra fantástica obtiene su título porque contiene en si misma

⁶⁸ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ed. Coyoacán, 2005, p.16.

⁶⁹ *Ibidem*,p.24

dichos elementos, esto es, no importa si el espectador-cinéfilo lo consideran así y toman una decisión al respecto.

Las obras fantásticas tales como los cuentos de hadas, remiten a emociones y reacciones que presentan ideales, representaciones colectivas del inconsciente (de ahí las enseñanzas morales o moralejas contenidas en los cuentos de Perrault y los hermanos Grimm) que, entre otros aspectos, se presentan perfectamente identificables y reconocibles en el mundo ordinario. Por lo tanto, si se habla de alguna regla definitoria sobre lo fantástico, es que siempre ha de tener elementos de la realidad mezclados con lo imaginario, esto es, personajes completamente buenos o malos, héroes, villanos, brujos malvados, fuerzas sobrenaturales, magia y objetos profundamente significativos y llenos de poder.

La lectura de estos relatos permiten discernir que es posible encontrar un elemento distintivo con una fuerza simbólica que afecta la vida de los personajes, los cuales confluyen en un mundo ajeno al nuestro, pero, en relación a las acciones y sentimientos que emanan de sus personajes (valores, pasiones humanas, estructura jerárquica de la sociedad en la que viven, etc.) corresponden a la vida “ordinaria” del espectador ya sea este cinematográfico o literario , así pues, se trata de un mundo imaginario que representa en parte al nuestro⁷⁰.

Los elementos tomados de la literatura fantástica en relación con la sociedad permiten establecer que esta vertiente literaria que se permuta en el cine fantástico de hoy en día responde a condiciones propias, pero no completamente ajenas al resto de las categorías genéricas dentro del extenso campo cinematográfico.

Los teóricos de lo fantástico señalan que la idea u objetivo primordial del *género* versa en sorprender. Los acontecimientos presentados deben ir hacia dos

⁷⁰ Virginia Vázquez Cortes, *El replanteamiento del género cinematográfico de ciencia ficción en el cine estadounidense de los 60's a partir de la renovación temática de la relación hombre-máquina. Estudio de caso: 2001: Odisea del espacio, (2001: a Space Odissey ,1968) de Stanley Kubrick, México, (Tesis de Licenciatura, UNAM, FCPyS), 2009, p.16.*

vertientes, ya sea lo extraño o lo maravilloso como se presenta en el siguiente esquema⁷¹.



Al considerar al género fantástico dentro del cine es necesario esclarecer que estas dos tendencias guardan una relación cercana con la clara presencia ficticia de elementos, sin embargo, también se establece una distinción notable entre ellos. Por ejemplo, el carácter de lo extraño corresponde a situaciones o acontecimientos inscritos en un mundo real, pero, que al salir de lo ordinario, no son comprensibles por su calidad sobrenatural; en dicho caso tienden a provocar reacciones tales como el miedo, aludiendo a lo espantoso y terrorífico, motivo por el cual no se les cuestiona si son o no creíbles, y, en todo caso se les acepta sin mayor discusión, (un claro ejemplo de ello sería la película *Nosferatu* de F. W. Murnau de 1922 o *Frankenstein* de Tod Browning de 1931).

Por otro lado, se tiene la vertiente de lo maravilloso, en la cual, como señala Todorov, se presenta un evento extraño que se logra sujetar a una explicación viable, y esta circunstancia supone entonces la admisión de una nueva ley al mundo “real” permitiendo su descubrimiento para la curiosidad humana capaz de sorprender por nueva e inesperada.⁷² Entre estas vertientes se presentan las ramificaciones de lo *Maravilloso Hiperbólico, exótico, instrumental y científico*, esta última permitirá esclarecer y explicar con mayor profundidad al género cinematográfico de la *ciencia ficción*.

Las últimas dos vertientes de los postulados de Todorov con relación a lo maravilloso (instrumental y científico) se inscriben en fenómenos sobrenaturales,

⁷¹ Gérard Lenne, *El cine fantástico y sus mitologías*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1970, p.17.

⁷² Tzvetan Todorov, *Op. Cit.*, p. 47.

sin embargo, dadas sus cualidades no se presentan como si existiesen fuera del mundo ordinario, es decir, su construcción interna los presenta como un conjunto armónico, donde la extrañeza no existe entre las situaciones y los personajes, pero si fuera del filme, en el espectador y su mundo “ordinario”. Estas ficciones no son puestas en duda pues sugieren dimensiones superiores (dimensiones alternas o universos paralelos) o completamente desconocidos (la Atlántida o Lemuria) y permiten su acercamiento a resoluciones dadas en ese mismo contexto: lo *maravilloso instrumental*.

El concepto mismo presupone una denominación marcada por una calidad mágico-técnica con instrumentos poco probables o adelantados a su época; sin embargo, estos objetos pueden tender a lo mágico como una alfombra voladora o derivar en un híbrido entre lo extraño y lo maravilloso como el monstruo de Frankenstein que cobra vida a partir de elementos técnicos y sobrenaturales.

Empero, la división marcada por la última de las vertientes de Todorov nos lleva directamente a lo maravilloso científico, “*Lo maravilloso instrumental nos llevó muy cerca de lo que se llamaba en Francia, en el siglo XIX, lo maravilloso científico y que hoy se denomina como ciencia ficción. Aquí lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce*”⁷³.

Lo maravilloso para la época no es una realidad palpable, pero tampoco imposible respecto a los primeros intentos de una explicación racional, ya que son cobijados por una ideología pragmática *ad hoc* con el avance científico.

Ahora bien, si se sigue la línea marcada por Todorov, podría pensarse que la *ciencia ficción* deviene de lo *maravilloso*, por lo tanto sería considerada como un subgénero menor frente a lo fantástico: sin embargo, esto es un error, puesto que

⁷³ *Ibidem*, p.48

la *ciencia ficción*, al diversificar sus argumentos, se hizo de una iconografía propia para lograr una relevancia dentro de la literatura⁷⁴.

Si bien el género de la *ciencia ficción*, al pertenecer bajo la *realidad imaginaria*, tiene una estrecha relación con los géneros que la acompañan (el fantástico y horror/terror) es claro que también observa ciertas diferencias, mismas que competen y hacen posible una definición, descripción y objetivos propios, en el entendido que el *corpus* de sus obras cinematográficas abrevan directamente de un género literario establecido por tempranos representantes como son Julio Verne, H. G. Wells, John Wyndham, Jack London o Hugo Gernsback.

Es a Gernsback a quien se le atribuye el nombre y la popularidad del término ciencia-ficción como vertiente literaria. Hugo Gernsback⁷⁵, quien había publicado *Ralph 124C 41+ : A romance of the year 2660* (1911), se mostraba interesado en las novelas o relatos que mostraran un dejo científico y de uso tecnológico, esta curiosidad lo llevo a publicar un número especial en 1923 en su revista *Amazing Stories* de la llamada por él *cientificcion* que consistía entonces en relatos “*del tipo de los de Julio Verne, H. G. Wells y Edgar Allan Poe, una novela encantadora mezclada con hechos científicos y visiones proféticas*”⁷⁶.

Es hacia 1926 que Gernsback acuña el término ahora popularizado de *ciencia-ficción* al incorporarlo a la portada de *Amazing Stories*. El editor pretendía denominar con esta palabra compuesta una serie de relatos en los que la ciencia y

⁷⁴ Virginia Vázquez Cortes, *Op. Cit.*, p. 16.

⁷⁵ Escritor, inventor y editor nacido en Luxemburgo (1884) y naturalizado norteamericano. En 1908 fundó la revista *Modern Electrics*, primera revista acerca de la electrónica en Estados Unidos, en 1913 fundó la revista *Amazing Stories*, una revista similar en la cual empezó a publicar relatos de *ciencia ficción* y que posteriormente se convertiría en semillero de los más renombrados escritores de *ciencia ficción*. Los prestigiosos Premios *Hugo* dados a lo mejor de la narrativa de *ciencia ficción* y terror se denominan así en su honor. Joan Bassa y Ramón Freixas, *El cine de ciencia ficción*, Barcelona, Ed. Paidós, 1993, p.29

⁷⁶ Robert Scholes y Erick Rabkin, *La ciencia ficción. Historia-ciencia-perspectiva*, Madrid, Ed. Taurus, 1982, p. 47

la tecnología, en constante desarrollo, tuvieran un papel primordial, permitiendo ubicar las historias de acción en lugares como Marte o en el distante futuro⁷⁷.

Ahora bien, es innegable que, con el paso del tiempo y el avance científico, esta definición resultó muy ambigua, no solo por el sufijo de “encantador”, sino también por las nociones pretendidamente científicas en la época de Julio Verne; lo fantástico y terrorífico de los relatos de Poe y la extrañeza de los escritos de Wells. Sin embargo, aquel fue el primer intento de crear y concentrar relatos con el binomio ciencia y técnica en una categoría unificadora y marco la ruta a seguir para una serie de escritores y sus temáticas, quienes serían retomados más adelante por la industria cinematográfica.

1.4.2. Características fundamentales de la *ciencia ficción* como género cinematográfico.

Lo científico

La palabra “ciencia”, como adjetivo, abarca lo racional, verificable, metódico, riguroso y exacto, lo anterior aparece en escena dentro de los postulados que teóricos y experimentadores han elaborado a lo largo de la historia al apegarse a un sistema de ideas establecidas provisionalmente que tienden a explicar las causas y los efectos de los fenómenos haciendo comprensible el mundo, y posibilitando con ello, un servicio a la humanidad.

Esta tendencia de suponer a lo científico como un conocimiento racional capaz de comprobar los fenómenos de modo experimental, y por ende, explicar el mundo de forma coherente, ha favorecido la paradoja del binomio Ciencia-ficción y fortalecido la discusión sobre lo “real” que puede ser el género que representa.

Si bien lo científico dentro del género, pensando más bien como lo “pretendidamente científico” (a falta del hecho comprobable y demostrable) comenzó a esbozarse mucho antes de la definición de Gernsback,

⁷⁷ Virginia Vázquez Cortes, *Op. Cit.*, p. 19.

específicamente en la figura del escritor francés Julio Verne, que tenía en mente utilizar la literatura como instrumento de divulgación científica (por ejemplo, en su relato *Viaje al centro de la tierra*, la descripción de termómetros y otros artefactos tecnológicos se basaba en la ciencia del siglo XIX)⁷⁸.

Es así que las posibilidades científicas bosquejadas generaban expectativas y manifestaban la condición actual del conocimiento y su eventual desarrollo, como guía y supuesto de *¿Qué pasaría si...?*, dicho de otra manera, esta expectativa del futuro, anclada en las posibilidades del presente, permitiría el paso de la intertextualidad como relación entre posibilidades no manifiestas, pero con posibilidad de manifestarse, esto es, ya no como relación entre dos textos que se construyen como un mosaico de citas, sino como temporalidades narrativas que se nutren entre ellas.

En este punto es necesario mencionar que una de las características primordiales de los creadores de este tipo de relatos era el de hombres interesados en las ciencias: siendo intelectuales, muchos de ellos eran prestigiados investigadores y algunos más teólogos o técnicos que encontraron en la narrativa de ciencia-ficción el vehículo para expresar sus preocupaciones acerca de la sociedad, las reacciones humanas y otras temáticas que se integraron al corpus de la imaginaria. Por otro lado, sus conocimientos científicos ayudaron a que sus relatos, al ser llevados al cine, mantuvieran un toque de verosimilitud y que esa misma carga explicativa fuera el hilo conductor para el planteamiento o resolución de la trama.

Hablar pues de lo “científico” en una obra cinematográfica de *ciencia ficción* se convierte entonces en un caso especial, a diferencia de lo literario, ello debido a las características propias del género. Si en lo literario, la parte que alude a la

⁷⁸ Virginia Vázquez Cortes, *Op. Cit.*, p. 20.

ciencia está emparentada con la explicación pretendidamente científica, esa explicación en la obra cinematográfica puede ser expuesta de manera visual.

En otras palabras, el medio audiovisual (cine) que soporta un relato de *ciencia ficción* procura hacer una imagen de la representación del mundo real, y con los alcances tecnológicos de los efectos especiales y trucos de cámara, esta representación tiende a ser más explícita y volver tangible o visible lo “inexistente” en la vida cotidiana. Esta interacción es importante porque indica que la imaginación literaria estimula la imaginación científica.

Si bien los géneros cinematográficos no son estáticos o plenamente definidos, para el género en cuestión en donde los argumentos giran en torno a lo desconocido con ese toque a lo “científico” se debe extrapolar hacia los niveles señalados por el teórico sobre géneros cinematográficos, Rick Altman: lo semántico y lo sintáctico (tema y estructura) para evitar posibles confusiones.

En efecto, como indica Altman: para comprobar la existencia del *género* dentro de una película no se debe conformar con cubrir solo uno de los aspectos mencionados, semántica y sintáctica, sino que debe abarcar ambos, evidentemente en una considerable proporción, pues no se puede hablar solo de un *corpus* de películas en *género* puro, en tanto se pueda reconocer las fronteras y elementos insertados de otros géneros. Esto es, sin perder su esencia, debe contener sus características fundamentales y fundacionales⁷⁹.

Lo mítico

Los mitos son ficciones creadas a partir de hechos o tiempos no aclarados históricamente, por lo que adquieren un aura de religiosidad en la que se presentan divinidades, héroes y objetos cargados de significación. Desde el tiempo de los griegos, que establecieron los lineamientos con su mitología para la civilización occidental, se observan relatos con un toque divino y/o fantástico. El término también se aplica a algo que parece fantástico, épico y/o memorable.

⁷⁹ Rick Altman, *Op. Cit*, p.281

Lo mítico, tal y como lo expresa Miguel Ochoa Santos “...*parece aureolado de un halo de fantasía y elevado al ámbito de lo imaginario, y puede ejercer un encanto sobre nuestra actitud ante el mundo*”⁸⁰. El mito, a diferencia de lo que podemos considerar real u objetivo, hace referencia a la tradición de los pueblos y civilizaciones evocando las preocupaciones fundamentales del ser humano, los misterios de la vida y los retos de la sociedad. Estas preocupaciones se expresan con un tono divino y religioso muy alejado del conocimiento científico.

Frente a la estabilidad iconográfica de los mitos de las distintas civilizaciones, géneros como la *ciencia ficción* se han servido de las *historias y de los personajes arquetípicos*⁸¹ presentados en ellos para representar a la humanidad a través de relatos más familiares, que se adecuan a nuevos contextos y a distintos escenarios. Este concepto es de capital importancia, puesto que su definición de imbricar escenarios, en apariencia disímbolos, por medio de personajes arquetípicos, permitirá relacionar las figuras actanciales que se analizarán con detenimiento en el capítulo tres de este trabajo de investigación.

Conforme el materialismo de la ciencia se intensificaba a comienzos del siglo XX, los escritores del *género* comenzaron a divisar más allá de la ciencia en el sentido de los cambios que dichos descubrimientos y aportes científicos le aportarían a la humanidad.

“La ciencia había socavado los fundamentos históricos y cosmológicos de las religiones judeocristianas, pero no había conseguido dotar de un conjunto de valores que fuera más allá de la ética experimental de la investigación científica misma. Al correr el siglo XX [...] fue haciéndose la necesidad de unos valores superiores a los de la investigación y el desarrollo. Y la ciencia ficción, en manos de autores como Wells y

⁸⁰ Miguel Ochoa Santos, *Mito, filosofía y literatura en la modernidad*, México, Ed. Plaza y Valdez, 2003, p.14.

⁸¹ “La estabilidad iconográfica del mito se refiere a la constancia del tema para adecuarse a tiempos y espacios distintos, debido a que permiten replantear preocupaciones esenciales del hombre”. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p.8

*Stapleton, acabo convirtiéndose en el lugar donde se podían presentar de forma especulativa esos valores, contrastarlos y, por último, abogar por ellos*⁸².

Lo mítico dentro del género ya no solo se presenta por volver a la arquetipicidad, actualizando en ello lo fantástico y lidiando a su vez con los avances científicos; sino que ,del mismo modo, su concentración no pasa únicamente en los héroes y sus capacidades extraordinarias (otorgadas por la ciencia) ,sino se enfoca en los resultados percibidos creados por esa misma ciencia a través de la técnica, esto es, mientras lo descrito como mítico hace referencia a obtener una respuesta divina frente a lo desconocido, la ciencia ,ante dicho tenor, se coloca bajo ese reflector intentando, con el saber y la técnica humana, mostrar una posible respuesta a “lo desconocido”, manteniendo la línea fantasiosa pero teniendo un referente en la realidad.

En síntesis, el nacimiento de este género cinematográfico, permitió una deconstrucción en la concepción del espectador a través de la visualización de escenarios imaginarios (ya sean estos posibles o imposibles) que reflejan rasgos característicos de la sociedad actual, sin este reflejo no sería posible la identificación y empatía con los personajes y la narrativa ahí mostrada. Por otra parte, es importante señalar la interrelación que los géneros cinematográficos tienen entre sí, de ahí surgen propuestas como la película *Alíen*, inserta de acuerdo a su temática y estructura como una película de ciencia ficción, pero, que presenta, con el transcurrir de la misma, una vertiente de cine de terror al presentarse una amenaza desconocida y potencialmente destructiva para los tripulantes de la nave *Nostromo*, de ahí se manifiesta una hibridación entre ambos géneros. En efecto, como menciona Rick Altman “*se hace casi imposible encontrar una película “pura”, ya que, aunque suele haber un trama o línea de acción principal [...], las subtramas o líneas paralelas suelen discurrir por otros derroteros: no hay historia “bélica” sin historia de amor; ni historia fantástica sin*

⁸² Joan Bassa y Ramón Freixas , *Op.Cit.*,p.31

contrapunto dramático, etc.”⁸³. Así pues, se puede colegir que los elementos de un género pueden ser utilizados por otro género nutriéndolo y transformándolo en una obra totalmente distinta. En el presente trabajo de investigación, los elementos en común entre el cine de *ciencia ficción* (representado por la película *Blade Runner*) y el *cine negro* (representado por las películas *El halcón maltés* y *The Killers*) aunque son numerosos (como la estilización de las ciudades y la ambientación en claroscuro tomada del expresionismo Alemán), se delimitarán solo al análisis semiótico, a partir de las estructuras semionarrativas y de las figuras actanciales presentadas en el trabajo de Greimas, con especial énfasis en el recorrido generativo y narrativo de los arquetipos del *antihéroe/detective* y la *femme fatale*.

⁸³ Rick Altman, *Op. Cit.*, p.8.

Capítulo 2

“Quizás haya algo de paradoja, por parte de un investigador, en afirmar querer permanecer fiel a sí mismo, cuando el proyecto científico hoy en día, es el único espacio en que la noción de progreso aun tiene sentido, y donde la renovación se inscribe como lo propio de todo esfuerzo teórico”.

Algirdas J. Greimas, *De sentido II*, p.7

La teoría semiológica de Saussure y las estructuras semionarrativas de Greimas

2.1. La lingüística y su evolución histórica.

Hoy, más que nunca, la sociedad de la cultura mediática está inmersa en el mundo de los signos, con estos se trabaja, se modifica y se crean costumbres, ritos, e ideas que hilvanan un tejido que une a la civilización humana. Esta vida en sociedad fluye permanentemente en el simulacro signico, aunque no llega a cristalizarse ni a fijarse en la consistencia del ser real.

Evidentemente las ciencias de la comunicación juegan un papel clave para intentar entender este flujo constante de signos, aunque, es justo decirlo, la semiótica, como ciencia que estudia el significado signico, no interviene de una manera preponderante, esto es, su papel es menor de lo esperado.

Así pues, una de las razones por las cuales este trabajo de investigación tomó a la semiótica como base de la cual partir para analizar un discurso narrativo (en este caso discurso cinematográfico) es para demostrar la pertinencia teorica-metodologica de las ciencias del lenguaje dentro de las relaciones comunicativas de los individuos, de la sociedad y de los medios y, con ello, indicar algo que es hasta cierto punto evidente: que el conocimiento de los códigos cinematográficos

(a través del análisis de sus figuras actanciales⁸⁴) permite también comprender las diversas formas de la comunicación humana, de los lenguajes audiovisuales que el hombre ha creado y de sus usos para comunicar y transmitir *sentido*.

Y aquí es pertinente preguntarse, ¿Cuál es el papel que la semiótica juega en nuestra sociedad?, para contestar esta pregunta, en primera instancia, es necesario dar la definición operativa de la semiótica que, según el real diccionario de la lengua española, es la siguiente: “*La semiótica es la teoría que tiene como objeto de interés a los signos*”⁸⁵, y, ya establecida como ciencia, se encarga de analizar la presencia de estos en la sociedad.

La semiótica ayuda a comprender su estructura y a entender porque se crean discursos y que sentido diseminan estos en la sociedad. Pareciera que el papel de la semiótica, es, en el fondo, buscar los fantasmas que alimentan los lenguajes humanos⁸⁶. Sin embargo, en una definición más técnica, la semiótica permite comprender las funciones sígnicas, o bien, las dinámicas textuales que constituyen los discursos que conforman parte del tejido social.

El poder reflexivo y la fuerza de las ideas planteadas por la semiología permiten captar con mayor profundidad el significado de las preguntas que se plantean sobre los fenómenos de la comunicación, aunque las respuestas parezcan un poco complicadas a causa del carácter científico con el cual vienen revestidas.

Es por ello que la aparición de la semiótica, como el estudio de los signos, la significación y los sistemas de significación, debe considerarse dentro del contexto

⁸⁴ Una figura actancial se describe como “*Seres o cosas que, por cualquier razón y de una manera u otra-incluso a título de simples figurantes- y del modo más pasivo participan en el proceso de la acción de un relato o narrativa. En esta perspectiva, el actante designara a un tipo de unidad sintáctica, de carácter propiamente formal, previo a todo vertimiento semántico y/o ideológico*”. Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Diccionario razonado de la teoría de la teoría del lenguaje*, Madrid, Ed. Gredos, 1990, p.23

⁸⁵ Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22ª ed., 2001, Consultado en <http://dle.rae.es/?id=XXy9QSK> el 10 de febrero del 2017.

⁸⁶ Victorino Zeccheto, et al. , *Seis semiólogos en busca del lector*, Buenos Aires, Ed. Ciccus. La Crujía, 1999, p.9.

más amplio del pensamiento contemporáneo, comúnmente basado en el lenguaje. Aunque el lenguaje ha sido objeto de reflexión filosófica durante milenios, solo recientemente se ha convertido en el paradigma fundamental, una “llave” virtual de la mente, de las praxis artísticas y sociales, y, en definitiva, de la existencia humana. La metadisciplina de amplio alcance de la semiótica, en este sentido, puede verse como una manifestación mucho más extendida al ser de crucial importancia como modeladora del lenguaje en el pensamiento y la vida humana.

Así pues, independientemente del ángulo o arista abordada por los teóricos, la cuestión del estatuto científico de la semiótica es la que pretende ser explicada: ¿Cómo ha llegado la semiótica a ser lo que es?, ¿Cómo se han formulado las ideas y teorías sobre los signos, los lenguajes, los discursos y las imágenes?

Para llegar a responder estas preguntas es necesario comprender, de manera sucinta, el trabajo y obra del llamado “padre” de la semiótica: Ferdinand De Saussure, quien, a través de un conjunto de reflexiones, problematizó el ingente trabajo de la lingüística en su momento y con ello dio origen a la moderna ciencia del lenguaje.

2.1.1 Lingüística y semiótica.

Saussure manifestó interés en profundizar el estudio del lenguaje para que este pudiera parecer coherente y claro como sistema. Le dio herramientas metodológicas a su análisis y asumió una actitud científica con un peculiar espíritu de investigación que le permitió dar solidez científica a sus hipótesis.

Una de las primeras cuestiones que Saussure analizó fue el orden “epistemológico”, esto es, en su relación con el modo de concebir el fundamento del estudio lingüístico. Era común en su tiempo pensar que las lenguas eran nomenclaturas, como un catálogo de nombres y palabras que simplemente designan a las cosas o estados del mundo. Esta postura científica no tomaba en cuenta el hecho de que la lengua es un sistema, y, por lo tanto, un conjunto interrelacionado de partes donde cada elemento está distribuido y organizado para

accionar en forma unificada. Saussure postula pensar el sistema de la lengua como parte de la ciencia general que estudia los signos (semiología):

“La lengua es un sistema de signos que expresa ideas y por tanto comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de urbanidad, a las señales militares, etc. Solo que es el más importante de esos sistemas. Puede por tanto concebirse una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la sociedad; formaría una parte de la psicología social, y por consiguiente, de la psicología general; la denominaremos semiología (del griego semeion, “signo”). Ella nos enseñaría en qué consisten los signos, que leyes los rigen”⁸⁷.

La introducción del concepto de la lengua, como un sistema de signos y de dicotomías, constituyó una novedad y abrió el camino para posteriores intuiciones e investigaciones de otros lingüistas ya que, al considerar la lengua dentro del sistema más vasto general de los signos, Saussure la instalaba en medio del problema semiológico:

“Para nosotros el problema lingüístico es ante todo semiológico, y todos nuestros análisis deben su significación a este importante hecho. Si se quiere descubrir la verdadera naturaleza de la lengua, hay que captarla primeramente en lo que tiene en común con todos los demás sistemas del mismo orden. [...] con ello, no solamente se esclarecerá el problema, sino que pensamos que, considerando los ritos, las costumbres, etc. como signos, tales hechos aparecerán bajo otra luz, y se sentirá la necesidad de agruparlos en la semiología y de explicarlos por las leyes de esta ciencia”⁸⁸.

Empero, ¿cómo responde lo anterior a la pregunta formulada en primera instancia?, esto es, ¿Cuál es el papel que la semiótica juega en la sociedad

⁸⁷ Ferdinand De Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Ed. Losada, 2009, 24ª Ed., Intr. Cap. III, # 3, p.43.

⁸⁸ *Ibidem*, Intr. Cap. III, # 3, p.44.

moderna? Y aún más, ¿qué implicaciones epistemológicas tiene la metodología de la semiótica en esta sociedad?

2.1.2 La semiótica y la epistemología

En primera instancia es necesario plantear una verdad obvia, pero inherente en la sociedad actual: el ser humano vive en un continuo proceso de conocimiento. Desde todos los ámbitos donde el hombre se encuentra recibe un flujo ininterrumpido de señales que sobrecargan sus capacidades perceptivas, este caudal de información requiere separar, discriminar y segregar dichas señales, ya sean estas visuales, olfativas, táctiles y gustativas a las cuales, a menudo, le es imposible escapar. Ahora bien, ¿Cómo operan esos procesos de información y significación y como discriminar lo visto y oído, lo que se huele y lo que se palpa?, en resumen, ¿Cuáles son los mecanismos semióticos que rigen la constitución de estas señales, sus significaciones y el conocimiento que de ellas emana?

Las señales provienen desde tres fuentes fundamentales. En primer lugar desde el mundo natural, cuyas señales van desde la temperatura ambiente, con sus efectos de calor y frío, hasta los fenómenos climáticos, como la lluvia y el viento, pasando por las señales del mundo animal. En segundo lugar, otro importante grupo de señales proviene desde el mundo humano, los cuales incluyen las propias de los lenguajes primarios, creados por el hombre con el explícito propósito de comunicar (lenguaje verbal, gestos, escritura), hasta los lenguajes secundarios, cuya función comunicativa es vicaria (vestimenta, arquitectura, objetos). Se trata de un mundo de señales artificiales, creadas por el hombre de manera convencional, con significados, una suerte de “unidades culturales”⁸⁹, que constituyen unidades de información semiótica y socialmente codificadas. En tercer lugar, el cuerpo humano emite diversas señales que, de modo constante, indican su funcionamiento fisiológico y su condición estética.

La primera estrategia para decidir qué información se quiere y se puede recibir es de orden selectivo, ya sea consciente o inconscientemente, la atención se

⁸⁹ Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Ed. Lumen, 1986, p.61.

centra en ciertas fuentes de información, mientras que se descartan otras, es decir, existe un proceso de discriminación.

Una vez que se decide la información a la cual se le va a prestar atención, se realizan sucesivas operaciones de jerarquización que se fundamentan en intereses y necesidades propias, así como también en la organización misma de la información y en su capacidad de impacto. En consecuencia, los emisores de los mensajes que llegan de forma masiva (televisión, radio, internet, cine, etc.) recurren a técnicas y estrategias semióticas con el propósito de potenciar la capacidad de la información a través de la novedad del mensaje⁹⁰.

La segunda estrategia utilizada, una vez que se decide prestar atención a un conjunto de mensajes o de información, es la de descartar aquellas a las que no se reconoce un carácter significativo, es decir, mensajes que no pertenecen a un código preestablecido. Este tipo de mensajes no forman parte de un sistema aprendido y no requieren articularse con un nivel de complejidad mayor, por lo tanto, se desechan con mayor facilidad.

La tercera estrategia, en este proceso de evaluación de la multitud de señales recibidas, pasa por decidir, a través de códigos aprendidos, que es pertinente y que no lo es. Esto produce, en dichos procesos perceptivos, un cambio cualitativo, ya que se pasa del nivel de la materia física (señales) y de las formas físicas (significantes) a un nivel de las formas conceptuales (los significados).

Estos tres procesos (percepción/información/significación) son correlativos a las señales/significantes/significados y constituyen las bases de los procesos cognitivos, pues ellos determinan las sucesivas operaciones intelectuales de simplificación, acumulación, abstracción, análisis e interpretación.

Empero, ¿Cómo funciona la significación?, Greimas ha explicado, minimalísticamente, como funcionan, a nivel profundo, todos los tipos de semiosis.

⁹⁰ Consultado en <http://www.joseenriquefinol.com/v4/index.php/articulos/articulos-en-espanol/27-semiotica-y-epistemologia-diferencia-significacion-y-conocimiento> el 03 de septiembre de 2017

Para Greimas “la significación presupone la existencia de una relación: es la aparición de la relación entre los términos una condición necesaria de la significación”⁹¹ y es finalmente en esas relaciones donde se realiza la diferencia. Por ejemplo, la diferencia entre los femas/vibración/ y /no vibración/ de las cuerdas vocales en los fonemas /p/ y /b/ permite generar la diferencia de significado entre “pala” y “bala”. Igualmente, a nivel semántico, es la diferencia entre los semas /masculino/ y /femenino/ lo que genera los significados diferentes entre “madre” y “padre”.

Los complejos procesos semióticos y cognoscitivos, aquí delineados de manera simple, son, a su vez, el fundamento del conocimiento científico, el cual supone operaciones más complejas que el simple conocimiento cotidiano. Es en esta dinámica semiótica, en la cual el sujeto organiza las múltiples sensaciones que recibe del mundo exterior y les da estructura de acuerdo a códigos aprendidos, donde esa información se transforma en significantes , esto es, en elementos capaces de crear significaciones más complejas que conforman lo que ,más adelante, los semiólogos Algirdas Greimas⁹² y Umberto Eco⁹³ denominan isotopías, es decir, un conjunto de semas redundantes que garantizan la homogeneidad del texto y facilitan una lectura común al reducir la ambigüedad. Las isotopías articulan y configuran eso que se llama experiencia, la cual implica no solo información y conocimiento, sino también elementos emocionales e ideológicos. Es también, en este nivel, donde las semiosis propias de los lenguajes de la vida cotidiana, se transforman en semiosis del lenguaje de las ciencias para crear condiciones del conocimiento científico.

⁹¹ Algirdas J. Greimas, *La semántica estructural*, Madrid, Ed. Gredos, 1987, p.19.

⁹² Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.229

⁹³ Umberto Eco, *Op. Cit*, p.189.

Para transformar creencias en conocimientos es necesario cumplir con complejos conceptos y sucesivas operaciones intelectuales (inducción⁹⁴, abducción⁹⁵, deducción⁹⁶) capaces de validar un cumulo de informaciones y significaciones que, al pasar por ese filtro de esas operaciones, en esa dialéctica de “conjeturas, afirmaciones y refutaciones”, se convierten en saber.

Como puede deducirse de las reflexiones anteriores, los procesos cognitivos tienen como base fundamental procesos semióticos, es decir, procesos que de un modo u otro operan, por sucesivas capas, hacia la construcción de significados basados en códigos, desde un nivel sensitivo hasta un nivel de abstracción, análisis e interpretación propios del conocimiento científico. En esta actividad cognoscitiva estos procesos son mucho más profundos y complejos y requieren que el lenguaje de la comunicación coloquial se convierta en un lenguaje científico, capaz de dar cuenta, de la manera más objetiva posible, de los objetos y experiencias de los distintos mundos del saber donde el ser humano participa. Con ello se le da validez a la semiótica como un método que permea a la epistemología al comprobar y validar el saber humano.

2.2. Saussure y el estudio de los signos

El aspecto más relevante introducido por Saussure a sus estudios del lenguaje es el concepto de *dicotomías*, esto es, la designación de una serie de antinomias⁹⁷

⁹⁴ La inducción es descrita como “*Forma de razonamiento que consiste en establecer una ley o conclusión general a partir de la observación de hechos o casos particulares*”. Robert Audi (Ed.), *Diccionario Akal de filosofía*, Madrid, Ed. Akal, 2004, p.535

⁹⁵ La abducción es descrita como “*Razonamiento en el cual la premisa mayor resulta evidente mientras que la menor no es tan notoria o únicamente probable*”. *Ibidem*, p.30

⁹⁶ La deducción es descrita como “*Acción de extraer un juicio a partir de hechos, proposiciones o principios, sean generales o particulares*”. *Ibidem*, p.234.

⁹⁷ Se conoce como antinomia a “*La contradicción, oposición real u aparente entre dos leyes, principios, ideas, palabras o fenómenos, es de origen griego formada por el prefijo “Anti” que significa contra, “nomos” que expresa leyes, y el sufijo “ia” que significa cualidad*”. Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22ª ed., 2001, Consultado en <http://dle.rae.es/?id=2uLpKMd> el 30 de noviembre del 2017

metodológicas aptas para investigar la estructura del lenguaje. Se trata pues, de dualidades en relación dialéctica y la función que asumen consiste en dar razón de la realidad compleja del objeto lingüístico. Estas dicotomías consisten en:

- Lengua – Habla
- Significante – Significado
- Arbitrario (inmotivado) – Racional (motivado)
- Sintagma – Paradigma
- Sincronía – Diacronía

Estas antinomias u oposiciones van siempre unidas y combinadas y permiten concebir los fenómenos lingüísticos desde una perspectiva dinámica y relacional, asimismo, otorgan “unidad evolutiva” a la organización y funcionamiento de las lenguas.

2.2.1 El signo: significado y significante.

Uno de los componentes esenciales en los estudios de Saussure (y para la semiología en general) es el signo, pero, ¿qué es el signo para Saussure y como lo define?

El signo es un compuesto de dos elementos íntimamente ligados y conexos entre sí; es, en palabras llanas, la representación sensorial de algo (*el significante*) y su concepto (*el significado*), ambas cosas asociadas en nuestra mente: “*un signo lingüístico [...] une un concepto con la imagen acústica [...], es por tanto una entidad psíquica de dos caras*”⁹⁸.

Saussure cita el ejemplo de la palabra “árbol” para demostrar que “llamamos signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica”, o sea a la unión de la idea de árbol con el término *árbol*:

“Estos dos elementos (significado y significante) están íntimamente unidos y se reclaman recíprocamente. Ya sea que busquemos el sentido de la palabra

⁹⁸ *Ibidem*, 1ª parte, cap. 1, #1, p. 91

latina “arbor” o la palabra con la que el latín designa el concepto de “árbol”, es evidente que las vinculaciones consagradas por la lengua son las únicas que nos aparecen conformes con la realidad, y descartamos cualquier otra que se pudiera imaginar”⁹⁹

Empero, reconoce en seguida que corrientemente se llama signo solo a la parte sensorial y para abarcar la totalidad, o sea, también al concepto puntualiza:

“Nosotros proponemos conservar la palabra signo para designar la totalidad, y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente por significado y significante; estos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que les separa, bien entre sí, bien de la totalidad de que forman parte”.¹⁰⁰

Saussure decide nombrar *significante* y *significado* a la unión que da forma al *signo*, porque existe la tendencia a tomar *signo* por *significante*, siendo que se trata de una realidad binomial. “...La consecuencia (muy importante) es que, por lo menos para Saussure, Hjelmslev y Frei, dado que los *significantes* forman parte de los *signos*, la *semántica* tiene que formar parte de la *lingüística estructural*”¹⁰¹.

En efecto, entre los signos lingüísticos es necesario separar las *unidades significativas*, cada una de las cuales está dotada de un sentido (las “palabras” o, para ser más exactos, los “monemas”) y forman la primera articulación y las unidades distintivas, que participan de la forma pero no tienen necesariamente un significado (los “sonidos” o fonemas) y que constituyen la segunda articulación; esta doble articulación da cuenta de la economía del lenguaje humano, pues provoca, por ejemplo, que el idioma español con solo una veintena de unidades distintivas pueda producir cien mil unidades *significativas*.

⁹⁹ *Ibidem*, 1ª parte, cap. 1, #1, p. 92

¹⁰⁰ *Ibidem*, 1ª parte, cap. 1, #2, p. 93

¹⁰¹ *Ibidem*, p.39.

El signo, pues, está compuesto por un significante y un significado, esto permite prever la naturaleza del signo semiológico por referencia al signo lingüístico. El signo semiológico está compuesto, también, por un significante y un significado.

2.2.2 El significado

En lingüística, la naturaleza del significado ha dado lugar a discusiones que versaron principalmente sobre su grado de realidad. Sin embargo, todos los teóricos están de acuerdo en insistir sobre el hecho de que el significado no es una “cosa” sino una representación psíquica de la “cosa”. El propio Saussure señaló ciertamente la naturaleza psíquica del significado al llamarlo *concepto*: el significado de la palabra *perro* no es el animal “perro” sino su imagen psíquica. Pero, para puntualizar, se requiere seguir una definición puramente funcional: el significado es uno de los conceptos ligados al signo; la única diferencia que lo opone al significante es que este es un mediador. La situación no sería en lo esencial diferente de la semiología donde objetos, imágenes, gestos, etcétera, en la medida que son significantes, remiten a algo que no es decible sino mediante ellos. El significado, pues, no puede ser definido más que en el interior del proceso de significación. Para llegar a establecer una clasificación del significado formal, habría que llegar a reconstituir oposiciones de significados y a abstraer ,en cada una de ellas un rasgo pertinente (conmutable);este método es “el preconizado por Hjelmslev, Sorensen y Greimas; Hjelmslev, por ejemplo, descompone un monema como “yegua” en dos unidades de sentido menores: “caballo” + “hembra” unidades que pueden conmutadas y servir, por consiguiente, para reconstituir monemas nuevos (“cerdo”[porc] “hembra”=cerda [trueij], “caballo”+ “macho”= “semental”¹⁰².

¹⁰² *Ibidem*, p.42.

2.2.3 El significante

La naturaleza del significante sugiere, aproximadamente, las mismas observaciones que las del significado. La única diferencia es que el significante es un mediador: la materia le es necesaria, y, por otra parte, en semiología, el significado puede ser también reemplazado por cierta materia; la de las palabras. Esta materialidad de las palabras obliga a distinguir con cuidado lo que Hjelmslev denomina materia y sustancia: la sustancia puede ser inmaterial (en el caso de sustancia del contenido); por lo tanto, la sustancia del significante es siempre material (sonidos, objetos, imágenes). En semiología, donde hay que ocuparse de sistemas mixtos que implican materias diferentes (sonido e imagen, objeto y escritura, etc.), conviene reunir todos los signos, en la medida en que son producidos por una sola y misma materia, bajo el concepto de signo típico (*el signo verbal, el signo gráfico, el signo icónico, etc.*).

La clasificación de los significantes no es otra que la estructuración propiamente dicha del sistema. Se trata, pues, de segmentar el mensaje “sin fin” constituido por el conjunto de los mensajes emitidos en el nivel del *corpus* estudiado, en unidades significantes mínimas, mediante la ayuda de la prueba de conmutación. Estas unidades, a su vez, se agrupan en clases paradigmáticas para clasificar las relaciones sintagmáticas que las conectan. En semiología estas operaciones son de vital importancia, en específico con el análisis del discurso narrativo del relato.

Resumiendo, el signo lingüístico toma consistencia al vincular entre si dos conceptos de un mismo fenómeno, el elemento fonico-acustico y el concepto asociado con él como se representa en la siguiente gráfica:

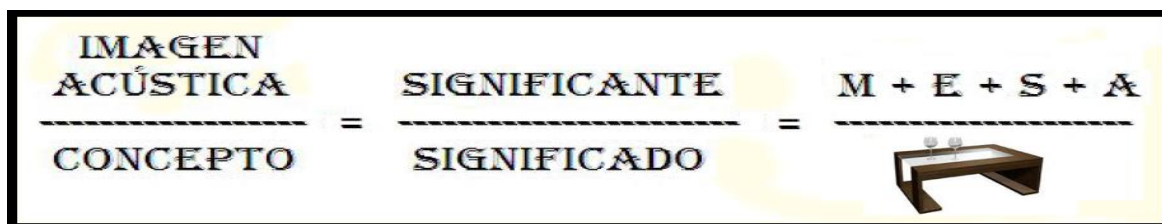


Tabla 1

El signo pues, es bifásico y la significación puede entenderse como un proceso, esto es, como el acto que une el significante con el significado, acto cuyo producto es el signo. Esta distinción solo tiene valor clasificatorio porque la unión de significante y del significado no agota el acto semántico ya que el signo vale también para su entorno; además, porque dicho acto semántico no actúa, para significar, mediante conjunción, sino, por segmentación. En realidad, la significación (semiosis) no une entes unilaterales, por la sencilla razón de que el significante y el significado, son, cada uno a la vez, término y relación¹⁰³.

2.2.4 Aportes fundamentales del estructuralismo a la lingüística

A diferencia de lo aportado por otros pensadores y teóricos del lenguaje la figura de Saussure sobresale por desarrollar una disciplina que, a comienzos del siglo XX, daría pie a una teoría y se consolidaría como una ciencia conocida como la semiología. Con él arrancan los estudios e investigaciones del siglo XX sobre los signos y la semiótica en general¹⁰⁴.

Entre sus principales aportes destacan su análisis del signo, que, si bien no es tan sólida ni tan completa como la de su homólogo Pierce, es notable porque su interés en reflexionarlo fue determinado por ponerlo al servicio de sus investigaciones sobre el lenguaje. Su trabajo abrió la discusión acerca de lo que en definitiva debía llamarse “signo” que, de acuerdo a sus postulados, no solo era una cuestión terminológica, sino que tocaba la naturaleza y los componentes mismos del fenómeno. La cuestión fundamental del signo como hecho central del lenguaje y la oposición primordial entre estos dos conceptos (*significante/significado*) constituye el fundamento de la lingüística estructural.

¹⁰³ Roland Barthes, *Op. Cit.*, p.46

¹⁰⁴ Victorino Zeccheto et al., *Op. Cit.*, p.36.

2.3 Hjelmslev y el estructuralismo

Los conceptos y las ideas surgidas de la semiótica de Saussure tuvieron una importante influencia en los estudiosos de la lengua que le precedieron, uno de ellos, Louis Hjelmslev, utilizó la estructura temprana erigida por Saussure y retomó dichos conceptos para darle forma a una percepción del signo que, al igual que Saussure, funciona sobre dicotomías. En efecto, el lenguaje, tal y como lo establece Hjelmslev en su obra *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, se trata de una unidad constituida por una forma del *contenido* y una forma de la *expresión*, unidad está establecida por la solidaridad llamada función semiótica.

Siguiendo a Saussure, Hjelmslev considera al lenguaje como un sistema de signos y la esencia de dicho lenguaje la define como un sistema de correspondencia entre sonido y significado, en consecuencia, Hjelmslev aborda el análisis de dicho sistema para describir y conceptualizar cada uno de estos planos y sus interconexiones. Es así que la dicotomía saussureana de *significante/significado* es retomada por Hjelmslev como dos planos indisolubles y bifásicos a los cuales llama *expresión/contenido* y establece que cada uno de estos planos, en una determinada lengua, posee su propia estructura.

Hjelmslev toma como base que, lo que se trata de explicar cómo sistema, se circunscribe a la lengua y reutiliza los términos mencionados por Saussure como sintagmático (renombrándolo como proceso semiótico) y paradigmático (para Hjelmslev sistema semiótico), para llegar a la conclusión de que al proceso se le puede llamar en este caso texto, y al sistema lengua.

Este proceso y el sistema que le corresponde (“que existe detrás de él”) contraen juntos una función, que, según el tipo de vista adoptado, puede concebirse como relación, o como correlación. Dicha función muestra que el sistema es una constante, esto es, *el proceso determina al sistema*.

La teoría lingüística de Hjelmslev constituye una tentativa de fundar una teoría de la descripción de las lenguas y se funda, básicamente, en querer hacer de la

Glosemática¹⁰⁵ una especie de algebra susceptible de formalizar el análisis descriptivo de todas las lenguas

De tal manera Hjelmslev retoma muchos de los planteamientos teóricos de Saussure y les da un tamiz metodológico derivando con ello a un sistema aún más estructurado con un enfoque similar al cálculo matemático.

Así Hjelmslev establece que un signo es una relación constante de dependencia entre una *expresión* y un *contenido* y plantea que la solidaridad que existe entre ambos es tan fuerte y cerrada que es imposible que exista contenido sin expresión o que una expresión exista sin contenido, “[...] parece más adecuado emplear la palabra signo para designar la unidad constituida por la forma del contenido y la forma de la expresión, y establecida por la solidaridad que hemos llamado función semiótica”¹⁰⁶

Para Hjelmslev el plano de los significantes constituye el *plano de la expresión* y el plano de los significados el *plano del contenido*. En cada uno de estos planos introdujo una distinción que puede ser importante para el estudio del signo semiológico (y no solamente el lingüístico). Esta consiste en una conceptualización que establece que cada plano comporta dos estados: la *forma* y la *sustancia*. La *forma* es lo que puede ser descrito exhaustivamente, y con coherencia (criterios epistemológicos), por la lingüística, esto es, sin recurrir a ninguna premisa extralingüística; la *sustancia* es el conjunto de los aspectos de los fenómenos lingüísticos que no pueden ser descritos sin recurrir a premisas extralingüísticas.

¹⁰⁵ La Glosemática (del griego *glossa*, lengua) es el término propuesto por Hjelmslev para denominar una teoría lingüística que se caracteriza, según su criterio, por cuatro rasgos específicos: a) el procedimiento analítico, anterior a la síntesis; b) la insistencia en la forma; c) el tener en cuenta no solo la forma de la expresión sino también la del contenido; d) la concepción del lenguaje como un sistema semiótico más. Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.200.

¹⁰⁶ Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Ed. Gredos, 1972, 1ª ed. p.77.

2.3.1 El concepto de inmanencia

Dentro de los conceptos manejados por Hjelmslev y que aportaron significativos avances dentro del estructuralismo (y que Greimas retomaría más adelante para ampliar y enriquecer su teoría) está la idea de *inmanencia*¹⁰⁷, dado que Saussure nunca se pronunció sobre dicho concepto, es forzoso determinar que se entiende por inmanencia en un ámbito ya no filosófico, sino semiótico.

Prolegómenos de una teoría del lenguaje empiezan y terminan con una cita acerca de la inmanencia, la primera de ellas está al inicio del volumen, y el segundo reproducido más adelante, lo cierra:

*“El estudio del lenguaje, con sus múltiples metas, en lo esencial trascendentes, tiene muchos seguidores; la teoría, con su meta puramente inmanente, pocos. [...] al evitar el punto de vista trascendente hasta aquí prevalente y buscar una comprensión inmanente del lenguaje en cuanto estructura auto-subsistente y específica [...] así como una constancia dentro del lenguaje mismo, y no fuera de él [...] la teoría lingüística empieza por limitar el alcance de su objeto [...]”*¹⁰⁸.

Así, se observan dos limitaciones: el lenguaje como constante de la forma en detrimento de la sustancia y el lenguaje como “estructura autosuficiente que excluye lo extralingüístico”. La inmanencia, pues, parece que se opone a la apertura a la variabilidad, sin embargo, esta clausura no debe ser considerada como el límite que separa las dependencias de las independencias (en el sentido de que el lenguaje es un sistema de dependencias internas y, como tal, resulta independiente del contexto)¹⁰⁹.

¹⁰⁷ “Del latino *inmanes, -entis*, part. Act. De *inmanere* “permanecer en”. Que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella”. Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22ª ed., 2001, Consultado en <http://dle.rae.es/?id=LdtZDXc> el 3 de enero de 2018..

¹⁰⁸ Louis Hjelmslev, *Op. Cit.*, p.15

¹⁰⁹ Consultado en <http://www.redalyc.org/html/594/59432088002/> el 27 de enero de 2018

Para Hjelmslev no se trata de una exclusión de lo trascendente, esto es, no excluye la sustancia ni lo extralingüístico ni todos los factores de variación que hacen depender el lenguaje y la significación de condiciones accidentales, contextuales o sociales desde la pronunciación del locutor a su práctica en uso.

Dicho de otra manera, Hjelmslev plantea que la variación introducida por la *sustancia* debe analizarse en un segundo tiempo, más adelante, una vez identificados los elementos constantes. Para explicitar más este concepto apunta:

“En su punto de partida, la teoría lingüística se estableció como inmanente, siendo la constancia, el sistema y la función interna sus metas únicas, aparentemente a costa de la fluctuación y del matiz, de la vida y de la realidad física y fenomenológica concretas una restricción del campo visual fue el precio que hubo que pagar para arrancarle al lenguaje mismo su secreto. Pero precisamente a través de este punto de vista de lo inmanente y en virtud del mismo, el lenguaje pasa a ocupar de nuevo una posición clave en el conocimiento. En lugar de ser un obstáculo para la trascendencia, la inmanencia le ha dado una base nueva y mejor; la inmanencia y la trascendencia se reúnen en una unidad superior sobre la base de Inmanencia”¹¹⁰.

Empero, si bien Hjelmslev es quien propone este conjunto de teorías para dar claridad al problema semántico derivado de lo que las ciencias del lenguaje ,en los años 50´s y 60´s , exponían al limitar su objeto de estudio al componente fonético y fonológico, es Greimas quien , a partir de su opera prima ,*La semántica estructural*, emprende uno de los objetivos teóricos más urgentes y relevantes: la necesidad de establecer dentro de las ciencias humanas y del lenguaje, las bases epistemológicas para el estudio del problema del significado¹¹¹.

Es Greimas quien dedica un largo párrafo en *La Semántica estructural* al “universo inmanente de la significación” y quien reestructura, en sus páginas, el

¹¹⁰ *Ibidem*,p.176

¹¹¹ Rocco Mangieri, *Tres miradas, tres sujetos*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 2006, p.90.

valor de la *inmanencia* (concepto que retoma de Hjelmslev) ya no opuesto a la apertura o la trascendencia, sino a la *manifestación*.

Lo que realiza Greimas al reconocer y rearticular la propuesta de una semántica estructural es hacer referencia a los importantes trabajos anteriores de Saussure, Brondal, Hjelmslev, Tesniere y Jakobson, particularmente en lo tendiente a la teoría del lenguaje y los problemas semánticos que se derivan de ella. Para lograr esto Greimas re-elabora y re-significa tanto teorías como modelos (implícitos y explícitos) de los trabajos de Saussure y Hjelmslev.

Uno de los pilares fundamentales dentro de la crítica Greimasiana es el rechazo de la visión formalista-behaviorista con respecto al problema del significado que se sintetiza en la postura del lingüista Bloomfield quien afirmaba que: “[...] una forma fonética tiene un sentido, un sentido del que nada podemos saber”¹¹².

Es así que Greimas instala un nuevo campo de investigación estructurado en varias estrategias metodológicas y epistemológicas para:

- Resignificar y profundizar la tradición estructuralista de Ferdinand De Saussure y Louis Hjelmslev.
- Fundamentar un principio de *inmanencia*, es decir, una base teórica-hipotética suficiente que garantice el proyecto de una semántica estructural orientada al funcionamiento interno del texto.
- Proponer una teoría de la significación que pueda dar cuenta de las condiciones de producción y comprensión de lo que llamamos *sentido* (contraponiéndose con ello a la visión formalista-behaviorista).

Tomando como base la distinción planteada por Hjelmslev entre metalenguajes científicos y no científicos Greimas apunta, entre otras cosas, a la *construcción* de un meta-lenguaje riguroso donde los términos se interdefinan adecuadamente, pero, como él mismo afirma, para que un meta-lenguaje semántico sea

¹¹² Leonard Bloomfield, *Lenguaje*, Lima ,Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964,p.138

considerado científico se requiere a su vez de varios meta-lenguajes (dos como mínimo) e implica con ello que, cuando menos uno de estos deberá ser a nivel metodológico y otro a nivel descriptivo¹¹³.

Con estos conceptos en mente Greimas sienta las bases de una teoría semiótica general más que de una semántica general, al retomar el proyecto semiológico de Saussure, pero reconstruyéndolo a partir del “trazado estructural” del plano del *significado*.

Greimas toma el modelo dicotómico del estructuralismo de Saussure y Hjelmslev de finales del siglo XIX (*significante/significado, forma/sustancia* respectivamente) y rearticula el modelo para fundamentar hipotéticamente la condición científica de la *inmanencia*, desde el plano semántico. La noción de “lenguaje” no es el objeto principal de Greimas sino la de “sentido”, de “significación”¹¹⁴.

Greimas rediseña la concepción de estructura y ordena los elementos constituyentes de una estructura elemental de la significación sobre la noción de percepción al expresar que “*percibir diferencias quiere decir captar la relación entre dos términos simultáneamente presentes*”¹¹⁵.

De acuerdo con Greimas es necesario partir de una estructura elemental de la significación cuyo principio de *inmanencia* garantice la hipótesis general de la constitución de sentido, de la significación y ,para ello manifiesta que la semiótica debe ocuparse únicamente del funcionamiento textual interno para producir una teoría metodológicamente homogénea: “*el texto contiene y debería registrar internamente todo aquello necesario y suficiente para descubrir su significación*”¹¹⁶, para lograrlo es necesario separar el *plano del contenido* del

¹¹³ Rocco Mangieri, *Op. Cit.*, p.92

¹¹⁴ *Ibidem*,p.93

¹¹⁵ Algirdas J. Greimas, *Op. Cit.*, p. 28.

¹¹⁶ Algirdas J. Greimas, *Op. Cit.*, p.94.

plano de la expresión y poder así descubrir, captar el *sentido*. Con ello se reafirma la fidelidad de Greimas hacia la Glosemática de Hjelmslev y al proyecto estructuralista de Saussure.

El desarrollo de lo que posteriormente sería conocido como semiótica narrativa o la narratología¹¹⁷ fue directamente alimentado por esta adaptación que realizó Greimas del estructuralismo a partir del trabajo de Saussure y Hjelmslev. En efecto, la pretensión de la aproximación estructuralista a la narrativa, tal y como fue formulada por Lèvi-Strauss y Algirdas Greimas, retomaba la estructura dicotómica para intentar revelar la matriz generativa de la narrativa, así como las articulaciones elementales de la forma del relato, y, con ello, proporcionar un modelo para una gramática narrativa universal, para lograr esto, se dirigieron a la teoría dominante sobre la narrativa que ya existía, el trabajo de Vladimir Propp¹¹⁸.

2.4 El análisis de Propp y el modelo semiótico de Greimas

Morfología del cuento, de Propp, publicado por primera vez en 1929, definió ciertas propiedades de la forma narrativa e ideó un sistema inicial de

¹¹⁷ A manera de contexto, se debe mencionar otra de las corrientes de la narratología, el trabajo en la narratología fílmica propuesta por parte de André Gaudreault y François Jost, quienes, a partir de Gerard Genette-que recupero la palabra “narratología” de su colega Tzvetan Todorov-y a su obra capital *Figuras III*, sitúan el origen de la narratología como disciplina, por lo menos de esta vertiente particular que Genette mismo denominó *narratología modal*, por oposición a una *narratología temática*, sin embargo, estos autores establecen una gran distinción entre ambas: la primera trata ante todo de las formas de expresión según el soporte con que se narra: formas de manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos(imágenes, palabras, sonidos, etc.),y ,entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y puntos de vista. La segunda (que es la que explora este trabajo de investigación) trata más bien de la historia contada, de las acciones y funciones de los personajes, de las relaciones entre “actantes”, etc. Para los investigadores que son más partidarios de esta última aproximación, o más bien este campo de estudios, el hecho de que las acciones de los personajes sean relatadas por imágenes y los sonidos de la película, en lugar de las palabras de una novela, importa habitualmente poco, por no decir nada. La figura emblemática de esta otra tendencia, que se ocupa de los contenidos narrativos, normalmente de manera independiente de las formas de exposición, es, sin duda, Algirdas Julien Greimas y su trabajo con lo que él denominó “actantes” dentro de un relato. André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico, cine y narratología*, Barcelona, Ed.Paidós,1995,p.20

¹¹⁸ Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1999, p.36.

procedimientos metodológicos. Propp analizó la morfología, o la estructura genérica del cuento fantástico ruso, mediante la determinación de los elementos que eran constantes y aquellos que eran variables. Descubrió que virtualmente todos los cuentos considerados dentro de su análisis tenían características estructurales idénticas. Un principio de regularidad y sistematización era, pues, descubierto en el interior de lo que se veía como un ensamblaje heterogéneo de relatos sin conexión. El entramado básico del relato de Propp proporciona el punto de partida para todos los desarrollos posteriores en narratología.¹¹⁹

Teóricos posteriores intentaron transformar la aproximación de Propp en un modelo de narrativa universal más flexible y “científico”, para lograr esto las treinta y un funciones fueron reducidas a solo seis, contemplando con ello modelos “sincrónicos” de oposición que no dependerían del desarrollo de una secuencia uniforme de hechos. Basando su distinción de estructura narrativa profunda en las estructuras lingüísticas de oposiciones fonémicas, la narratología estructural despejó la incómoda sintaxis funcional del modelo de Propp, al tiempo que mantuvo la idea básica de una estructura narrativa embrionaria.

Los pioneros de esta nueva metodología de análisis, Lèvi-Strauss y Greimas propusieron un nuevo modelo de estructura narrativa que, basado en la tesis clave de la lingüística de Saussure, los aportes del folclorista Ruso Propp y del estructuralismo lingüístico de Hjelmslev, permitieran sustentar que los relatos estaban estructurados del mismo modo que el signo lingüístico. En un nivel primario (o “la segunda articulación” en términos lingüísticos), las unidades elementales de los relatos no eran referenciales, y, por lo tanto, comparables a los fonemas; ninguna conexión necesaria unía al significado aparente y el sentido real. En segundo lugar, el sentido de las unidades elementales de la narración se podía descubrir en sus modelos de oposición, que formaban un núcleo semántico invisible, que servía como base al texto visible y proporcionaba a la narrativa su significación esencial.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 37.

Ahora bien, si lo que interesaba a Lèvi-Strauss y Greimas era establecer el *sentido* en los relatos, es necesario establecer a qué tipo de sentido se refieren, si de acuerdo a Peirce “*la semiótica es solo otro nombre que se le da a la lógica*”¹²⁰, es necesario preguntarse, ¿a qué lógica?, la respuesta es que a la semiótica se le da dicho nombre porque apela directamente a *la lógica del sentido*, esto es, la semiótica es la disciplina que intenta explicar cómo se produce y como se capta el sentido. Este *sentido* se produce y se recepciona a través del contacto con múltiples *materias significantes* y esta *materia* para significar debe tener una forma y un contenido que represente algo para alguien (una comida, un discurso, una novela, un filme, etc.¹²¹). A este encadenamiento razonado de premisas que componen un determinado producto cultural y que adquiere un significado para alguien se le llama *lógica del sentido*.

2.4.1 Greimas y el discurso narrativo

Con esto en mente, Greimas desarrollo una corriente semiótica que se ocupó fundamentalmente de un determinado tipo de *materia significante*: Los discursos narrativos.

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

Así la narratividad, como principio organizador de cualquier discurso, busca poder explicar las leyes y recursos que permiten que el contar algo (un cuento, un mito o un filme) se constituya en una de las formas más importantes de construir

¹²⁰ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Barcelona, Ed. Nueva visión, 1986, p.227.

¹²¹ *Ibidem*, p.223.

sentido y para Greimas el *sentido* esta antes de que alguien se ocupe de él, constituyéndose con ello, en el fundamento de cualquier actividad humana.

En pocas palabras, la semiótica no produce *sentido*, sino que lo reformula procurando dotarlo de significación. La semiótica, sobre la percepción que de ella tiene Greimas, trata de hacer comprensible e inteligible la estructura misma del *sentido* de cualquier objeto cultural¹²².

Empero, aquí es necesario hacer una pausa para dilucidar con mayor detenimiento lo que es la semántica fundamental de Greimas y cómo es que permite analizar la producción de *sentido*.

2.4.2. La semántica fundamental de las estructuras semionarrativas

Para proceder a un análisis con un objeto semiótico en su faceta de producción cultural, es necesario plantearlo sobre su condición de significante, esto es, en el nivel profundo del análisis. Es por ello que se procura proveer al analista de las unidades mínimas que hacen posible al *sentido* (semántica fundamental) y la forma como se articulan esas unidades para producir *sentido* (sintaxis fundamental), es en este nivel donde se definen las condiciones de existencia de los objetos semióticos.

De acuerdo a las premisas de Greimas, la producción de *sentido* parte del análisis de la semántica fundamental, pero, ¿Qué se entiende por semántica fundamental?

La semántica fundamental se ocupa del análisis del *plano de contenido* y es complementaria de la semántica narrativa, se define, básicamente, por su alto nivel de abstracción¹²³, por ejemplo, al leer la frase “lo abrazo como un león, como una fiera” y se alude al protagonista como “hombre”, ¿Cómo es posible que el lector perciba que cada uno de esos términos alude al mismo objeto semiótico?

¹²² Victorino Zeccheto et. al, *Op. Cit.*, p.157.

¹²³ Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.355.

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

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

El *semema* es el “sentido particular” de una palabra. Lo que articula las propiedades en común de los *sememas* son *categorías sémicas* que permiten vincular los términos del discurso e inferir que son tomados como equivalentes. Empero, ¿Qué categoría sémica es la que vincula los lexemas “hombre”, “fiera” o “león”?, podría ser la *rudeza*, sin embargo, cada uno de esos términos tiene propiedades que no son comunes a los otros, por ejemplo, /racionalidad/ es una propiedad que “*hombre*” no comparte ni con “*león*” ni con “*fiera*” y /bestialidad/ es una propiedad de las fieras, pero no siempre la comparte “*hombre*”.

A las propiedades de los términos Greimas las llama *semas* y las define como las unidades mínimas de la significación; son propiedades o elementos de los términos y, consecuentemente, estos pueden definirse como una colección de *semas*. Esto denota que cada *sema*, aislado, no significa nada, pero en relación con otro *sema* de la misma red relacional produce un determinado contenido en el acto de la articulación¹²⁴. Así la categoría sémica (*rudeza*) es lógicamente anterior a los *semas* que la constituyen (*dominio*, *fuerza*, *virilidad*, etc.) y al tener estos una función diferencial, solo pueden ser aprehendidos dentro de una estructura¹²⁵.

¹²⁴ *Ibidem*, p.348.

¹²⁵ Victorino Zeccheto et al., *Op. Cit.*, p.158.

Una vez que el *lexema* forma parte de un enunciado, puede producir uno o más efectos de sentido o *sememas*, dependiendo de la presencia de semas contextuales, que son variables y que permiten percibir los cambios de los significados que se registran dentro del discurso.

Para finalizar el ejemplo antes propuesto “lo abrazó como un león, como una fiera”, el *sema* /bestialidad/ opera como un sema conceptual que sirve para diferenciar el abrazo de una fiera del que puede dar un hombre. El sema es un elemento tanto del *lexema* como del *semema* y, por lo tanto, está relacionado con los dos niveles de la significación: el de la inmanencia y el de la manifestación¹²⁶.

La sintaxis fundamental es el otro componente de la estructura profunda que Greimas analiza, y, es en esta, donde se encuentra la clave para configurar un determinado discurso narrativo al concebirse como un conjunto de operaciones lógicas que ponen en relación a los elementos semánticos y, por lo tanto, descubre el modo de existencia y el modo de funcionamiento de la significación.

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

La sintaxis fundamental articula la estructura de la significación, vinculando o desvinculando aquellas unidades elementales y sus derivados de la semántica estructural. Esto conlleva a afirmar que la sintaxis fundamental es el aporte lógico relacional a la construcción del *sentido*.

El cuadro semiótico

Para definir el denominado recorrido generativo (*parcours generative*) en el cual Greimas otorgara la función dominante a las estructuras semionarrativas del texto

¹²⁶ *Ibidem*, p.159.

que determinan la percepción de la significación, es necesario explicar el *cuadro semiótico*¹²⁷. Básicamente, *el cuadro semiótico es “la representación visual de una articulación lógica de una categoría semántica cualquiera”*¹²⁸, representado según dos ejes de términos contradictorios (representados por las diagonales del cuadrado) y dos de implicaciones (representados por las líneas verticales). Las líneas horizontales, por otra parte, representan las relaciones entre contrarios.

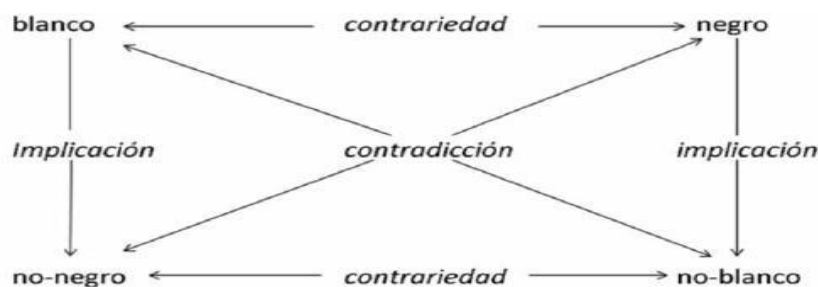


Tabla 2

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

- Las implicaciones que se dan entre los componentes semánticos, mediante el uso de las dos operaciones fundamentales, la aserción y la negación. Así, la aserción *X es blanco* implica esta otra: *X no es negro*.
- Las contrariedades *X es blanco* y *X es negro* (con su correspondiente implicación *X no blanco* y *X no negro*).

¹²⁷ Rocco Mangieri, *Op. Cit.*, p.95.

¹²⁸ Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p. 96.

El cuadro semiótico expresa visualmente la lógica (de oposición o acercamiento) que se da entre los componentes semánticos de un determinado relato (una novela, un cuento, un filme), y estos componentes se pueden traducir en valores, en creencias o propiedades de los objetos semióticos. Las relaciones de oposición en un relato son múltiples y constantes: pero todas ellas se engloban en una relación que es la que le da un *sentido* general a todo ese relato¹²⁹.

Greimas establece que, para elaborar cualquier proyecto narrativo imaginable, es necesario poner en relación componentes vinculados de un mismo eje semántico: vida/muerte; placer/dolor; riqueza/pobreza, etc., esto es, el *sentido* se construye lógicamente en un relato a partir de relaciones de oposición.

Si se toma como referencia el cuadro semiótico presentado anteriormente, en relación a la oposición entre blanco y negro, se puede afirmar que:

- La negación, al anular uno de los contrarios, hace posible la existencia del otro.
- Los contrarios (eje horizontal) pueden coexistir, los elementos situados en el eje de las contradicciones (las diagonales) no.
- Los términos que componen la relación de contrarios (línea horizontal de arriba) presuponen la relación de elementos subordinados (línea horizontal de abajo), que da lugar a la relación de subcontrarios, y finalmente;
- Las líneas verticales representan relaciones lógicas de implicación: blanco implica no negro y negro implica no blanco.

Así como en la sintaxis fundamental se ejecutan operaciones lógicas que tienden a poner en relación términos y conceptos (unidades elementales de la significación), en el ámbito de la sintaxis narrativa las operaciones se realizan sobre los enunciados del relato. Así se pasa de lo conceptual a lo figurativo, dando

¹²⁹ Victorino Zeccheto et. al, *Op. Cit.*, p.160.

la forma de vicisitudes humanas a los componentes del nivel anterior¹³⁰. El cuadro semiótico se presenta como básico para todo esquema narrativo al sintetizar la tensión o confrontación entre dos sujetos que pugnan por un objeto de valor¹³¹.

La isotopía: elemento fundamental para el discurso

Es a partir de la estructura elemental de la significación que Greimas aborda y expande el campo semiótico hacia varios lugares, de alguna manera ya propuestos en su texto fundacional:

- La noción clave de isotopía.
- El problema de la enunciación (y su relación con el enunciado).
- La dimensión pasional del discurso (a partir de la estructura mínima propioceptiva euforia/disforia) y ...
- La dimensión estética del texto, es decir, el análisis semiótico de los efectos tímicos sobre el destinatario.

En su obra *La Semántica estructural* este contenido el proyecto de diseño de su recorrido generativo (aunque desarrollado formalmente en otra de sus obras *De sentido*), en la cual se aborda desde el nivel de las estructuras elementales (nivel semionarrativo) hasta el nivel de la manifestación textual, pasando por el nivel de las estructuras superficiales (el discurso, la enunciación).

Greimas plantea la diferencia entre significación y comunicación para incluir la definición de “plano del discurso” como el lugar en el cual la significación es manifestada. A nivel inmanente, los planos semánticos y semiológicos, que se conciben como unidades de manifestación de dimensiones diferentes, se tornan “figuras” en la manifestación (discurso).

¹³⁰ Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.25.

¹³¹ *Ibidem*, p.275.

Empero, para abordar el análisis del discurso será fundamental la noción de isotopía que conduce a determinar aquello de lo que hablan los discursos.

La isotopía¹³² permite homogeneizar el discurso y bien puede presentarse como una jerarquía temática (la victoria en un discurso político u el engaño en un discurso lúdico, por ejemplo) o como un “juego” de sentidos diferentes (el chiste, la ironía, la paráfrasis). Las isotopías son las “figuras dominantes”, reiteradas, que permiten la coherencia semántica del discurso. El discurso, el mensaje, es decir, la significación particular del relato se sitúa en dos isotopías a la vez y da lugar a dos lecturas diferentes, una a nivel discursivo y otra a nivel estructural.

La lectura de la isotopía es considerada independiente de la intención consciente o inconsciente del emisor “[...] *la principal dificultad de la lectura consiste en descubrir la isotopía del texto y poder mantenerse en ella*”¹³³.

La isotopía narrativa (o discursiva) se determina por una perspectiva antropocéntrica que hace que el relato sea concebido como una sucesión de acontecimientos cuyos actores son seres animados. A este nivel, una primera categorización (individual vs colectivo), permite distinguir un héroe asocial que desligándose de la comunidad, aparece como un agente que se presenta como mediador entre la situación “antes” y la situación “después”.

La segunda isotopía se sitúa, por el contrario, a nivel de la estructura del contenido postulada por el plano discursivo. A las secuencias narrativas corresponden contenidos cuyas relaciones recíprocas son teóricamente conocidas. El dilema que se plantea es el de la equivalencia a establecer entre los lexemas y los enunciados constitutivos de las secuencias narrativas y las

¹³² La isotopía se entiende, a nivel del análisis semionarrativo, como un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato. *Ibidem*, p.229.

¹³³ Algirdas J. Greimas, *La semántica estructural*, Op. Cit, p.151.

articulaciones estructurales los contenidos que les corresponden. Así se presenta la concepción del mensaje, que sería legible sobre dos isotopías distintas.

El recorrido generativo

Greimas amplia y dibuja una cartografía interna a partir del esquema de signo de Hjelmslev y, en principio, en el *plano del contenido* al cual nombra recorrido generativo (*parcours generative*) ,este es una ampliación de un espacio de maniobras en el interior del modelo general de la semiótica estructural y con ello logra un doble objetivo: por un lado revalora la importancia de la semántica en el interior de las ciencias del lenguaje, y, por otro, propone una mirada semiótica sobre los objetos y textos culturales que pueda plantearse partiendo de una semántica y una sintaxis fundamental, es decir, de lo profundo a lo superficial¹³⁴.

Este modelo plantea una serie de espacios teóricos articulados, que, desde un nivel profundo de estructuras lógico-semánticas y semionarrativas se interconectan progresivamente por encajes y relaciones hasta alcanzar el nivel de las estructuras textuales (o de manifestación) después de pasar previamente por las estructuras de “superficie” o discursivas.

Greimas propone tres espacios o niveles de estructura que se describen a su vez en “un componente sintáctico” y un “componente semántico”, los cuales contendrán las estructuras semionarrativas, las estructuras discursivas y las estructuras textuales. La representación gráfica es la siguiente:

¹³⁴ Victorino Zeccheto et. al, *Op. Cit.*, p.98.

RECORRIDO GENERATIVO			
Estructuras semionarrativas	Componente sintáctico		Componente semántico
	Nivel profundo	SINTAXIS FUNDAMENTAL	SEMANTICA FUNDAMENTAL
	Nivel de superficie	SINTAXIS NARRATIVA DE SUPERFICIE	SEMANTICA NARRATIVA
Estructuras discursivas	SINTAXIS DISCURSIVA		SEMANTICA DISCURSIVA
	Discursivización actorialización temporalización espacialización		Tematización Figuritivización

Tabla 3

Este esquema permite a Greimas rearticular el modelo de Hjelmslev a partir del plano de contenido y darle forma a dos niveles (profundo y de superficie). Con ello la sustancia del contenido es “expulsada” en el sentido de que solo pueden hablar de ella otros campos disciplinares (antropología, sociología y todas las disciplinas que conforman las ciencias sociales). Así Greimas sigue siendo fiel a lo propuesto por Hjelmslev al construir un modelo que rinde cuenta de la producción de *sentido*.

De esta manera el recorrido generativo se presenta como un mapa de las zonas donde se produce el *sentido*, y supone una cierta jerarquía de niveles, pero en un sentido estructural y no temporal. De hecho, la zona donde se estructuran los valores, las axiologías valorativas y la percepción del mundo (el nivel semionarrativo) parece postularse como fundamental¹³⁵.

Es en el nivel semio-narrativo donde se estudia y localiza el problema del valor y su articulación en una sintaxis fundamental. Es el lugar del modelo donde se establecen las relaciones que organizan *los microuniversos del sentido* (vida/muerte, euforia/disforia, etc.). Los lugares “vacíos” del cuadrado lógico-semántico se “llenan” de una valoración axiológica y se tornan estructuras de valores porque un *sujeto* las debe interpretar como “positivas” o “negativas”.

¹³⁵ *Ibidem*, p.99.

El cuadrado semiótico constituye el embrión de la sintaxis narrativa de posibles programas narrativos o PN, en este, los valores axiológicos son asumidos y desarrollados por medio de los PN en el interior de las estructuras actanciales (nivel más superficial). Aquí Greimas retoma y valoriza las propuestas de Propp y de Souriau; elementos tales como *Objeto, sujeto, destinador, destinatario, oponente y ayudante* se organizan en una estructura mínima que conduce el valor hacia los niveles del discurso y del texto.

2.5 El modelo actancial de Algirdas Julius Greimas

La figura central de este nivel, alrededor del cual giran todos los aspectos del mismo, es el concepto de lo que denomina Greimas el *actante*. Esta figura es un molde a la estructura semionarrativa de superficie que adquiere la investidura de múltiples formas de sujetos u objetos específicos al realizar o sufrir un acto, independientemente de cualquier otra determinación, asimismo y retomando la definición de L. Tesniere: “*Los actantes son los seres o las cosas que, por cualquier razón y de una manera o de otra-incluso a título de simples figurantes y del modo más pasivo-participan en el proceso*”¹³⁶.

En la estructura semio-narrativa de superficie la variedad de actantes se reduce a seis modelos, moldes o formas donde el hacer de un actante se constituye en uno de los principales conceptos de este nivel semio-narrativo ya que, a partir de él, se despliega la estructura del relato en términos de actos y acciones investidos con un carácter antropomórfico.

Los actantes, sin embargo, para la forma en que adquieren su ser más su hacer, son solo reconocibles en dos formas, la del *sujeto* y *objeto*. Esto se presenta como básico, ya que el *ser* y *hacer* de los actantes despliega un esquema narrativo dotado de *sentido*.

Este esquema narrativo presenta para su análisis a seis roles actanciales y se divide en tres pares de dos roles cada uno. Cada miembro de un par está

¹³⁶ Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.23.

vinculado con el otro miembro por una relación. En muchos casos, hay coincidencia en los roles, esto es, en sus funciones coinciden miembros de un par con miembros de otro. De tal manera se tiene:

Sujeto-objeto

La narración está sustentada básicamente en la relación entre ellos, sobre todo en la acción de un *sujeto* que desea establecer una relación con el *objeto*. El nexo para ello es el *deseo*. Existen dos tipos de sujetos:

- Los sujetos de estado, cuya propiedad determinante es la de unirse con el objeto de valor.
- Los sujetos de hacer (operador), que son aquellos que realizan transformaciones en los estados de otros sujetos u objetos (o de sí mismos)¹³⁷.

Es necesario señalar que el esquema narrativo se define como una estructura polémica que implica la aparición de un anti-sujeto (u oponente) al frente del sujeto, con el cual ha de enfrentarse¹³⁸.

El objeto, por otro lado, es una situación o un hecho que son signos de valor para el sujeto y que este, con su hacer, desea alcanzar, conquistar, convencer, etc. Esta categoría actancial puede ser afectada tanto por el hacer del sujeto (*objetos de hacer*) como por determinaciones lo especifican (*objetos de estado*).

Estos dos actantes son el embrión de la narración al estar ligados al eje que motiva toda la acción: el del deseo.

“[...] la relación entre el sujeto y el objeto [...] definidos por una primera categoría actancial articulada según el deseo, son capaces de producir

¹³⁷ Victorino Zeccheto et al., *Op. Cit.*, p.162.

¹³⁸ Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p. 396.

relatos y ocurrencias en el que el deseo será manifestado en su forma a la vez práctica y mítica de "búsqueda"¹³⁹.

Destinador-Destinataro

El mandato es la palabra que une a este dúo, el destinador es aquel actante que induce o manda a otro a cumplir una determinada misión. Normalmente el destinador pertenece a un universo trascendente, esto es, como significante, siempre es destinador aquel que tiene la capacidad de mandar, y, con ello, se coloca jerárquicamente encima de los demás actantes. El destinatario, por otra parte, es él que recibe el mandato (generalmente este rol se funde con el sujeto).

Ayudante-Oponente

Este rol actancial se define por aquellos objetos o sujetos que en el transcurso del relato sirven a los propósitos (o los obstaculizan) del destinatario-sujeto. La función del ayudante consiste en el acercamiento del sujeto al objeto de deseo, facilitando la comunicación entre ambos. La función del oponente, por otra parte, se opone a la realización del deseo o a la comunicación entre sujeto-objeto.

Los actantes y sus roles actanciales están representados gráficamente en el siguiente modelo:

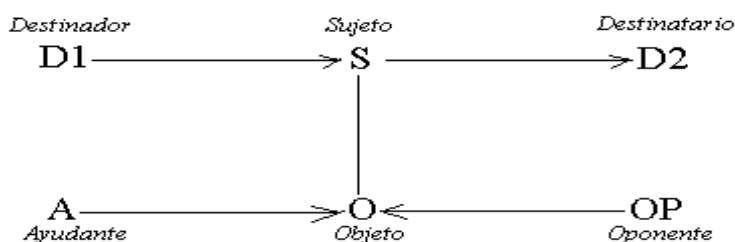


Tabla 4

¹³⁹ Algirdas J. Greimas, *La Semántica estructural*, Op. Cit., pp. 270-271.

Tipos de enunciados

Los actantes, en el transcurso de la narración, tienen dos características: son de una determinada manera y hacen determinadas cosas, la primera característica les otorga propiedades que configuran su ser, esto es, definen su “estado”, mientras que la segunda característica, al realizar acciones, definen su “hacer”. Por lo tanto, los actantes generan dos tipos de enunciados primarios:

- *Los enunciados de estado*, que corresponden a las funciones entre los actantes sujeto-objeto.
- *Los enunciados de hacer*, que expresan las transformaciones, el paso de un estado a otro, de un actante o una situación en particular¹⁴⁰.

El análisis narrativo se fundamenta en la distinción entre estados, ya sea dependientes del *ser* y las transformaciones que dependen del *hacer*.

Tipos de relación

Los actantes mantienen semionarrativamente relaciones que se construyen con dos nexos: la *conjunción* y la *disyunción*. Con estos dos nexos se construyen dos clases de enunciados de estado: conjuntivos y disyuntivos. Si un actante esta, en un momento determinado de la narración, “ligado” a una función que define su ser produce un enunciado de *estado conjuntivo* o, si, por el contrario, está separado de esa función genera un enunciado de *estado disyuntivo*.

Las funciones actualizan a los sujetos y a los objetos, por lo tanto, antes de que esas funciones entren en relación con ellos, los sujetos y los objetos son “virtuales”, no poseen aún entidad de actantes y no están “actualizados” (para que esto ocurra los actantes deben estar ligados a una función). Si la función se adosa al sujeto o al objeto mediante una disyunción es una *actualización*, en cambio, si es mediante el nexo de la conjunción, hablamos de una *realización*.

¹⁴⁰ Greimas, A., J., Courtes, J., *Op. Cit* ,p.25

2.5.1 El programa narrativo

El progreso de la acción no es más que la circulación de los objetos entre actantes en el nivel narrativo, esta circulación se expresa a través del programa narrativo, que no es más que la sucesión de estados y de transformaciones que se encadenan sobre la base de un *sujeto/objeto*. Un programa narrativo es el itinerario de transformaciones intermedias que tienen lugar para que se produzca una transformación y no es otra cosa más que la armazón abstracta de la estructura de la acción. Esta acción involucra por lo general a más de un actante: el *objeto de valor* del programa narrativo, además de estar ligado al *sujeto de estado*, se vincula a un *oponente* que obstaculiza al sujeto o a un *ayudante* que facilita las acciones de ese mismo sujeto. El discurso narrativo se construye a partir de esta contienda o confrontación para obtener el objeto de valor.

Un programa narrativo puede reducirse a la sucesión de un solo término, es decir a una sola transformación. Es el caso que tiene lugar cuando el sujeto de estado disjunto del objeto es transformado por el *sujeto operador* hasta alcanzar la conjunción con dicho objeto de valor. Esta transformación mínima recibe el nombre de realización o *performance*, “*se considera que la performance abarca la instancia de la puesta en ejecución de la realización de la competencia, en su doble papel de producción y de interpretación de los enunciados*”¹⁴¹.

Así pues, la *performance* es el momento decisivo de un programa narrativo, aquel en el que se juega la junción esperada entre el sujeto y el objeto.

Los actos analizables en el nivel narrativo pueden alcanzar su culminación en un solo paso o pueden constituir un programa narrativo complejo que requiere actos componentes. Esto da lugar a una jerarquía que produce un encadenamiento lógico entre el programa narrativo principal y los programas narrativos de uso. Este encadenamiento da lugar a una transformación inmediata que es la que resulta de considerar la *competencia* del sujeto: “*En relación con la*

¹⁴¹ Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.300

*performance que es un hacer productor de enunciados, la competencia es un saber-hacer, “ese algo” que posibilita el hacer*¹⁴².

Esta *competencia* se da en términos de los denominados objetos modales, cuya adquisición transforma la relación del sujeto operador con su propia actividad realizadora. Se trata del itinerario señalado al deseo previo que ata al *sujeto* con el *objeto* de valor (en el PN es una realización actualizante entre *sujeto* de estado con el *objeto* de valor), y se obtiene por los aprendizajes y adquisiciones de aquellos medios que facilitan la consecución de dicho objeto de valor.

Greimas atribuye la competencia a cuatro objetos modales: el *querer-hacer*, el *deber-hacer*, el *poder-hacer* y el *saber-hacer*. El *querer-hacer* y el *deber-hacer* constituyen objetos modales virtualizantes; el *poder-hacer* y el *saber-hacer* constituyen objetos modales actualizantes. Los dos primeros aparecen en el momento mismo en que se instaura el sujeto operador (*manipulación*) y los dos segundos en una fase previa a la realización (adquisición de la *competencia*).

Empero, la organización canónica de estos objetos modales (*querer-hacer* y el *deber-hacer*), no siempre será respetada en todos los discursos concretos y la secuencia canónica *querer, saber, poder, hacer*, puede aparecer reemplazada por otras secuencias como *saber, querer, poder, hacer* o cualquiera de sus variantes.

Esto conduce a la formulación de un sistema de modalidades que caracteriza al sujeto operador a partir de los objetos modales adquiridos en el transcurso del recorrido narrativo. El sistema se construye confrontando dos a dos las modalidades adquiridas e indica las investiduras modales del *sujeto operador*.

¹⁴² *Ibidem*, p.68

Competencia		<i>Performance</i>
Virtualizantes	← M. Actualizantes	←M. Realizantes
Deber-Hacer	Poder-Hacer	Hacer
Querer-Hacer	Saber-Hacer	Ser
Instauración del sujeto	Calificación del sujeto	Realización del sujeto

Tabla 5

La *manipulación*, por otra parte, es una operación en el PN que instituye el sujeto operador y que transforma al sujeto virtual en sujeto actualizado, modalizado por el *querer* o el *deber*. En el análisis narrativo, la manipulación constituye una persuasión que tiene lugar entre el destinador (que manipula) y el sujeto operador, quien es destinatario de la manipulación, la *manipulación* consiste, pues, en un hacer que el sujeto operador haga, esto es un *hacer-hacer*.

La *manipulación* (como persuasión), se concentra sobre el valor de los objetos del programa narrativo, confiriéndole a dichos objetos valores positivos e induciendo con ellos su apropiación, esta inducción puede cobrar también un rasgo negativo y conferirle un valor desventajoso al objeto. La *manipulación* puede concentrarse, también, en la calificación del sujeto de un eventual programa narrativo tal como la realiza el *destinatario* (esta puede ser positiva o negativa).

La *sanción* es la fase final de cada programa narrativo. Consiste en la evaluación de las transformaciones ocurridas durante la fase de realización o performance. Es definitoria porque constituye una manera de caracterizar la relación sujeto-objeto. Esta evaluación requiere del establecimiento de la veracidad del estado final alcanzado en el programa y se enmarca dentro de la denominada *categoría de la veridicción*.

La *veridicción* se establece sobre la base de dos ideas: la idea de la *inmanencia* y la idea de la *manifestación*. Si el estado de un sujeto es definido por la interpretación que de él hace alguna instancia del relato (encarnada o no en un

actante), dicho estado está definido según la manifestación (o según el parecer). Si el estado del sujeto es definido con independencia de cualquier instancia de interpretación, se habla de un estado definido según la inmanencia (o, según el ser). El cuadro semiótico de la veridicción representa estas dos instancias:

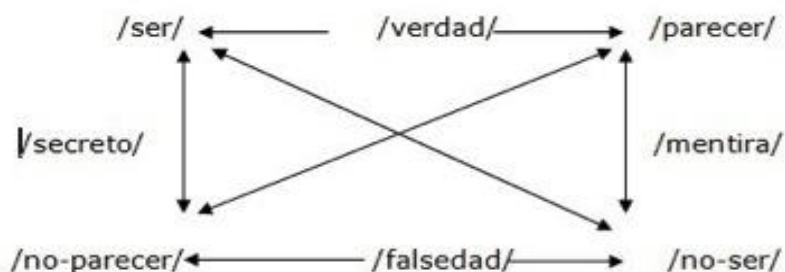


Tabla 6

En resumen, el estudio de la narratividad propuesto por Greimas, puede ser pensado como la versión rigurosa y objetiva, acorde a una estructura, de ciertas preguntas que surgen invariablemente a la hora de evaluar un discurso narrativo. Acotando los conceptos ya revisados se tiene que:

- Toda acción presupone una operación previa que la provoca (contrato, manipulación, mandato sobre el sujeto que la ejecuta).
- Una instrumentación que capacita al sujeto para que el acto pueda ser ejecutado (adquisición de la competencia del sujeto).
- La operación de realización del acto de junción o disjunción del sujeto operador con el objeto de valor.
- La calificación o sanción del acto.

Cada acción, por tanto, comporta una serie de operaciones que integran lo que Greimas denomina un *programa narrativo* (PN), el cual consta de las cuatro fases mencionadas: contrato o *manipulación*, adquisición de la *competencia*, *realización* y *sanción*.

Los programas narrativos, planteados por Greimas, permitirán realizar el análisis de las películas escogidas en el capítulo tres de este trabajo de

investigación, con base en el esquema actancial de los actantes designados como arquetipos, mostrando su recorrido generativo a lo largo de dichas películas.

2.6 La semiótica de las pasiones

Si bien el trabajo y obra de Greimas tuvieron uno de sus puntos más significativos y trascendentes a partir de la formulación del recorrido generativo de la significación, la última vertiente de sus trabajos se centra en establecer, junto con Jacques Fontanille, una teoría semiótica que pasa de la construcción de los objetos, de la estructura sintáctica y su componente discursivo a los estados tímicos¹⁴³ de los sujetos.

Greimas y Fontanille orientan el análisis semiótico hacia el estrato afectivo y pasional, en el que el cuerpo ocupa el lugar de mediador en el tránsito entre “el estado de las cosas” y “el estado de ánimo del sujeto”, de modo tal que el sujeto epistemológico de la construcción teórica no puede presentarse puramente como un sujeto cognoscitivo “racional” y se torna:

“...hacia pasiones violentas como la cólera, la desesperación, el deslumbramiento o el terror [...] diríamos que como una especie de trance incipiente del sujeto que lo transporta hacia un más allá del sujeto y lo transforma en un sujeto otro. Ahí la pasión aparece al descubierto como la negación de lo racional y de lo cognoscitivo, y el sentir desborda el percibir”¹⁴⁴.

Así es como el sujeto, durante el recorrido generativo que lo lleva al advenimiento de la significación y a su manifestación discursiva, encuentra obligatoriamente una fase de “sensibilización tímica”, lo que significa que los afectos, los sentimientos, las pasiones, solo se pueden concebir a partir de lo

¹⁴³ La categoría tímica sirve para articular el semantismo directamente vinculado a la percepción que el hombre tiene de su propio cuerpo, a su vez, se articula en euforia/disforia (con aforia como término neutro) y juega un rol fundamental para la transformación de los microuniversos semánticos en axiologías. *Ibidem*, p.412.

¹⁴⁴Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille, *La semiótica de las pasiones*, Ed. Siglo XXI, México, 1994, p.18.

sensible, del sentir, de la estesis¹⁴⁵. Y ese sentir constituye “*un modo de ser que existe de suyo, con anterioridad a toda impresión o gracias a la eliminación de toda racionalidad; para algunos se identifica con el principio de la vida misma*”¹⁴⁶.

Al establecer la epistemología de las pasiones, Greimas y Fontanille señalan que “*poder hablar de la pasión es [...] intentar reducir la distancia entre el conocer y el sentir*”¹⁴⁷ e identifican la comprensión intelectual con una operación de negación, realizada por el sujeto, mediante la cual se disjunta del continuum de modulaciones tensivas y del mundo de los valores no-cognoscibles, porque, para comprender, el sujeto debe antes negar. Esta negación se da en dos tiempos: el primero es el acto de discernimiento por el cual se determina una zona, algo que interrumpe la tensión continúa del sujeto para negar lo que no es ese lugar, lo diferente, lo discontinuo, lo que perturba. El segundo tiempo, o gesto de la negación, es una contradicción que instala al sujeto en un *querer*.

El componente pasional se explicita mediante tres instancias interrelacionadas, que se generan desde el nivel profundo hacia el nivel de superficie. Estas son la modulación (correspondiente a la tensividad forica), la modalización (correspondiente al nivel semionarrativo) y la aspectualización (correspondiente a la manifestación discursiva). La dimensión temporal de los aspectos, conocida en el nivel discursivo como “incoatividad /duración/ terminación”, se prefiguran en el nivel profundo en una triada de modulaciones: “comienzo/ cursividad/ cierre”. Así, el nivel de categorización modal interviene en la selección de las modulaciones de su continuo flujo, con el fin de integrarlas en el nivel semionarrativo.

Una vez que se llega al nivel de la sintaxis narrativa, Greimas describe los instrumentos conceptuales que definen el análisis de las pasiones, “*este*

¹⁴⁵ La estesis es descrita por Greimas como “*una tensión hacia la unidad en sentido inverso que resuelve los sincretismos, como una nostalgia de la “tensividad forica” diferenciada*”. *Ibidem*, p.28.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.22.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.21

procedimiento convierte las modulaciones obtenidas por la “demarcación” (abriente, clausurante, cursiva y puntualizante) en categorías modales”¹⁴⁸.

Si el discernimiento debe confirmar y estabilizar la escisión, resistir a la necesidad ontica y proceder por negación, entonces la primera operación modalizante consiste en una negación del deber por el querer. Dicha categoría modal se despliega como un cuadro semiótico de la siguiente manera:

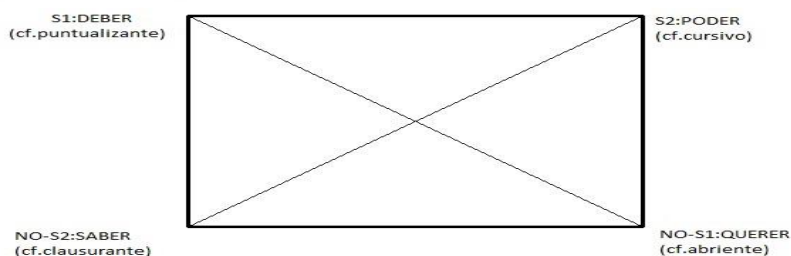


Tabla 7

2.6.1 El sujeto potencializado

En la semiótica narrativa canónica se reconoce una serie de roles del sujeto que caracterizan a los diferentes modos de existencia del actante narrativo en el transcurso de las transformaciones. Esta serie se limita a tres roles, fundados cada uno en su tipo de junción:

- Sujeto virtualizado (no conjunto)
- Sujeto actualizado (disjunto)
- Sujeto realizado (conjunto)

¹⁴⁸ *Ibidem*,p.39

Sin embargo, al tomar los diferentes términos susceptibles de ser construidos a partir de la junción, se reconoce una cuarta posición que no aparece en el inventario de los modos de existencia:

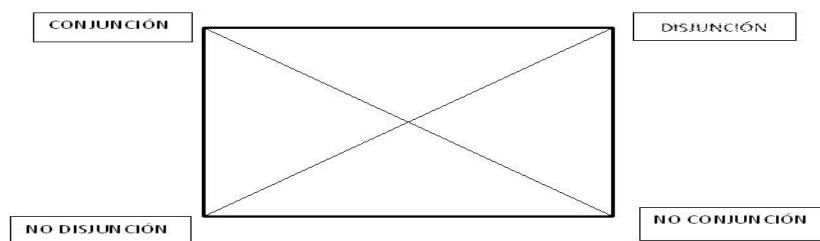


Tabla 8

Si los modos de existencia del sujeto de la sintaxis superficial se definen en función de su posición en el seno de la categoría de junción, y considerando que también la “no disjunción” define una posición y un modo de existencia del sujeto no señalados hasta ahora, es posible determinar que *“en la medida en que ese modo de existencia es producto de la negación de un sujeto actualizado y en que el sujeto realizado lo presupone, ese rol determina a un sujeto potencializado”*¹⁴⁹.

Esto es, en cuanto al actante del relato, la semiótica de las pasiones postula la posición canónica de su despliegue pasional de acuerdo a los modos de existencia ya antes mencionados (*virtualización, actualización y realización*) ubicando a la potencialización entre estas dos últimas. *La potencialización*, pues, supone un estado intermedio entre la *actualización* y la *realización* del accionar, el momento previo que dispone a la acción cuando esta todo dado para pasar a ella. El sujeto potenciado es quien anticipa mediante su configuración pasional, su estado pasional, el camino que seguirán los eventos. Con ello la potencialización asume un lugar canónico dentro de la secuencia narrativa en la cual el relato se abre hacia el mundo interior del sujeto, hacia los sentimientos y la percepción sensible de lo que viene aconteciendo en los eventos del relato.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.50

Por ende, la potencialización abre y dispone a la acción, de modo que ese mundo interior es construido por el relato como un simulacro pasional imaginario con el cual el sujeto escenifica internamente las secuencias de los eventos de la historia. Este simulacro es doble:

- Por un lado, el simulacro existencial demarca las posiciones de la existencia modal (virtualización, actualización, realización) que el sujeto se da en su propio imaginario pasional, y que no se realizan narrativamente como estadios efectivizados del relato. Lo importante es que el sujeto apasionado impone una imagen-fin y tensa el relato a un estado final instaurando con él el objeto de deseo.
- Por el otro, el simulacro existencial es acompañado por implicación mutua por un *dispositivo modal imaginario*, esto es, en el conjunto de modalidades propias de ese hacer pasional que cualifican a los modos de existencia del sujeto en el despliegue imaginario de la acción.

En resumen, la potencialización, en palabras de Greimas, se presenta como:

“Una suspensión obligada del programa narrativo entre la adquisición de la competencia y la performance, podría ser definida como la operación por la cual el sujeto, calificado para acción, deviene capaz de representarse tratando de hacer, es decir, de proyectar en un simulacro toda la escena actancial y modal que caracteriza a la pasión”¹⁵⁰.

Esto es, el sujeto potencializado se ubica en la representación de su hacer, todo está presentificado, planeado, y puede ser puesto en discurso tal cual es en busca de su imagen-fin, el camino imaginario que abre se dibuja bajo la forma de una trayectoria existencial, sin serlo aún.

¹⁵⁰ *Ibidem* ,p.125

La semiótica de las pasiones liga los actos lingüísticos a los efectos que producen sobre el otro, sobre sus pasiones y, por ello, busca conocer qué tipo de acciones o cogniciones causan determinado tipo de pasiones y sus correspondientes significaciones. Esta conexión entre acciones, palabras, gestos, etc. y pasiones se perciben por medio de la euforia (alegría, amor, emoción, etc.) o la disforia (tristeza, depresión, angustia, etc.) en los estados de ánimo de los sujetos. Lo propio sucede al confrontar un texto narrativo, puesto que es, a través del discurso, que las pasiones se manifiestan como portadoras de efectos de sentido específicos, y lo hacen a través de una estructura modal que se refleja en el discurso por medio de connotaciones, las que hacen *sentido* por estar pautadas en la cultura. Esas modalidades son las antes mencionadas dentro del recorrido generativo (*querer-hacer, deber-hacer, poder-hacer, etc.*) y sus contrarios con sus diversas combinaciones (*no querer-hacer, no deber-hacer, no poder-hacer, etc.* y el *no-querer/no-poder-hacer, saber/no- deber-hacer, etc.*) de los actantes.

En síntesis, Greimas recorre un largo camino para llegar a una teoría y método que abarque efectivamente la lógica de sentido y significación que subyace en los textos y el discurso narrativo. El camino trazado a partir de lo que él estructuró como recorrido generativo, encuentra sus antecedentes a partir de los estudios del estructuralista Saussure en el campo de las dicotomías y de los conceptos claves de la inmanencia y de las isotopías retomados de Hjelmslev, dichos conceptos e ideas le permitieron dar forma a la semiótica narrativa tomando como base los trabajos del formalista ruso Vladimir Propp y del antropólogo belga Lèvi-Strauss.

Esta semiótica narrativa posee dos momentos “estelares” dentro de su modelo: por una parte, el logro de la lectura final de una estructura axiológica, una estructura del valor que homologa *semas* (por mediación de las isotopías) y, por el otro “extremo”, el logro de una descripción eficaz de la discursivización, en la cual la dimensión semiótica del personaje, del actor, a quien semióticamente se le

denomina “actante” es primordial. Es una descripción del mundo del *sentido* esencialmente “dramático” como apunta Mangieri¹⁵¹.

Por otra parte, la semiótica de las pasiones teorizada por Greimas y Fontanille permite realizar un análisis en lo que compete a los estados tímicos de los actantes de cualquier tipo de relato, su importancia metodológica subyace en su utilización como herramienta por parte de estudiosos y académicos en aras de definir el mínimo epistemológico sin la cual la dimensión tímica no puede ser garantizada. Es claro además que, si connotativamente detrás de las pasiones se encuentra operando una teoría, ya sea está implícita o explícita, entonces los cambios dentro de una narrativa son susceptibles de influir en el modo en que se presentan intelectualmente las pasiones.

Elaborar una teoría que permita comprender la semiótica de las pasiones y su aplicación en la narratividad (y la búsqueda de sentido dentro de ella) era fundamental para Greimas, pues, con ello se toma partido por una representación de la dimensión narrativa de los discursos que no se reduzca a una especie de lógica de la acción y a una concepción del sujeto apartado de los efectos pasionales que lo inducen a realizar dichas acciones, por ello, el instaurar las pasiones dentro del devenir narrativo de los actantes se presenta como una prioridad para Greimas y Fontanille.

¹⁵¹ Rocco Mangieri, *Op. Cit.*, p.101

Capítulo 3

“Semejante conjunción de factores y de formulaciones entrecruzadas, de signos de madurez y de síntomas de crisis, hace posible que podamos hablar del cine negro como del lugar en el que convergen un momento histórico y un espacio mítico-narrativo marcados por el tránsito fronterizo entre el esplendor clásico y la intuición de la modernidad”.

Carlos F. Heredero, *El cine negro, maduración y crisis de la escritura clásica*, p.205

Análisis de películas: *El Halcón Maltes* (1941), *The Killers* (1946) y *Blade Runner* (1982)

¿Por qué analizar tres películas y por qué estas tres?

La cultura contemporánea, al menos en las artes, parece que ha hecho un alto para volver los ojos al pasado. Desde hace tres décadas se está cuestionando constantemente en universidades, foros independientes y en los medios de comunicación los rasgos cada vez más borrosos de la contemporaneidad.

Sin embargo, como afirmaba Daniel Bell¹⁵², aún ahora la creación artística va a la vanguardia de las relaciones sociales y a la manera de un oráculo deja ver un futuro que toca crear todavía: tolerante, ecléctico, responsable, diverso y justo. Un futuro que es una realidad en las obras artísticas: teatro, pintura, escultura, arquitectura, literatura y cine. Obras que conviven con otras disimiles en un mismo espacio y tiempo, pero no se oponen entre sí ni se destruyen.

¹⁵² Bell precede a otros autores que han teorizado, desde posiciones más conservadoras que la suya, acerca del final de la dialéctica de la historia y la aparición del pensamiento único. La historia y las ideologías ceden ante la implantación universal de la democracia y de la economía de mercado. Daniel Bell, *El final de la ideología*, Madrid, Alianza Editorial, 2015.

Es lógico que este fenómeno provoque confusiones y cierto fundamentalismo en algunos críticos y artistas que todavía intentan defender la pureza de sus propuestas, ahí mismo está el concepto de posmodernidad, que se enarbola para convalidar la hibridación, la cultura popular y el descentramiento de la autoridad intelectual y científica.

Tanto el cine como la reflexión teórica sobre este, no son ajenos a lo que ocurre en otros movimientos artísticos y en otras posturas teóricas. De alguna forma en los diversos filmes se alcanzan a percibir los rasgos de la cultura contemporánea donde el culto al autor es sustituido por el culto a la interpretación de un texto abierto.

Por otro lado, las manifestaciones artísticas, como los modos de pensar y de ser, conviven, se entremezclan y parodian actualmente. Es bajo esos conceptos que los filmes analizados aquí no presentan su elección bajo un criterio asimétrico o aleatorio, ya que, aún separados en el tiempo, se eligieron por la convalidación de un género (el *cine negro* o *film noir*) que puede transfigurarse y magnificarse en otro (cine de ciencia ficción) a través de criterios que involucran, por citar un ejemplo, la ambientación, la iluminación, la psicología de los personajes y, en el análisis presente, la semio-narratividad.

El criterio de carácter metodológico y teórico que, desde la perspectiva de este trabajo de investigación, permite unir y comparar estos géneros cinematográficos, en apariencia disímbolos, son los trabajos de la semiótica narrativa teorizada por Greimas, principalmente con el análisis de la figura de los actantes y el recorrido generativo de la significación.

Ahora bien, es necesario recalcar que, todos esos elementos presentes en las tres películas por analizar (ambientación, iluminación, psicología de los personajes, etc.), no serán tocados más que de manera contextual, y que la figura del actante será a la que se le dará la mayor preeminencia en aras de encontrar los resortes narratológicos que le dan *sentido* a un relato.

Para ello, es necesario remitirse a la identificación de un actante con un arquetipo cinematográfico representado por un personaje, que, si bien, no son idénticos, si permiten tener a nivel semionarrativo muchos puntos de coincidencia. Esto es, la elección de estos arquetipos cinematográficos representados en las tres películas elegidas se hizo pensando en los rasgos comunes y/o semejantes que presentan los personajes a nivel de estructuras narrativas. Mangieri ya lo apuntaba en su momento, la teoría Greimasiana en el momento de la sintaxis del modelo actancial se presenta como una *metáfora dramática*¹⁵³.

La figura del actante ya se había establecido anteriormente¹⁵⁴, sin embargo, aún no se ha analizado de manera detallada su relación con la figura del arquetipo cinematográfico, para ello se hace necesaria la pregunta, ¿Qué es un arquetipo?

Si bien una de las definiciones de arquetipo más consistentes remite directamente a Carl Gustav Jung¹⁵⁵, es necesario acotar que Jung se refiere a estructuras mentales mientras que Greimas se refiere a estructuras discursivas, es por ello que solo se tomará la definición de Jung de modo operativo, puesto que ella permite derivar directamente a los arquetipos de tipo literario, esto es, a aquellos que la narrativa universal ha erigido dentro del imaginario colectivo.

El concepto de arquetipo es una herramienta indispensable para comprender la función o el propósito de los personajes que participan en cualquier historia. Si se aprehende la función del arquetipo expresado por un personaje concreto, se puede determinar si el personaje desarrolla todo su potencial en el devenir de la historia. Los arquetipos forman parte del lenguaje universal empleado en la composición y la narración de las historias. Quienes cuentan historias a nivel

¹⁵³ Véase al respecto en Rocco Mangieri, *Tres miradas, tres sujetos*, Madrid, Ed. Biblioteca nueva, 2006, p.101.

¹⁵⁴ Véase al respecto el capítulo 2.5.1 de este trabajo.

¹⁵⁵ “*Existen tantos arquetipos como situaciones típicas en la vida. Repeticiones sin fin han grabado esas experiencias en nuestra constitución física, ya no en la forma de imágenes llenas de contenido, sino al principio solo como formas de contenido, presentando meramente la posibilidad de cierto tipo de percepción y acción*”. Carl G. Jung, *Op.Cit.*,p.11

masivo y comercial (escritores, guionistas, etc.) seleccionan personajes y relaciones con resonancias de los arquetipos, a fin de poder crear experiencias dramáticas que todo mundo pueda reconocer¹⁵⁶.

Si se analizan a los personajes más conocidos, aquellos siempre presentes en la cultura popular (Harry Potter, Ulises, Hércules, Sherlock Holmes, Darth Vader, Superman, Drácula, etc.), se observan una serie de componentes que están presentes en ellos desde los albores de la civilización escrita. Estos componentes psicológicos, físicos y morales son comunes a todos ellos y, además de ofrecer un carácter universal a tales personajes, los hace de alguna forma cercanos y comprensibles incluso para los nacientes lectores (o cinéfilos), dichas constantes se perpetúan de esa manera porque estos personajes representan lo que Carl Gustav Jung llamo arquetipos.

Los arquetipos actúan en todas las sociedades, son universales y comunes a todas las culturas, y están determinados por símbolos que se observan en los sueños, el arte, la religión, la mitología, los relatos orales, y, más adelante, en los relatos escritos. Estos arquetipos se han encargado de cargar de simbolismo a las figuras y personajes dentro de la cultura de cada región del mundo y algunos de ellos son del todo indispensables al aparecer con más recurrencia en las culturas alrededor del orbe. Estos son los siguientes¹⁵⁷:

- El héroe
- El mentor
- El guardián del umbral
- El heraldo
- La figura cambiante
- La sombra

¹⁵⁶ Christopher Vogler, *El viaje del escritor*, Madrid, Ed. Ma Non Troppo, 2002, 1a Ed. p. 61

¹⁵⁷ Estos arquetipos son retomados por Joseph Campbell a partir del trabajo de Carl Gustav Jung, como método de aproximación, proponiendo el término de “monomito” para presentar las mitologías como una manifestación de la mente humana encaminadas a representar y resolver los dilemas de la especie humana. Joseph Campbell, *Op.Cit*, p.9

➤ El embaucador

Derivados, en primera instancia, de la tradición escrita de todas las culturas, estos arquetipos darían pie a lo que en la actualidad son los arquetipos literarios, y estos a su vez derivan en los personajes que consistentemente representan una función dentro del relato de una obra (ya sea esta narrativa, teatral o cinematográfica). Este personaje o arquetipo, al ser analizado como actante, no es descrito en términos fenomenológicos (el carácter y comportamiento tal como se expresan), ni en términos formales (la clase de actitudes y de acciones expresadas), sino que se sacan a la luz los nexos estructurales y lógicos que lo relacionan con otras unidades. Así, el personaje ya no se considera como una persona tendencialmente real, como un rol típico, sino como, en terminología narratológica, un actante, es decir, un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que esta avance. El actante, pues, es por un lado una *posición* en el diseño global de una obra determinada, y por otro un “operador que lleva a cabo ciertas dinámicas”. Con esto se remite, evidentemente, más allá de lo que se suele entender por “personaje”.

Esto es, el actante representa, a nivel semionarrativo, un investimento para que el discurso narrativo avance, pero, sin los atributos o carácter que un personaje tiene, asimismo, es necesario acotar, que un actante puede proyectarse sobre varios actores e inversamente un solo actor puede ser el lugar de proyección de varios actantes. Existe pues, entre actantes y actores una relación general de tipo co-ocurrencia que no es término a término sino que concierne al conjunto de los actantes y al conjunto de los actores.

El guionista y escritor Christopher Vogler hace mención de este tipo de co-ocurrencia al enfocar a los arquetipos mencionados por Jung no tanto como roles de personajes rígidos, sino como las funciones que desempeñaban temporalmente para producir efectos que hicieran avanzar y enriquecer una historia. La idea básica de Vogler para relacionar los arquetipos descritos por Jung, como figuras actanciales presentes en todo tipo de narraciones, tiene su

fundamento tanto en *La Morfología del cuento* de Propp¹⁵⁸ como en la obra de Joseph Campbell *El héroe de las mil caras*.

Vogler se inspira tanto en el actante de la semiótica como en los arquetipos retomados por Campbell a partir del trabajo de Jung para definir, por ejemplo, al héroe como un beneficio para los otros al tiempo que puede convertirse en un ser negativo, como la sombra (el lado oscuro del héroe) o el embaucador que representa la astucia. A partir del “viaje del héroe”¹⁵⁹, concepto definido por Campbell en sus obras, se da forma a una estructura narrativa elemental retomada por muchos de los guionistas y escritores del mundo actual; esta estructura elemental ha permitido relatos cinematográficos como *Star Wars* (1977), de George Lucas; *E.T* (1982), de Steven Spielberg; las series de televisión *Lost*, *American Horror Story*, etc. El concepto de “el viaje del héroe “ es relevante porque permite una visualización ,a partir de los mitos elementales de distintas culturas, donde el héroe moderno se opone al héroe mítico siguiendo las mismas estructuras semionarrativas ya que, con sus respectivas variantes, ambos encarnan los arquetipos universales mencionados anteriormente¹⁶⁰.

Ahora bien, ¿cómo un personaje, dentro de la estructura de un relato, puede constituirse como un arquetipo?

Vayamos por partes, si un relato ,de cualquier tipo, tiende visiblemente a contener una narración en su estructura y esa narración como cualquier otro relato tiene como uno de sus elementos constituyentes al personaje es evidente, como

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 61

¹⁵⁹ “El viaje del héroe” es un concepto elaborado por Joseph Campbell a partir de su obra *El héroe de las mil caras*, en ella se sostiene que los héroes de numerosos mitos de tiempos y regiones dispares comparten estructuras y desarrollos fundamentales “*El héroe se lanza a la aventura desde su mundo cotidiano a regiones de maravillas sobrenaturales; el héroe tropieza con fuerzas fabulosas y acaba obteniendo una victoria decisiva; el héroe regresa de esa misteriosa aventura con el poder de otorgar favores a sus semejantes[...]ya sea el héroe ridículo o sublime, educado o bárbaro, su aventura varía muy poco en cuanto a este plan esencial*”. Joseph Campbell, *Op.Cit.*,p.23

¹⁶⁰ Christopher Vogler ,*Op.Cit.*,p.12

ya se explicitó en el capítulo dos de este trabajo, que estas narraciones son perfectamente analizables desde una perspectiva textual, con la misma validez con la que se podría abordar un estudio narratológico de relatos de índole oral, escrita, audiovisual o gráfica¹⁶¹.

Si bien las definiciones en torno a la narración son numerosas, todas ellas, palabras más, palabras menos, convendrán en que la narración es el relato de una cadena de eventos, en un marco espacio-temporal dado, que incide sobre una serie de personajes.

Chatman¹⁶² encuentra dos dimensiones en la narración: Historia (que se cuenta) y discurso (como se cuenta). Estas dos estructuras pueden tomarse como autónomas en el ámbito teórico, pero en la práctica resultan claramente indisolubles. Dentro de la historia, el autor diferencia entre sucesos y existentes. Los primeros son los eventos que acontecen en el relato. Los segundos son todos los elementos con una forma y operatividad visibles en el mismo; es decir, los personajes y su escenario.

En concreto, el personaje ha sido explorado desde la teoría narrativa por numerosos autores, como el propio relato. Este complicado recorrido conceptual ha oscilado entre dos polos: la preeminencia del personaje o su supeditación en relación a las acciones. Actualmente se impone una visión de equilibrio entre su autonomía y su interrelación con los demás componentes del relato. Desde este punto de vista, el personaje puede entenderse como el elemento del relato que cumple funciones en el desarrollo de la trama (realiza las acciones o sufre las de otros) y que está revestido de características humanas¹⁶³.

¹⁶¹ Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Como analizar un film*, Barcelona, Ed. Paidós, 1991, p.20

¹⁶² Seymour Chapman, *Historia y discurso, la estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Ed. Taurus, 1990, p.19

¹⁶³ Teresa Rodríguez y Miguel Baños, *Relato audiovisual y memoria del espectador*, Madrid, Ed. Fragua, 2010, p.8

En el estudio de la narración debemos atender a la construcción del personaje. Casseti y De Chio estructuran esta tarea en tres niveles: persona, rol y actante. Construir el personaje como persona es describir los atributos como que hacen del mismo una figura con cualidades humanizadas, mediante tres perfiles: físico, psicológico y social. Construir el personaje como rol es establecer el vínculo con las acciones que van a suceder en el relato, pudiendo surgir un personaje activo (realiza o produce acciones) o pasivo (padece la de otros). Construir el personaje como actante es decidir qué papel va a desempeñar cada personaje en el devenir global del relato. Dentro de este nivel, Casseti y Chio adoptan la teoría del actante de Greimas¹⁶⁴.

En consonancia con ese tercer nivel de construcción del personaje, indudablemente el más abstracto, han surgido en la narratología muchos modelos narrativos que intentan proponer un sistema explicativo sobre el desarrollo de las narraciones, planteando los problemas en que se relacionan sucesos y personajes en el transcurso de los relatos. El propio modelo actancial, explicitado en este trabajo de investigación, es uno de ellos, pero hay muchos otros.

Siguiendo los objetivos de este trabajo de investigación, destacaremos el modelo de arquetipos de Vogler¹⁶⁵, una aproximación explicativa a las

¹⁶⁴ Casseti y Chio realizan un interesante ejemplo de análisis actancial tomando como modelo la película *La diligencia* (1939) de John Ford, *“En la diligencia, privilegiando siempre el duelo final, el papel de destinatario está cubierto en parte por la ley del honor, en la medida en que de ella deriva la obligación de la venganza, y en parte por la ley del estado, encarnada en el Sheriff, en la medida en que, traicionando su propio dictado, completa la “competencia” del sujeto (El sheriff concede a Ringo el “poder-hacer”). El destinatario, en tanto beneficiario del acto, es Ringo, y en cierto modo representa a la colectividad que se ve liberada del forajido Luke. Finalmente tenemos al ayudante contra el oponente (a menudo en posición de antisujeto). El primero ayuda al sujeto en las pruebas que este debe superar para conseguir el objeto anhelado (el Sheriff, Dallas, el séptimo de caballería, etc.); el segundo, por el contrario, se dedica a impedir el éxito (en parte el sheriff, los indios y el propio Luke). El eje diferenciado por estos dos actantes se define así, más que en relación al objeto que se debe comunicar, en relación al sujeto empeñado en la “performance”, como consecuencia, debe relacionarse a su vez con el eje sujeto/objeto en calidad de estructura de apoyo, de “acelerador” o “desacelerador” de los movimientos ahí desarrollados”.* Francesco Casseti y Federico Di Chio, *Op. Cit.*, p.186

¹⁶⁵ Christopher Vogler, *Op. Cit.*, p.60

narraciones, y en concreto a las narraciones audiovisuales, que establece un sistema de arquetipos caracterizados por unas cualidades y funciones típicas en las historias y que su autor considera aplicables a multitud de narraciones. Así, todos los personajes de un relato pueden encuadrarse, siempre según la profundidad de la caracterización, en un arquetipo. De hecho, un personaje puede desempeñar varios arquetipos a la vez o durante el relato, e igualmente, la función de un arquetipo puede ser encarnada por más de un personaje. Asimismo, los personajes no tienen por qué ser individuos humanos, pueden ser colectividades, cosas o entes no humanos (al igual que un actante que es “*un molde a la estructura semionarrativa de superficie que adquiere la investidura de múltiples formas de sujetos u objetos específicos al realizar o sufrir un acto*”¹⁶⁶).

Los arquetipos definidos por Vogler son: el héroe, el mentor, el guardián, el cambiante, la sombra y el embaucador. Estas siete figuras, no solo explican los relatos, sino que sirven al análisis de la construcción de personajes con relación a sus características intrínsecas.

Debido a la limitante impuesta entre las características que permiten definir un actante y un arquetipo cinematográfico “puro” (el arquetipo presenta un carácter, un comportamiento y una actitud que el actante no presenta debido a que este es solo un elemento válido para que la narración avance) , esta conceptualización determinada por Vogler (a partir de los arquetipos derivados del trabajo de Jung y de la obra *El poder del mito* de Joseph Campbell¹⁶⁷), se tomara como operativa en este trabajo de investigación, con el objetivo de realizar el análisis de las figuras

¹⁶⁶ Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.23.

¹⁶⁷ “*El pensamiento de Campbell corre paralelo al del psicólogo Suizo Carl G. Jung y su notable teoría de los arquetipos: la constante repetición de ciertos caracteres o energías que acontecen en los sueños de todas las personas, así como los mitos de todas las culturas. Jung apuntó que estos arquetipos son un reflejo de los diferentes aspectos de la mente humana [...] Notó que existe una extraña correspondencia entre las figuras que poblaban los sueños de sus pacientes y los arquetipos comunes a cualquier mitología, seguidamente se aventuró a decir que ambos proceden de una fuente más honda y primigenia: el inconsciente colectivo de la especie humana*”. Christopher Vogler, *Op.Cit.*, p.42

actanciales representadas por los arquetipos cinematográficos de la *femme fatale* y del *antihéroe* del *cine negro*.

Lo antes descrito se puede clarificar en función de la semantización verbal que atribuimos en un principio a los arquetipos cinematográficos *detective/antihéroe* y *femme fatale*. Esta semantización verbal se asignó a estos arquetipos en función de una acción/situación normativa efectuada de manera consistente a lo largo del relato, ya sea, en el caso del *detective/antihéroe*, la “astucia”, y en el caso de la *femme fatale*, “la seducción”. Al apostar por esta función que caracteriza o distingue a cada uno de los arquetipos lo que estamos tratando de denotar es que cada arquetipo, de acuerdo a la tabla definida por Vogler, tiene rasgos definidos en cuanto a su hacer para que la narración avance, esto es, la semantización verbal (astucia) que se atribuye al arquetipo del *detective/antihéroe* no puede ser asignada como algo consistente a lo largo de su accionar dentro del relato por el arquetipo del *Heraldo* (que estaría definido, por ejemplo, por la semantización verbal de la “motivación” y el “deseo de cambio” antes que por cualquier otra semantización). La misma circunstancia se presenta en cualquier otro de los arquetipos al estar definidos por una semantización verbal de acción/situación de acuerdo a las características intrínsecas que los definen como tal y que, por esa razón, se sitúan dentro del relato de una obra en una posición diferente con respecto a los otros arquetipos.

Por otra parte, se identifican a estos arquetipos como *sujeto operador* u *objeto de valor* en función de su posición dentro del entramado global del relato de acuerdo al modelo actancial de Greimas, esto es, se sitúan de esa manera porque su acción/situación dentro de este modelo los coloca directamente en el eje del deseo (el *sujeto operador*, utilizando su “astucia” para efectuar el *performance*, desea la junción con el *objeto de valor*).

Lo anterior justifica, de cierta manera, el que se haya tomado esta relación entre actantes y arquetipos como operativa, esto es, si bien corresponden a niveles diferentes de asignar personajes dentro de la narrativa de una obra,

encuentran puntos de coincidencia al ajustarse sus acciones/situaciones normativas, en una narrativa, con las características de los arquetipos elegidos.

En conclusión, si se toma en cuenta que un actante puede representar cualquier rol de los descritos anteriormente (sujeto, objeto, destinatario, destinatario, oponente, ayudante), se dará preeminencia a su posición en la acción del relato como *sujeto operador* y *objeto de valor* dentro de dicha narrativa para asignarles los roles arquetípicos que les corresponden (*detective/antihéroe* o *femme fatale*), derivado de sus características intrínsecas. Lo anterior también involucra excluir del análisis el carácter o comportamiento de dicho arquetipo para situarlos únicamente como los “moldes de la estructura semionarrativa de superficie” del análisis actancial de Greimas.

Para dar visibilidad a lo antes expuesto, se anexa una breve descripción así como un diagrama comparativo con los distintos arquetipos de Jung (retomados por Vogler a partir del trabajo de Joseph Campbell) y su correspondencia a nivel actancial de Greimas:

- Héroe: es el protagonista de la historia, aquel sobre quien reposa el argumento de la trama o escena narrada y quien efectúa dinámicas para que la historia avance¹⁶⁸.
- Figura cambiante: Es una figura huidiza difícilmente calificable como positiva o negativa, en términos de objetivos o moral, esta característica se materializa físicamente a partir de cambios de aspecto o humor¹⁶⁹.
- Herald: es una figura que transmite un mensaje importante al héroe, revelando la llegada próxima de un cambio significativo, o proporcionando un desafío. Puede desempeñar dos funciones simbólicas importantes: expresar la necesidad de un cambio o proporcionar una motivación¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Christopher Vogler, *Op.Cit.*, p.65

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.98

¹⁷⁰ *Ibidem*, p.91

- Sombra: es el antagonista del héroe, la figura principal negativa. Es la encarnación de todos los peligros y amenazas para el protagonista. Se puede presentar como sentimientos o amenazas veladas¹⁷¹.
- El mentor: es una figura positiva para el héroe que le proporciona un conocimiento beneficioso y necesario para el futuro. Puede, en efecto, transmitir enseñanzas o mostrar el camino correcto a seguir¹⁷².
- El héroe: este arquetipo se repite porque, de manera metafórica, es quien recibe una recompensa una vez efectuada su travesía, como símbolo de un alma en transformación. Los héroes, en el mejor de los casos, son destinatarios del objeto que anhelan conseguir¹⁷³.

Arquetipo cinematográfico	Actante
El héroe/ <i>antihéroe</i>	Sujeto operador
La figura cambiante/ la <i>femme fatale</i> ¹⁷⁴	Objeto de valor
El heraldo	Destinador
La sombra ¹⁷⁵	Oponente
El mentor	Ayudante
El Héroe/antihéroe	Destinatario

Tabla 9

¹⁷¹ *Ibidem*,p.101

¹⁷² *Ibidem*,p.77

¹⁷³ *Ibidem*,p.55

¹⁷⁴ La figura arquetípica del embaucador puede ser también atribuida al arquetipo cinematográfico de la *femme fatale*, ya que su definición se ajusta, en cierto modo, a las características intrínsecas de dicho arquetipo “Es una figura negativa que suele servir a la sombra y que miente y engaña al héroe. Se caracteriza por la malicia”. *Ibidem*,p.106

¹⁷⁵ La figura arquetípica del guardián del umbral puede ser también atribuida como un oponente al establecerse una relación simbólica con la sombra como un obstáculo que el héroe debe vencer. *Ibidem*,p.87

Tomando en cuenta los conceptos arriba citados, es que se plantean los roles actanciales para las películas seleccionadas: *The Maltese Falcon* de John Houston (1941), *The Killers* de Robert Siodmak (1946) y *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott.

The Maltese Falcon se escogió por ser la obra seminal con la que el género de *cine negro* tomó carta de representación en Hollywood ¹⁷⁶y que de algún modo es el modelo del resto de las películas de este género, con ello, abrió camino a una vertiente cinematográfica que nutrió a cineastas y guionistas al confrontar una realidad “que simula” (el cine) con la ambigüedad moral de la vida real. Otro criterio a tomar en cuenta es que el filme en cuestión ofrece a un personaje que, como arquetipo cinematográfico, en un primer visionado, y, posteriormente como actante, permitirá analizar a la figura del antihéroe.

The Killers, por otra parte, presenta, dentro de la ingente cantidad de películas del género de *cine negro*, uno de los más emblemáticos retratos de las características de otro de los arquetipos cinematográficos que, por medio de su sexualidad, tiñe de miedo al hombre al conquistar un espacio que no le pertenece: la *femme fatale*, protagonizada por una debutante que supo definir la esencia de dicho arquetipo: Ava Gardner¹⁷⁷.

Blade Runner se eligió por presentar una ambientación y montaje cinematográfico estilístico deudor del *cine negro*, aun tratándose de una película futurística y distópica (lo que pone en evidencia los alcances a nivel cinematográfico que el *cine negro* ha llegado a tener), y, también por presentar

¹⁷⁶ “Es pues en el año 1941 cuando *The Maltese Falcon* se convierte en el título fundacional de esta corriente y fija los moldes arquetípicos de un nuevo tipo de héroe, o más bien antihéroe, que no tarda en encontrar varias réplicas fílmicas enriquecedoras y complementarias para protagonizar, de entonces en adelante, un buen número de ficciones”. Carlos F. Heredero, *El cine negro, maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona Ed. Paidós, 1996,p.85

¹⁷⁷ Consultado en https://elpais.com/diario/2007/03/18/eps/1174202162_850215.html el 9 de febrero de 2018

dentro de su narrativa, el par elemental de los arquetipos cinematográficos derivados del *cine negro*: *El antihéroe* y la *femme fatale*¹⁷⁸.

Estos arquetipos cinematográficos, presentes en el género del “*cine negro*”, se erigieron como puntales de una narrativa específica surgida en los Estados Unidos de Norteamérica en los años 40’s. La posterior mimetización y adaptación de estos arquetipos ,con todas las connotaciones estilísticas y formales de un *film noir*, a un futuro probable como el retratado en la película *Blade Runner*, se presentó como todo un acierto para la industria cinematográfica norteamericana (actualmente, es una obra de culto sujeta a numeroso análisis por parte de críticos y estudiosos en distintas áreas¹⁷⁹).En efecto, si se retoma a los personajes presentados en *Blade Runner* ,se tiene una continuidad conceptual para ambos arquetipos. En el caso del *antihéroe* se tiene a un personaje, que, con su psicología llena de ambigüedades morales, su soledad y sus diálogos lacónicos y amargos, está presente en el detective Deckard y, de igual manera, se presenta una *femme fatale* en el personaje de la replicante Rachel, que, aunque no se trata en sentido estricto de un personaje calculador o manipulador, es una fémina que utiliza su vulnerabilidad y belleza para lograr, casi sin proponérselo, que Deckard caiga rendido ante su atractivo. Es esta exhibición de un retrato de la *femme fatale* que es esclava de su propia virtud y que, sin embargo, logra desviar a su contraparte masculina del camino de la ley, lo que se presenta como algo novedoso.

¹⁷⁸ Esto es solo una lectura intuitiva que no demuestra las analogías visuales entre películas, pero en el análisis semiótico-visual que se efectuará si lo demuestra a nivel de las continuidades en funciones narrativas.

¹⁷⁹ Jesús Alonso Burgos, *Blade Runner, lo que Deckard no sabía*, , Madrid, Ed. Akal ,2011,1ª Ed. p.20

“The Maltese Falcón” o el cuestionamiento del maniqueísmo hollywoodense.

FICHA TECNICA

Título: The Maltese Falcón

Año: 1941

País: Estados Unidos de Norteamérica

Director: John Huston

Guion: John Huston (sobre la novela de Dashiell Hammett)

Productora: Warner Bros.

Sinopsis:

En el siglo XVI, los caballeros de la orden de Malta regalaron a Carlos I de España y V de Alemania la estatuilla de un halcón de oro macizo con incrustaciones de piedras preciosas. Era una muestra de gratitud por ciertas prerrogativas que el monarca les había concedido. Sin embargo, la joya nunca llegó a manos del emperador, ya que la galera que lo transportaba fue asaltada por unos piratas. Cuatrocientos años después, el detective privado Sam Spade y su socio Archer aceptan el encargo de una joven que quiere encontrar a su hermana, que ha desaparecido con un hombre sin escrúpulos.

The Killers, o el descaro de la *femme fatale*.

FICHA TECNICA

Título: The Killers

Año: 1946

País: Estados Unidos de Norteamérica

Director: Robert Siodmak

Guion: Anthony Veiller (sobre un cuento de Ernest Hemingway)

Productora: Universal Pictures

Sinopsis:

Una vez terminada la segunda guerra mundial (1939-1945), Olaf "Swede" Anderson, un soldado veterano y boxeador en declive (Lancaster), encuentra dificultades para reincorporarse a la vida civil. Un día conoce a la novia de un gánster, la irresistible y misteriosa Kitty Collins (Ava Gardner).

Blade Runner o el retorno al Noir.

FICHA TÉCNICA

Título: *Blade Runner*

Año: 1982

País: Estados Unidos de Norteamérica

Director: Ridley Scott

Guion: Hampton Fancher y David Webb Peoples (Basado en la novela de Philip K. Dick)

Productora: Blade Runner Partnership

Sinopsis:

A principios del siglo XXI, la poderosa corporación Tyrell creó, gracias a los avances de la ingeniería genética, un robot llamado Nexus 6, un ser virtualmente idéntico al hombre pero superior a él en fuerza y agilidad, al que dio el nombre de replicante. Estos robots trabajaban como esclavos en las colonias exteriores de la tierra. Después de la sangrienta rebelión de un equipo de Nexus-6, los replicantes fueron desterrados de la tierra. Brigadas especiales de policía, los "*Blade Runners*", tenían órdenes de matar a todos los que no hubieran catado la condena. Pero a esto no se le llamaba ejecución, se le llamaba "retiro". Tras un grave incidente, el ex *Blade Runner* Rick Deckard es llamado de nuevo al servicio para encontrar y "retirar" a unos replicantes rebeldes.

3.1 Metodología para el análisis

El análisis que se efectuará, para la comprensión de las estructuras semionarrativas y de las figuras actanciales de Greimas, se dividirá en tres fases en las cuales se intentará exponer la correspondencia, a nivel actancial, de los arquetipos cinematográficos presentes en la película *Blade Runner* con sus homólogos correspondientes en las películas *The Maltese Falcon* y *The Killers*.

La primera fase de este trabajo consistirá en establecer las situaciones que presentan los personajes, como arquetipos cinematográficos, dentro de la narrativa del filme, que se repiten en cada una de sus acciones y que dan cuenta de una recurrencia que homologa a cada uno de ellos para que la narración avance (nivel actancial), dichas acciones al semantizarlas verbalmente se constituyen en:

- 1) De “seducción” por parte de la figura actancial de la *femme fatale*.
- 2) De “astucia” por parte de la figura actancial del *antihéroe /detective*¹⁸⁰.

El criterio para asignar dichas semantizaciones verbales no es discrecional; en el primer capítulo de este trabajo se estableció que ambas figuras (*femme fatale* y *antihéroe*) son emblemáticas dentro las películas del género cinematográfico *film noir* y, entre las muchas características que definen a ambos arquetipos resaltan, para el arquetipo del *antihéroe*, la *astucia*, mientras que, por otra parte, para el arquetipo de la *femme fatale*, destaca particularmente la *seducción*, para decirlo con más pertinencia: ambos arquetipos se definen por acciones o situaciones que podemos determinar bajo las unidades semánticas “astucia” y “seducción” respectivamente. Las similitudes entre las películas escogidas (*El halcón Maltes*, *The Killers* y *Blade Runner*) tienen como un nexo común esas características entre sus personajes.

¹⁸⁰ Estos términos verbales son los que permiten la semantización de la situación, pero es una asignación formal, no exhaustiva ni suficiente.

Para ello, se establecerá a nivel sintáctico y semántico, de acuerdo al esquema actancial de Greimas, como es que estas figuras se interrelacionan y, aún más, como es que interactúan en el desarrollo narrativo del filme.

En la primera fase, el análisis de estos personajes se focalizara en identificar las situaciones de acción/situación normativas definidas como de *astucia* y *seducción*, para los personajes *antihéroe* y *femme fatale* respectivamente, con la finalidad de visualizar a los actantes implicados dentro del relato general de cada uno de los filmes.

La segunda fase de este trabajo consistirá en establecer dos niveles de estudio de acuerdo a los postulados del grupo Entrevernes¹⁸¹: un nivel de superficie que corresponde al componente sintáctico o estructuras semio-narrativas, en el que se distinguen dos componentes :el narrativo, en el cual se regula la sucesión y encadenamiento de los estados y las transformaciones y el discursivo, que rige el encadenamiento de las figuras y de los efectos de *sentido* .En el nivel profundo (o de estructuras discursivas y de sintaxis discursiva) se revisarán dos planos de organización: un conjunto de relaciones que efectúa la clasificación de los valores de sentido y un sistema de organizaciones que organiza el paso de un valor a otro. Para concluir se aplicará el cuadro semiótico de la veridicción para determinar la sanción final del ser del *sujeto operador*. Es necesario acotar que el modelo de análisis del grupo Entrevernes se adecuara para los propósitos y finalidad de este trabajo de investigación, debido, principalmente ,a que su modelo se aboca principalmente a analizar textos escritos (unidades de un relato) y no a una narrativa audiovisual (secuencias cinematográficas) como la desarrollada en este trabajo de investigación, no obstante, todos los elementos de análisis descritos y desarrollados por este grupo ,están presentes en el proceso de trabajo de las secuencias cinematográficas aquí descritas.

¹⁸¹ Este grupo de investigación propone una metodología de aplicación en el análisis de textos de acuerdo a los postulados de la teoría actancial de Greimas. Véase en Grupo de Entrevernes, *Análisis semiótico de los textos*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982.

La tercera fase de este trabajo complementara los análisis ya realizados, para retomar el esquema actancial de Greimas con enfoque en la dimensión tímica y/o pasional en relación al recorrido generativo (virtualización, actualización, potencialización y realización) con especial atención al *sujeto* y al *objeto* de acuerdo a la obra de Greimas y Fontanelli “Semiótica de las pasiones”.

Análisis sintáctico

En el esquema actancial, propuesto por Greimas, se establecen seis tipos de actantes, la descripción de estos pasa por saber qué hacen; no como son física y emocionalmente (lo emocional se dejará para el análisis tímico o pasional), sino cuáles son sus objetivos y como se relacionan con los demás personajes¹⁸², este esquema actancial, ya presentado anteriormente, es el siguiente:

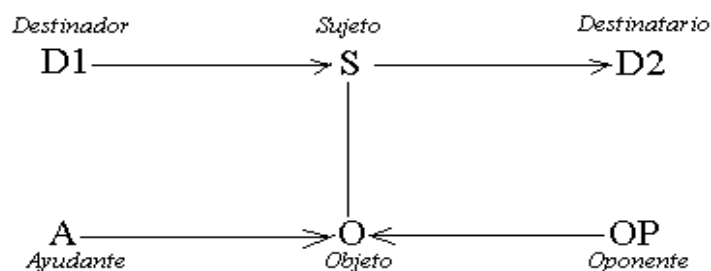


Tabla 10

De acuerdo a este postulado, se analizará a los actantes involucrados centrándose particularmente en los actantes *sujeto* y *objeto*, asignando a cada uno de ellos los arquetipos que le corresponden con relación a las acciones/situaciones semantizadas verbalmente que se definieron anteriormente:

¹⁸² Véase al respecto el capítulo 2.4.3 de este trabajo.

Arquetipo del <i>antihéroe</i>	
<i>Película</i>	<i>Personaje</i>
The Maltese Falcón	Detective Sam Spade
<i>Blade Runner</i>	Rick Deckard
Arquetipo de <i>femme fatale</i>	
The Killers	Kitty Collins
<i>Blade Runner</i>	Rachel

Tabla 11

Para ello se dará una breve sinopsis de la escena o secuencia escogida de las acciones/situaciones normativas relativas a la “astucia” y “seducción” respectivamente de las figuras antihéroe y *femme fatale* y enseguida proceder a analizar al actante *sujeto* y al actante *objeto de valor* de acuerdo a su recorrido generativo.

El segundo paso consistirá en analizar, por medio del esquema actancial, la transformación y la sanción correspondiente para el performance efectuado por el *sujeto operador*. Al final de todas las secuencias analizadas se presentará el esquema actancial correspondiente al programa narrativo principal para, posteriormente, pasar al análisis del componente discursivo, los recorridos Sememicos, figurativos y generativos. Posteriormente se analizarán las estructuras profundas de donde se extraerán los niveles axiológicos, temáticos y figurativos que dan sentido al texto.

Enseguida se constatará, por medio del cuadro semiótico de la veridicción, la sanción cognoscitiva del ser del *sujeto operador* (en el caso del arquetipo *femme fatale* se analizará al actante *objeto de valor*).

3.2 Análisis de la película “The Maltese falcón”

3.2.1 Sam Spade/arquetipo del antihéroe

Un actante depende de la función en la que se inscribe y, para efectos de este trabajo, el actante *sujeto* se identificara con el arquetipo del antihéroe Sam Spade. A este *sujeto* le corresponden dos tipos de enunciados canónicos, el enunciado de estado y el enunciado de hacer y, en consecuencia, le corresponde dos tipos de estado: *el sujeto de estado*, caracterizado por la relación de junción con el objeto de valor y *el sujeto operador* definido por la relación de transformación¹⁸³.

El actante *Sujeto* buscara, a través de un mandato o manipulación, la junción con el *objeto de valor*, esto se visualizara por medio de lo que se define como recorrido generativo que se compone de programas narrativos (principales y de uso) que permiten identificar las *competencias* adquiridas a lo largo de ese recorrido y su *performance* para lograr la junción con dicho *objeto de valor*. Una vez efectuada la *performance* el *sujeto* pasara a una etapa de realización ya sea que logre o no la junción con el *objeto de valor*, esta instancia final será evaluada de acuerdo a una *sanción* ya sea positiva (conjunción) o negativa (disjunción).

Análisis del programa narrativo

En el marco del análisis semiótico de los textos narrativos se señalaran los diferentes programas narrativos (PN) ya sea de base o de uso y los elementos componentes de la estructura superficial. Esta fase constituirá el estudio del componente narrativo de las diversas secuencias del relato cinematográfico.

Secuencia 1: Spade y Archer son contratados por la Srta. O´Shaughnessy para encontrar a su socio Floyd Thursby.

Este es el programa principal (PN) de base, puesto que el *sujeto virtualizado* Spade realiza su transformación a *sujeto actualizado* a partir de un mandato o

¹⁸³ Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.395.

manipulación inicial por parte del destinador, este PN principal se retornara al final del análisis secuencial.

La Srta. O´Shaughnessy acude a la agencia de detectives de Spade y Archer para encomendarles la localización de su hermana que huyo con un tipo llamado Floyd Thurnsby, Spade y su socio se dan a la tarea de localizarlos. En esta secuencia inicial el sujeto de estado (Spade) aún no entra en *competencia*, es un *sujeto* que se actualiza cuando la Srta. O´Shaughnessy les encarga la investigación para encontrar a Thurnsby y su hermana Corinne (quienes son el *objeto de valor*), con ello la Srta. O´Shaughnessy se coloca como el actante *destinador* y el actante *destinatario* es la localización de Corinne y Thurnsby, el *oponente* es el asesinato de Archer que impide la junción con el *objeto de valor*.

Para facilitar el análisis se utilizara una nomenclatura, a lo largo de este segundo capítulo, que permitirá comprender y visualizar los programas narrativos expuestos para cada transformación:

$$S1 \supset U \supset Ov$$

Dónde:

S1=Sam Spade (sujeto de estado)

U=Disyunción

\cap =Conjunción

Ov=Objeto de valor

\rightarrow =Implicación¹⁸⁴

Así se tiene que la transformación de Spade de *sujeto de estado* a *sujeto operador* queda expresada de acuerdo a la fórmula:

$$F(S2) \supset [(S1 \cup Ov) \rightarrow (S1 \cap Ov)]$$

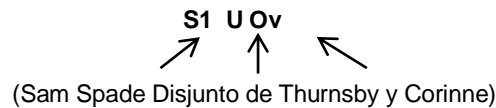
¹⁸⁴ La flecha no funciona como implicación lógica formal, sino como derivación a cada una de las figuras actanciales.

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S1 (*sujeto de estado*) y que podrá traducirse como “S2 hace-hacer que (S1 U Ov) se transforme en (S1 ∩ Ov)”. Esta consideración abstrae de un mismo personaje dos instancias: una instancia pasiva que recibe los beneficios o perjuicios de las transformaciones y otra instancia que actúa en favor de dichas transformaciones. En la función analizada (se anexa un cuadro con las categorías asignadas a cada actante para mejor comprensión) queda de la siguiente manera:

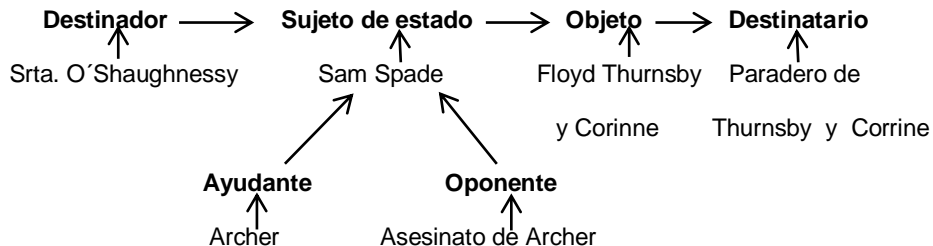
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto de estado	Sam Spade
Objeto de valor	Thurnsby y Corinne
Destinador	Srta. O´Shaughnessy
Destinatario	Paradero de Thurnsby y Corinne
Ayudante	Archer
Oponente	Asesinato de Archer

Tabla 12

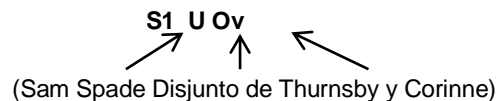
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



En esta secuencia Spade aún está como *sujeto virtualizado* en la modalidad del “deber-hacer”, la investigación encargada por O’Shaughnessy le permite utilizar sus *competencias* para asignar (ordenar) a Archer (actante *ayudante*) la investigación (modalidad poder-hacer). La sanción es negativa, ya que la junción con el objeto de valor no se realiza al ser interrumpida por el asesinato de Archer

Secuencia 2: Asesinato del socio de Spade, Archer, y búsqueda de información.

Este es un programa narrativo (PN) de uso o secundario, puesto que el *sujeto antes virtualizado* Spade ya ha realizado su transformación a *sujeto actualizado* a partir de la modalidad virtualizante del “deber-hacer” (Spade se siente obligado moralmente a descubrir quien mató a su socio).

Spade sostiene una conversación con la señorita O’Shaughnessy donde la manipula para que le dé información para poder esclarecer los asesinatos de Thurnsby y su socio Archer, O’Shaughnessy le confiesa que la historia que contó al inicio de la primera secuencia es mentira y que no existe tal hermana. Spade es un *sujeto actualizado* y la manipulación se da por un sentido del deber de Spade hacia el propio Spade (S2=S2). La *competencia* principal para lograr sustraer esa información (*objeto de valor*) de O’Shaughnessy es la “astucia” que, como modalidad actualizante, es el saber-hacer y el poder-hacer (sabe aplicar una coerción y puede hacerlo), el *destinador* para efectuar esa acción es la muerte de Archer y la de Thurnsby y el *destinatario* es aclarar la muerte de ambos.



La confesión de O’Shaughnessy

La nomenclatura es la misma, solo se introduce la del *sujeto operador*.

S2=Sujeto operador

Que entra en la función debido a que la transformación ya fue efectuada y el *sujeto de estado*, ya es *sujeto operador*, así que la función se modifica:

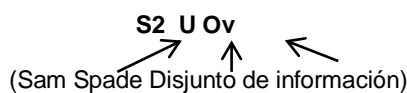
$$F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S2 (*sujeto operador*), esto es, el sujeto de estado ya sufrió la transformación a *sujeto operador* y por lo tanto lo que está buscando, al estar disjunto del objeto de valor, es lograr la junción aplicando la *performance* “(S2 hace-hacer que (S2 U Ov) se transforme en (S2 ∩ Ov)”. Así la instancia pasiva (*sujeto de estado*) queda atrás y es la instancia del *sujeto operador* la que actúa en favor de otra transformación para ese mismo *sujeto operador* por medio de otras modalidades (saber-hacer y el poder-hacer). La función analizada con su cuadro de categorías, queda de la siguiente manera:

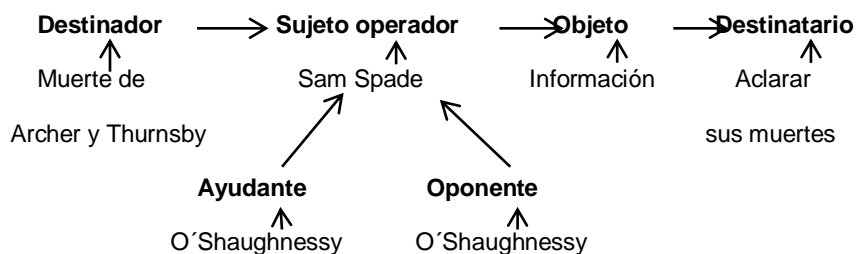
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Sam Spade
Objeto de valor	Información
Destinador	Muerte de Archer y Thurnsby
Destinatario	Aclarar muertes de Archer y Thurnsby
Ayudante	O’Shaughnessy
Oponente	O’Shaughnessy

Tabla 13

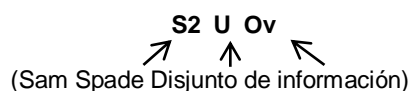
Función analizada:



Dónde:



La conjunción con el *objeto de valor* (información) a pesar del *performance* efectuado por Spade no es concretada y la sanción es negativa ,esto debido a que la información es parcialmente oculta por parte de O´Shaughnessy, así O´Shaughnessy se presenta como *ayudante* y *oponente* a la vez. Esta circunstancia arroja la siguiente transformación:



En esta escena se comprueba el hacer-creer de la persuasión (la *performance*) que realiza Sam Spade para lograr un propósito específico por medio de la coerción (un beneficio económico e información por parte de O´Shaughnessy.)

Secuencia 3: Cairo le confiesa a Spade sobre la búsqueda del Halcón Maltes.

Este es un programa narrativo (PN) de uso o secundario, el *sujeto actualizado* hace uso de su competencia a partir de las modalidades actualizantes del “saber-hacer” y “poder-hacer” (Spade sabe y puede utilizar su fuerza física, así como su habilidad para interrogar, para sustraer información de Cairo).

Cairo, uno de los matones del señor Gutman, va a la oficina de Spade (*sujeto operador*) y amenaza con matarlo si no le dice el paradero de la estatuilla para entregarla a su jefe, Spade lo desarma y lo golpea para después interrogarlo sobre el Halcón. Esta secuencia revierte al *objeto de valor* presentado hasta el momento en el filme, en efecto, se revela el verdadero *objeto de valor* (el Halcón maltes) para el actante *destinatario* de la primera secuencia (O´Shaughnessy). Cairo cumple con el rol de *destinador* y *oponente* al mismo tiempo, al direccionar la búsqueda de Spade hacia el Halcón (le hace-saber que el *objeto de valor* es otro ya que Spade no lo sabía) y obstaculizar a que Spade lo consiga, esto es, con la información dada accidentalmente, Cairo logra que el Spade (*sujeto operador*) quede conjunto con la búsqueda del halcón maltes (*objeto de valor*).

La nomenclatura sigue siendo la misma, sin embargo, existe una pequeña adición a esta que es la del *destinatario* quien cumple un rol fundamental en la transformación del *sujeto operador* en esta secuencia, en efecto, es este actante

quien provoca la transformación al proporcionar información que había estado oculta, esto es ,comunicar un algo que el *sujeto operador* no sabía y con ello colocarlo en conjunción con el *objeto de valor* (hace-hacer que Spade redirija sus esfuerzos hacia la búsqueda del halcón maltes).

Entonces se tiene como adición a la nomenclatura:

D1=Destinador

Así se tiene que la transformación de Spade queda expresada de acuerdo a la fórmula:

$$F (D1=Op) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

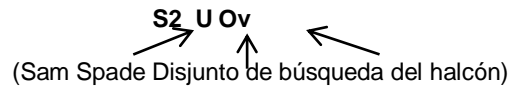
Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda D1=Op (*Destinador=Oponente*) con S2 (*sujeto operador*) y que podrá traducirse como “D1=Op hace-hacer que (S2 U Ov) se trasforme en (S2 ∩ Ov)”.

Así el *sujeto operador* efectúa otra transformación a partir de las modalidades actualizantes del saber-hacer y el poder-hacer al coercionar, por medio de sus competencias, al *destinador* que le proporciona un mandato sin proponérselo, con ello se efectúa un redireccionamiento hacia otro *objeto de valor*. La función analizada queda de la siguiente manera:

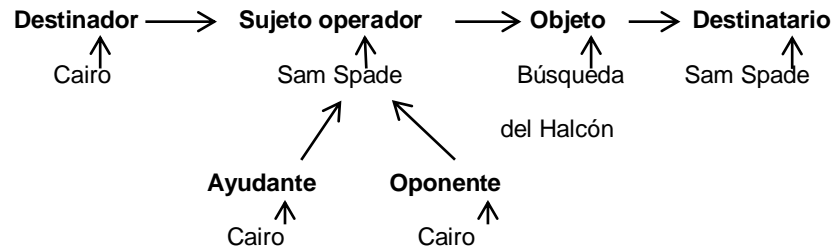
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Sam Spade
Objeto de valor	Búsqueda del halcón maltes
Destinador	Cairo
Destinatario	Sam Spade
Ayudante	Cairo
Oponente	Cairo

Tabla 14

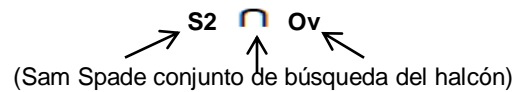
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



El sujeto operador sufre una transformación al direccionar su búsqueda a otro *objeto de valor*, esto es, se actualiza nuevamente por el mandato del *destinador* (Cairo) quien proporciona información sobre el halcón forzado por Spade, con ese conocimiento Spade queda conjunto de otro *objeto de valor* (búsqueda del Halcón).

Secuencia 4: Spade se ve obligado a realizar una negociación con los matones y entregarles el halcón.

Este es un programa narrativo (PN) de uso o secundario, el *sujeto actualizado* hace uso de su competencia a partir de las modalidades actualizantes del “saber-hacer” y “poder-hacer” (Spade sabe negociar y puede persuadir a los matones de no asesinarlo).

Al escuchar la oferta del Señor Gutman para que le entregue el Halcón Maltes, Spade le hace creer que está de su lado al entregarle la estatuilla con la ayuda de su secretaria (Effie Perrine) y en el proceso lo persuade de que no lo mate. En esta secuencia Spade actualiza su *competencia* con un saber-hacer (técnicas de negociación) y poder-hacer (persuasión) al convencer a los matones de proporcionarle información, entregar a uno de ellos a la policía y de no matarlo.

El *sujeto operador* con sus acciones aparenta que se asocia con los matones para obtener dinero por la entrega del halcón maltes, esto es un engaño (*destinador*) para evitar perder la vida (*objeto de valor*) ante Gutman y Wilmer (*oponentes*), esta acción se hace patente al nivel del espectador del filme (narratorio¹⁸⁵) quien se coloca como *destinatario* al tener conocimiento (como ser omnisciente) del engaño de Spade.



Sam Spade realiza una oferta a Gutman para salvar su vida.

La nomenclatura es la misma, y la transformación ya fue efectuada, así que la función correspondiente es dada por la siguiente fórmula:

$$F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S2 (*sujeto operador*), esto es, el sujeto operador sigue dependiendo de él mismo para su transformación, en este caso en específico porque lo que está en juego es su vida, su sobrevivencia, así que lo que quiere lograr con su transformación es estar conjunto con su vida (*objeto de valor*).

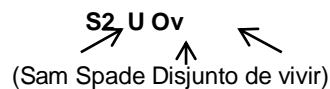
Así el sujeto operador efectúa otra transformación a partir de las modalidades del saber-hacer y poder-hacer para sobrevivir y redirecciona el *objeto de valor* que era la búsqueda del halcón hacia otro *objeto de valor* (sobrevivencia). La función analizada y su cuadro de categorías, queda de la siguiente manera:

¹⁸⁵ "Cuando el *destinador* y el *destinatario* del discurso están explícitamente instalados en el enunciado (como el "yo" y el "tu"), pueden ser llamados, según la terminología de Gerard Genette, *narrador* y *narratorio*. Actantes de la enunciación enunciada son sujetos, directamente delegados del enunciadador y el enunciatario". Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.272.

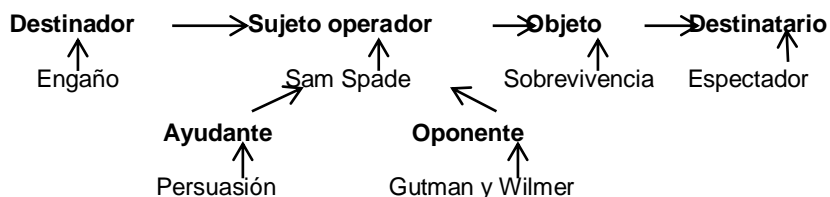
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Sam Spade
Objeto de valor	Sobrevivencia
Destinador	Engaño
Destinatario	Espectador
Ayudante	Persuasión
Oponente	Gutman y Wilmer

Tabla 15

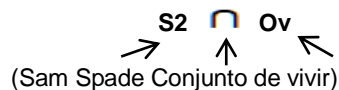
Función analizada:



Dónde:



Y da la transformación:



Spade consigue, por medio de la astucia, que su oponente, Gutman, realice acciones a favor de sus objetivos específicos (convencerlo de ser aliado de ellos para no ser asesinado, conseguir información y persuadirlo de entregar a la policía al matón Wilmer aunque Gutman este en principio renuente a hacerlo).

Secuencia 5: Spade hace confesar a la Srta. O'Shaughnessy y la entrega a la policía.

Este es un programa narrativo (PN) de uso o secundario, el *sujeto actualizado* hace uso de su competencia a partir de las modalidades actualizantes del “saber-hacer” y “poder-hacer”.

Después de hablar con la policía para entregar a Gutman y sus matones, Spade coacciona a O’Shaughnessy para que le revele que ella fue la que mato a su socio Archer, ella lo evade al recordarle el encuentro sexual que tuvieron. Aquí el *objeto de valor* para el *sujeto operador* es la confesión de la verdad, y el *oponente* es O’Shaughnessy quien se niega a revelarla, el *destinador* es la búsqueda de esa verdad y el *destinatario* es la justicia (lograr la confesión de O’Shaughnessy para ponerla a la disposición de las autoridades). La *performance* utilizada por Spade para lograr su actualización y lograr la conjunción con *el objeto de valor* es la modalidad actualizante del saber-hacer y poder-hacer (sabe y puede interrogar).

La transformación se da de *sujeto operador* a *sujeto operador*, esto es, Spade efectúa un mandato interior para efectuar el interrogatorio en aras de descubrir la verdad, así la función correspondiente es dada por la fórmula:

$$F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

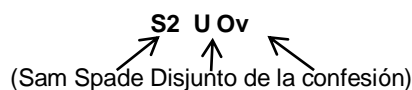
Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S2 (*sujeto operador*), esto es, el *sujeto operador* sigue dependiendo de él mismo para su transformación, en este caso porque le interesa saber la verdad detrás del asesinato de Archer.

Así el sujeto operador efectúa otra transformación a partir de las modalidades del saber-hacer (saber interrogar) y poder-hacer (interrogar), y redirecciona el *objeto de valor* que era la búsqueda del halcón hacia otro *objeto de valor* (la confesión). He aquí el cuadro de categorías y la función analizada:

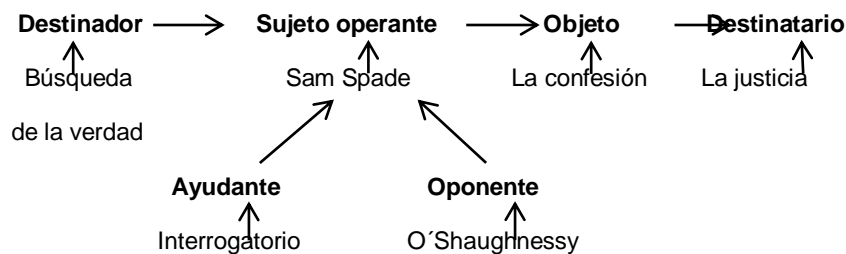
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Sam Spade
Objeto de valor	Confesión de la verdad
Destinador	Búsqueda de la verdad
Destinatario	La justicia
Ayudante	Interrogatorio
Oponente	O´Shaughnessy

Tabla 16

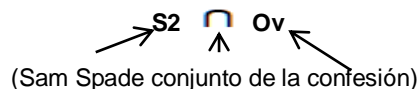
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



Ahora bien, tomando en consideración que las secuencias y los programas narrativos de uso están supeditados al programa narrativo principal de base, y que ese programa narrativo es el que se presenta en la secuencia inicial con la búsqueda de Thursby y Corinne (*objeto de valor* inicial), se puede afirmar que, con base en el análisis presentado, ese programa narrativo de base se ve modificado y que las *performances* efectuadas hasta ese momento por Spade, como *sujeto operador*, se ven redireccionadas a partir de la secuencia tres donde

el *objeto de valor* pasa a ser el Halcón maltés. Con ese redireccionamiento las *competencias* y el *performance* de Spade, se enfocan en poner a disposición de la justicia a los matones que están en busca de la estatuilla, por lo cual se da el siguiente esquema actancial como programa principal:

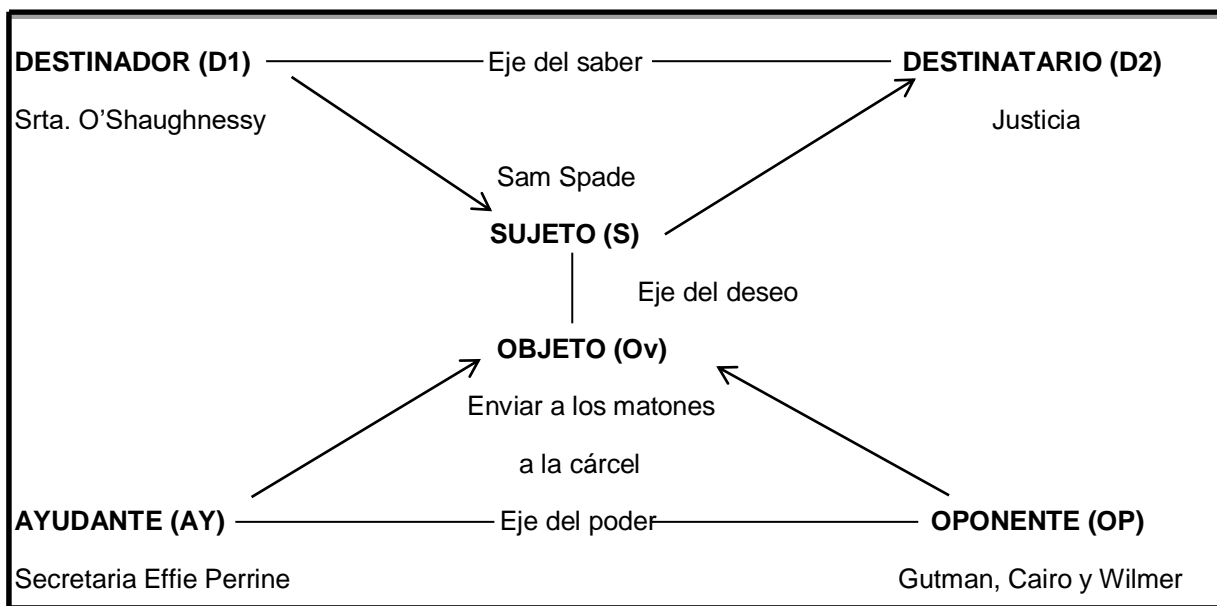


Tabla 17

Con lo cual se puede afirmar que, si el programa principal evalúa la sanción al *sujeto operador*, esto es en su realización, al conseguir el *sujeto operador* (Spade) la junción con el *objeto de valor* (enviar a los matones a la cárcel) la sanción se torna positiva (*sujeto realizado*). Es importante resaltar que, al principio del filme, el *sujeto de estado* y el *sujeto operador* son la misma persona y que son las modalidades actualizantes del saber-hacer y poder-hacer (a través de la modalidad virtualizante del deber-hacer que le impone el destinador O'Shaughnessy), los que lo manipulan interiormente y lo llevan a sus distintos *performances* y *transformaciones* (excepto en la secuencia tres, donde el mandato y la *manipulación*, sin proponérselo, se da por parte del *destinador* Cairo).

Pasando ahora al análisis del plano del componente discursivo, **el cual propone un posible sincretismo entre los roles que se “acumulan” a partir del nivel profundo y que permite que el actor o personaje reúna y acople en**

una figura significativa a los roles pasionales, actanciales, temáticos y modales para constituir el espacio propio de la enunciación, esto es, para que a través de la figura del actor o personaje los denominados sememas axiológicos más profundos (euforia/disforia, inteligencia/torpeza, etc.) o los semas articulados en componentes mínimos (alto/bajo, pesado/liviano, etc.) y las figuras del componente semántico del nivel discursivo (cielo/infierno, bien/mal, etc.) se sincreticen y aspectualicen, se expondrá la correlación guardada entre el primer análisis (los programas narrativos derivados del actante *sujeto operador*) y el análisis de la figura lexemática de mayor relevancia presente en este mismo actante (la astucia). Esta aproximación a la figura lexemática, a partir de los programas narrativos del sujeto operador, permite, más adelante, el análisis de los niveles figurativos, axiológicos y temáticos de su recorrido generativo.

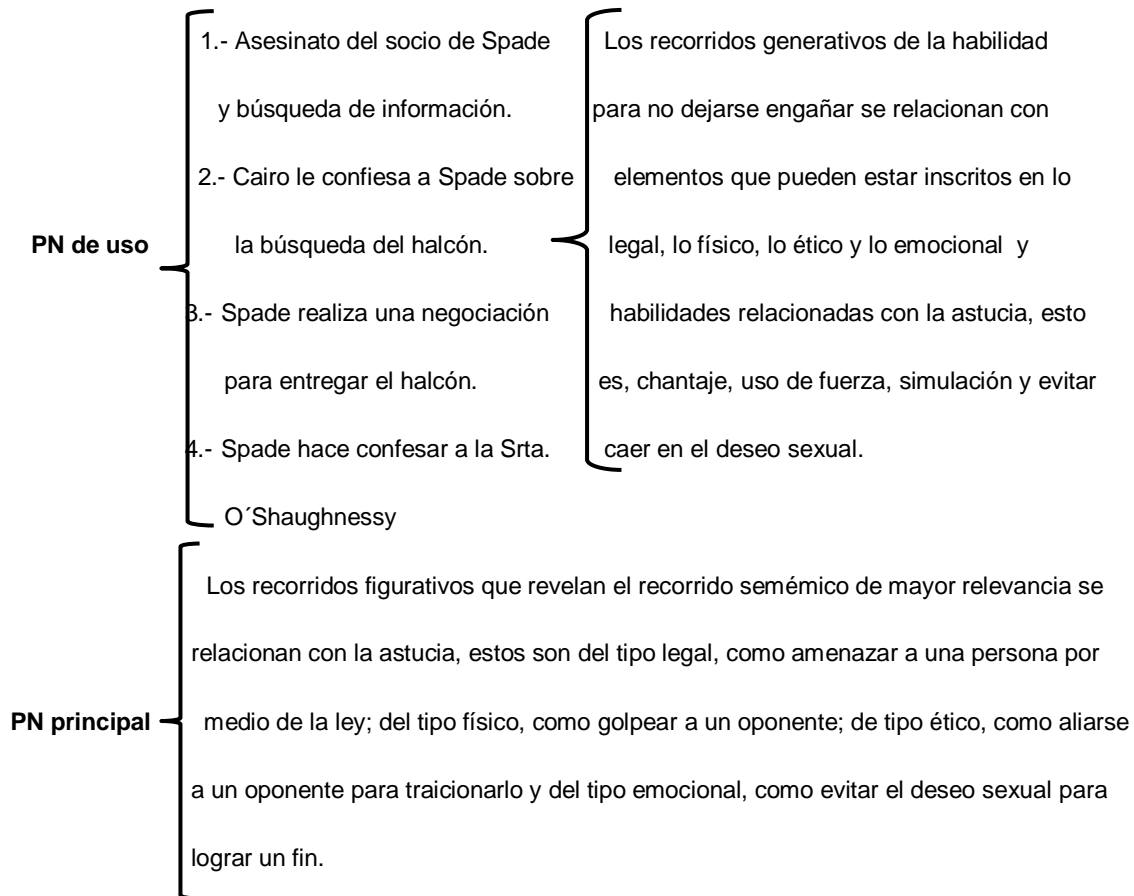
La siguiente tabla muestra el análisis de dicha figura lexemática a partir del nudo estable (que es la definición propia de la figura lexemática) y los recorridos semémicos (que son los recorridos de los programas narrativos analizados a partir de la definición de los tipos de acción efectuada por el sujeto operador y que permiten visualizar el nudo estable).

Figura lexemática:	La astucia
Nudo estable:	“Hábil para engañar o evitar el engaño o para lograr artificiosamente cualquier fin” ¹⁸⁶
Recorridos	1.-Tipo legal (chantajear con la amenaza de la policía).
Semémicos	2.-Tipo físico (utilizar la fuerza para golpear a un oponente).
	3.- Tipo ético (simular estar del lado del oponente).
	4.-Tipo emocional (hacer a un lado su deseo sexual).

Tabla 18

¹⁸⁶ Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22^a ed., 2001. Consultado en <http://dle.rae.es/?id=46le0ZN> el 20 de febrero de 2018.

A su vez, estos recorridos Sememicos producen los siguientes recorridos figurativos (que son aquellos que permiten visualizar de forma sintetizada los PN de uso para derivar a la figura lexematica atribuida al sujeto operador para finalizar en su PN principal):



Con este análisis se puede afirmar que los recorridos generativos de la astucia, asociados a las habilidades para engañar y no dejarse engañar del *sujeto operador*, se relacionan principalmente con elementos de tipo psicológico-mental y emocional, asimismo, en la mayoría de las secuencias analizadas se muestra un control de estabilidad mental por parte del sujeto operador, cargado de valoraciones positivas de cara al espectador/narratario, para no exponerse al engaño y ser capaz de engañar. Finalmente es necesario hacer notar que el componente emocional/afectivo del *sujeto operador* es dejado de lado para no afectar su junción con el *objeto de valor*.

En seguida se exponen algunos elementos que llevarán al análisis de las estructuras profundas de donde se extraerán los niveles axiológicos, temáticos y figurativos que revelarán las oposiciones y las redes de significado que dan sentido al texto.

Se analizará en primera instancia el nivel axiológico, que es el que permite confrontar el modo de existencia paradigmático de los valores representados en un cuadro semiótico (vida/muerte, bien/mal, etc.) y que es susceptible de ser axiologizada, gracias al vertimiento de la categoría tímica euforia/disforia, en una deixis positiva o negativa¹⁸⁷. El análisis se efectuará confrontando, primeramente a nivel temático, las modalidades actualizantes del sujeto operador contra las modalidades actualizantes de sus oponentes y/o anti-sujetos y posteriormente realizando lo propio a nivel isotopías semiológicas:

Nivel axiológico: Eufórico vs Disfórico

La astucia vs La torpeza

El *sujeto operador* demuestra la habilidad que tiene para manejar las situaciones difíciles (evaluada con carga positiva dentro del filme ya que con esto logra salir adelante de las dificultades) ante sus oponentes, que, si bien no son torpes, no logran superar la habilidad de engañar del *sujeto operador*.

El narratario o espectador del filme califica su competencia y posterior *performance* con una sanción positiva como *sujeto realizado* al mandar a la cárcel a sus *oponentes* alcanzando de esa manera la conjunción con el *objeto de valor*.

¹⁸⁷ Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.44.

Actante	Sujeto Operador (S2)	Vs	Vs	Oponente (s) (Op)
Nivel temático	/Querer y deber hacer/			/No poder hacer y no saber hacer/
	/Poder y saber hacer/			(Ser torpe y dejarse engañar)
	(Ser astuto y demostrarlo)			
	Habilidad			
Isotopía semiológica	Dominio de la			Ingenuidad,
(Nivel temático genérico)	inteligencia y situaciones	Vs		Irracionalidad
	dificiles (astucia).			(torpeza).
	-Control: Aplomo			-Descontrol:
Isotopía semiológica	diplomacia, engaño	Vs		inseguridad,
(Nivel temático específico)	malicia, sagacidad			desacuerdo,
	persuasión.			error, nobleza.
	-Razón	Vs		-Emoción
	-Superioridad/	Vs		-Inferioridad/
	confianza en sí			inseguridad en
	mismo.			sí mismo.

En la mayoría del filme predominan los elementos del nivel temático relacionados con la habilidad del *sujeto operador* Spade y la inferioridad a nivel de malicia y engaño de sus oponentes, de ahí la sanción negativa para estos; la pérdida de libertad de sus oponentes representa el control de la astucia y la malicia sobre ellos. Pierden su libertad por ser intelectualmente inferiores a Spade.

El siguiente paso consistirá en constatar, por medio del cuadro semiótico de la veridicción, una sanción cognoscitiva del **ser** del actante *sujeto* (Spade). El *destinador* juez (el espectador del filme) es quien emite este juicio epistémico sobre la realidad de la realización del sujeto operador, sobre su veracidad. Este juicio estatuye la posición cognoscitiva en que se encuentra el **ser** del *sujeto*

operador, ya sea de verdad, falsedad, mentira o secreto. “Entre estas dos dimensiones de la existencia se cumple el juego de la verdad; inferir la existencia de la inmanencia a partir de la manifestación es estatuir sobre el ser del ser¹⁸⁸”.

Aquí la representación gráfica del cuadrado semiótico de la veridicción:

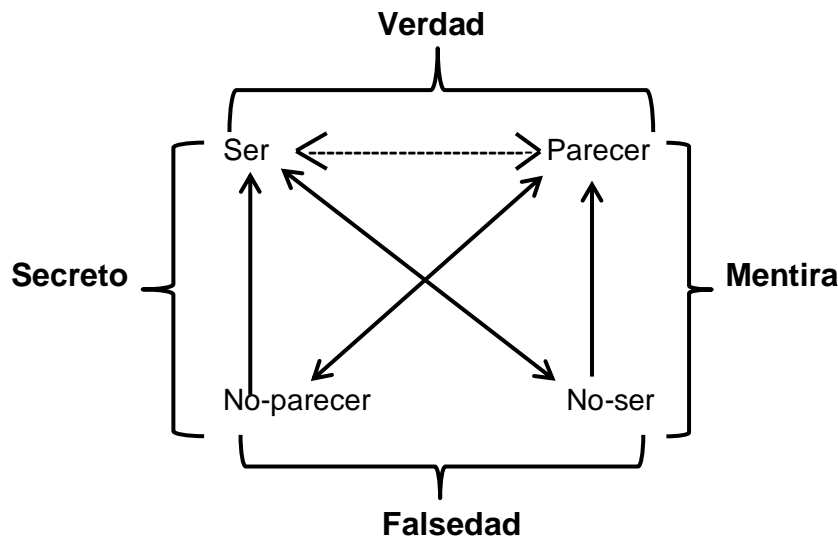


Tabla 19

Con este cuadro, y su posterior análisis, se somete la *competencia* del *sujeto operador* (Spade) y se constata si realmente es quien dice **ser** y **parecer** por medio de las posibilidades veridictorias (secreto, mentira, verdad, falsedad). Para fines prácticos y con el afán de sintetizar, el análisis del cuadro semiótico de la veridicción solo se realizara con una de las secuencias analizadas para la competencia “astucia”.

La escena escogida es la secuencia cuatro (Spade se ve obligado a realizar una negociación con los matones y entregarles el halcón), en esta escena Spade realiza un engaño, una simulación. Ante la posibilidad de ser asesinado hace creer, **parecer**, que está del lado de los matones (alianza) para seguir en conjunción con la vida, sobrevivir. El cuadro semiótico de la veridicción donde se

¹⁸⁸ Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.434.

homologan las figuras de la astucia y la alianza se presenta de la siguiente manera¹⁸⁹:

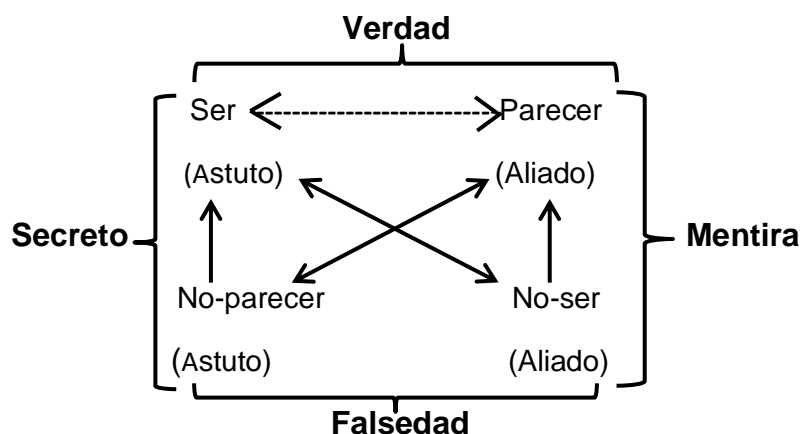


Tabla 20

Donde lo importante es tener presente que dichas posibilidades veridictorias dependen de dos variables, una de un punto de vista y otra de un recorrido cognoscitivo que organiza esas posibilidades dentro de un discurso. Dicho en otras palabras, el secreto que un *sujeto* o personaje construye en un relato, es “secreto” desde su punto de vista, mientras que esa misma información (guardada por el *sujeto* para no compartirla con nadie) se transforma desde un punto de vista externo en una mentira.

Con ello se constata que la estructura de la veridicción se relaciona con el ejercicio y construcción de los simulacros modales. Pues un “engaño” o “mentira” no se pueden sostener sino existe el ejercicio de un “creer” por parte de alguien, esto es, “creer” que lo que “**parece**”, **es**, o dicho de otra manera, creer que algo (o alguien) “**es**” porque “**parece**”.

A partir de la secuencia cuatro y los conceptos establecidos para el cuadro semiótico de la veridicción se puede establecer el siguiente análisis:

¹⁸⁹ Véase para homologación de cuadros semióticos veridictorios José David García Contto, *Manual de semiótica*, Lima, Universidad de Lima, 2011, p.120.

- Spade (S2)= “**Es**” astuto pero aparenta no serlo al negociar con los matones (Op) de entregarles el Halcón para no matarlo=**Secreto**.
- Spade (S2)=“**Parece**” ser aliado de los matones (Op), pero no lo “**es**”, solo busca sobrevivir=**Mentira**.
- Spade (S2)=“**Es**” lo suficientemente astuto para “**parecer**” aliado de los matones (Op) al entregarles al Halcón=**Verdad**.
- Spade (S2)=“**No parece**” ser tan astuto, desde el punto de vista de los matones (Op), al entregarles al Halcón y proponerles una alianza=**Falsedad**.

Con el análisis realizado del cuadro semiótico de la veridicción para la escena escogidas se constata que el actante *sujeto operador* (Spade) aparenta (**parece**) **ser** aliado de los matones para salvaguardar su integridad física, su engaño se basa también en el secreto de **no parecer** astuto, esto es, aparenta que su vida no está en juego al proponerles una alianza por dinero para entregarles la estatuilla y colocar como chivo expiatorio a Wilmer de cara a las autoridades.

En síntesis, Sam Spade es un *sujeto de estado* (**virtualizado**) al principio de la película, pero, en virtud de la operación de búsqueda que la señorita O´Shaughnessy (como actante *destinador*) le comisiona para encontrar a su socio Thurnsby y su hermana (lo cual es un engaño), se coloca como un *sujeto operador* (**actualizado**). Al transcurrir el relato el *objeto de valor* cambia (búsqueda de Thurnsby y Corinne; esclarecimiento del asesinato de Archer; búsqueda del halcón maltes; sobrevivencia de Spade y confesión de O´Shaughnessy) para, después de múltiples transformaciones, culminar en el mandato interior de Spade (deber-hacer) de entregar a los matones a la justicia y lograr la junción (**realizado**).

Para permitir una mejor visualización de las transformaciones de Spade, a través de su recorrido generativo hasta conseguir su conjunción con el *objeto de valor* final, se presenta la siguiente tabla:

Sujeto operador	Transformaciones/secuencias analizadas
Sam Spade	1.- S1 U Ov .Spade aún es un sujeto de estado (virtualizado) y no está actualizado por lo tanto esta disjunto del objeto de valor (búsqueda de Thursby y Corinne). S1 U Ov .
	2.- S2 U Ov . Spade ya está actualizado por el mandato interior de esclarecer el asesinato de su socio Archer, pero esta disjunto de la información (Objeto de valor) para lograrlo . S2 U Ov .
	3.- S2 U Ov . Spade logra su transformación por medio del mandato del destinador Cairo, quien le informa del Halcón maltes (objeto de valor) . Spade queda conjunto de la búsqueda del halcón maltes. S2 U Ov .
	4.- S2 U Ov . Spade sufre otra transformación debido al mandato interior de preservar su ser, de sobrevivir (Objeto de valor). Spade queda conjunto de su vida. S2 U Ov .
	5.- S2 U Ov . Transformación final, Spade esta disjunto de la confesión de O´Shaughnessy (Objeto de valor) y logra aplicar sus competencias para lograr un performance y sanción final exitosos al entregar a los matones a la justicia(realizado) S2 U Ov .

Tabla 21

Ahora bien, el recorrido generativo que se da del *sujeto operador* Spade, de acuerdo al análisis presentado del programa narrativo y su última transformación, permite la representación de los estados *virtualizado*, *actualizado* y *realizado* de la siguiente manera:

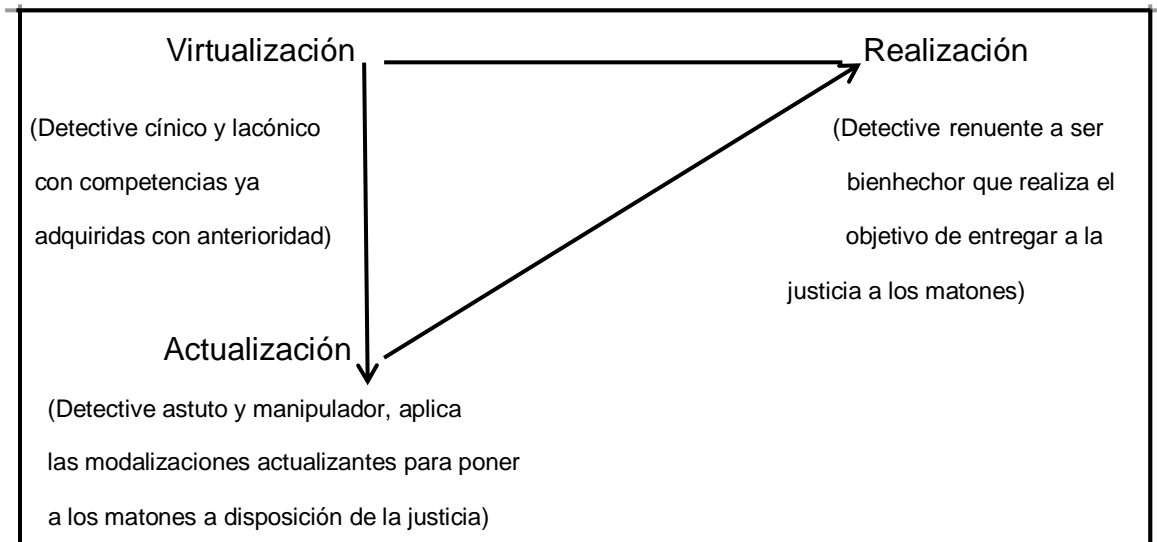


Tabla 22

Donde la **virtualización** del sujeto de estado se da por medio de la siguiente fórmula (ya analizada en la secuencia 1 del recorrido generativo):

$$F (S2) \Rightarrow [(S1 \cup Ov) \rightarrow (S1 \cap Ov)]$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S1 (*sujeto de estado*) y que pone en marcha el PN, ya que el sujeto aún está *virtualizado* (*querer-hacer* y *deber hacer*), y, aunque tiene las habilidades para la *performance*, no las pone en práctica dejando esa *performance* en Archer a quien comisiona la búsqueda de Thurnsby y Corinne (Ov).

Continuando con el programa narrativo para el sujeto operador Spade, su **actualización** se da por la siguiente fórmula (ya analizada en la secuencia 2):

$$F (S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Donde el *sujeto de estado* ya es *sujeto operador* al poner en práctica sus habilidades (modalizaciones actualizantes del *poder-hacer* y *saber-hacer*) para efectuar la *performance*. Esta *transformación* se da por un mandato interior (búsqueda del asesino de Archer) del sujeto operador (S2) hacia el mismo sujeto operador (S2) y en ella efectúa un PN que lo lleva a distintos mandatos y redireccionamientos del objeto de valor (ya analizadas en las secuencias dos, tres y cuatro) para cumplir su **realización** (conjunción con el *objeto de valor*).

Esta etapa de **realización** está dada por la siguiente fórmula:

$$F(S_2) \Rightarrow [(S_2 \cup Ov) \Rightarrow (S_2 \cap Ov)]$$

Donde el sujeto operador logra la conjunción con su objeto de valor final (ya analizada en la secuencia cinco), al lograr que los matones y la Srta. O'Shaughnessy vayan a la cárcel.

La siguiente tabla presenta, de forma sintetizada, las secuencias analizadas, las funciones, las transformaciones realizadas y la sanción en el *sujeto operador*.

Programa narrativo				
Sujeto	Secuencia analizada	Funciones de transformación	Modalidades	Sanción
Sam Spade	1.-Spade y Archer son contratados para encontrar a Thurnsby y Corinne	Inicial: $F(S_2) \Rightarrow [(S_1 \cup Ov) \Rightarrow (S_1 \cap Ov)]$ Final: $F(S_2) \Rightarrow [(S_1 \cup Ov) \Rightarrow (S_1 \cap Ov)]$	Querer-hacer Deber-hacer	Negativa
	2.- Asesinato del socio de Spade, Archer, y búsqueda de información.	Inicial: $F(S_2) \Rightarrow [(S_2 \cup Ov) \Rightarrow (S_2 \cap Ov)] Ov]$ Final: $F(S_2) \Rightarrow [(S_2 \cup Ov) \Rightarrow (S_2 \cap Ov)]$	Poder-hacer Saber-hacer	Negativa
	3.- Cairo le confiesa a Spade sobre la búsqueda del Halcón Maltes.	Inicial: $F(D1=Op) \Rightarrow [(S_2 \cup Ov) \Rightarrow (S_2 \cap Ov)]$ Final: $F(D1=Op) \Rightarrow [(S_2 \cup Ov) \Rightarrow (S_2 \cap Ov)]$	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva
	4.- Spade se ve obligado a realizar una negociación con los matones y entregarles el halcón.	Inicial: $F(S_2) \Rightarrow [(S_2 \cup Ov) \Rightarrow (S_2 \cap Ov)]$ Final: $F(S_2) \Rightarrow [(S_2 \cup Ov) \Rightarrow (S_2 \cap Ov)]$	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva
	5.-Spade hace confesar a la Srta. O'Shaughnessy y la entrega a la policía .	Inicial: $F(S_2) \Rightarrow [(S_2 \cup Ov) \Rightarrow (S_2 \cap Ov)]$ Final: $F(S_2) \Rightarrow [(S_2 \cup Ov) \Rightarrow (S_2 \cap Ov)]$	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva

Tabla 23

Las competencias de Spade son las modalidades virtualizantes del deber-hacer y las modalidades actualizantes del saber-hacer y el poder-hacer, la sanción final con respecto al *objeto de valor* se presenta como positiva, al lograr que los matones ,que persiguen la estatuilla, queden a disposición de la justicia.

El objetivo final de la *performance* de Spade, como sujeto operador, si bien obedece en un principio a conseguir información sobre el paradero del socio de la señorita O´Shaughnessy, se presenta, al final del filme, como el de poner a disposición de la policía al grupo de mafiosos que intentan obtenerla, no sin antes evitar que lo maten en el intento. Los intercambios verbales ingeniosos, su sarcasmo un tanto lacónico y pesimista y el conocimiento que Spade posee de los entresijos del sistema judicial de la ciudad le permiten salir adelante en su búsqueda del Halcón. Las acciones cuestionables por parte del detective al buscar solo un beneficio económico en la mayor parte de la película y presentarse al principio de la misma como el amante de la esposa de su socio, Archer, le confieren un aura de ambigüedad moral, misma que se mantiene al alinear sus acciones a la frase “el fin justifica los medios” en búsqueda de la estatuilla.

Así pues, Sam Spade, como el actante *sujeto operador* encarna fehacientemente al arquetipo del antihéroe (ir en busca de un objetivo noble por medios cuestionables).

3.3 Análisis de la película “The Killers”

3.3.1 Señorita Kitty Collins/arquetipo de la *Femme fatale*

En la película “The Killers” se ubica al actante *objeto de valor*, del esquema actancial de Greimas, en la figura de la Srta. Kitty Collins, esto es, en este arquetipo representativo de la *femme fatale* encontramos al destinatario de las acciones tendientes a poseerlo que el *sujeto operador* realiza dentro de la narrativa¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Nota Importante: el actante a analizar es el *sujeto operador*, pero esto se realiza con el objetivo primordial de seguir sus acciones, dentro del programa narrativo, para así poder visualizar las

La narrativa planteada dentro de la película “The Killers” coloca a Olaf Anderson, Alias “el sueco”, como el empecinado enamorado tendiente a conseguir el amor y consumir su deseo sexual hacia la señorita Kitty Collins , para ello realizara una serie de acciones, como *sujeto operador*, con el objetivo de adquirir habilidades para conseguirlo (*competencias*), así Kitty Collins se coloca como *objeto de valor* y ,en el marco de la conceptualización del arquetipo cinematográfico, adquiere todas las connotaciones de la *femme fatale*.

Análisis del programa narrativo

En el marco del análisis semiótico de Greimas, se plantearan los diferentes programas narrativos (PN) y los elementos componentes de la estructura superficial que constituyen el componente narrativo de las diversas secuencias del relato.

Secuencia 1: Olaf Anderson conoce a Kitty Collins

Este es el programa principal (PN) de base, Olaf Anderson aún es un *sujeto virtualizado* con relación a su *objeto de valor*, su transformación a *sujeto actualizado* inicia con el mandato o manipulación por parte de un *destinador*. Este PN principal de base, al igual que el anterior, se retornara al final del análisis secuencial.



Kitty Collins y Olaf Anderson:primer encuentro.

Olaf “el sueco” Anderson asiste a una fiesta de un conocido suyo, Jake, lo acompaña su novia, Lily Harmon, Jake le presenta a la señorita Kitty Collins quien

características que el actante *objeto de valor* (Kitty Collins) posee como el arquetipo cinematográfico *femme fatale* dentro del filme.

canta cerca de un piano. Anderson se acerca a ella para conversar e impresionado por su belleza ignora totalmente a su novia.

En esta secuencia inicial el sujeto de estado (Anderson) aún no entra en competencia, es un *sujeto virtualizado* a partir de que observa la belleza física de Kitty Collins (quien se transforma en *objeto de valor*), con ello las figuras actanciales se colocan de la siguiente forma: el *destinador* es la belleza física de Collins, el *sujeto de estado* es Anderson, el *destinatario* es el mismo Anderson, el *ayudante* es el descaro con el que Anderson se presenta ante Collins y la *oponente* es su anterior *objeto de valor*, su novia Lily Harmon.

Para facilitar el análisis se utilizara la misma nomenclatura establecida al principio de este capítulo, con ello se visualizara y comprenderá de una manera más clara los programas narrativos expuestos para cada transformación:

S1 U Ov

Dónde:

S1=Olaf Anderson (sujeto de estado)

U=Disyunción

\cap =Conjunción

Ov=Objeto de valor

\rightarrow =Implicación¹⁹¹

La transformación de Anderson de *sujeto de estado* a *sujeto de hacer* queda expresada de acuerdo a la fórmula:

$F(S2) \Rightarrow [(S1 U Ov) \rightarrow (S1 \cap Ov)]$

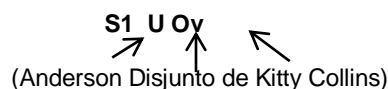
¹⁹¹ La flecha no funciona como implicación lógica formal, sino como derivación a cada una de las figuras actanciales.

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S1 (*sujeto de estado*) y que podrá traducirse como “S2 hace-hacer que (S1 U Ov) se transforme en (S1 \rightarrow Ov)”. Ahora bien, en la primera instancia del análisis, el cuadro con las categorías asignadas a cada actante y la secuencia queda de la siguiente forma:

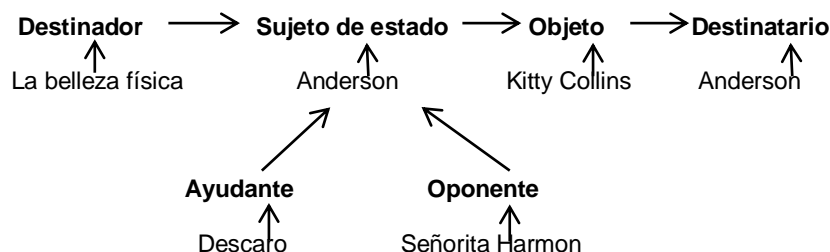
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto de estado	Olaf Anderson
Objeto de valor	Kitty Collins
Destinador	Belleza física
Destinatario	Anderson
Ayudante	Descaro
Oponente	Señorita Harmon

Tabla 24

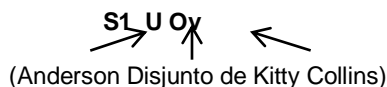
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



En esta secuencia Anderson aún esta como *sujeto virtualizado* en la modalidad virtualizante del “querer-hacer”, la irrupción en sus sentidos de la belleza física de Collins le conmina a querer hacer algo más que admirarla, sin embargo, el hecho de llevar a su novia se lo impide (modalidad virtualizante de no deber-hacer). La sanción es negativa, ya que la junción con el *objeto de valor* (Kitty Collins) no se realiza al ser coartada (modalidad actualizante no poder-hacer, impotencia) por la presencia de su novia (*oponente*).

Secuencia 2: Anderson sacrifica su libertad para evitar que Collins vaya a la cárcel.

Este es un programa narrativo (PN) de uso o secundario, puesto que el *sujeto antes virtualizado* Anderson ya ha realizado su transformación a *sujeto actualizado* a partir de la modalidad virtualizante del “poder-hacer” y “saber-hacer”(Anderson puede sacrificarse y lo hace para asegurarse que Collins no pise la cárcel).

El detective de la compañía de seguros, Reardon, mantiene una plática para obtener datos sobre la vida de Anderson con el teniente de la policía, Lubinsky. El detective le relata que, en el pasado, se vio obligado a privar de la libertad a Anderson, en el contexto del relato se deduce que sacrifico su libertad para evitar que su novia Collins no fuera a la cárcel.

La transformación de *sujeto virtualizado* a *sujeto actualizado* ya se realizó para Anderson, en efecto, en algún momento, no mostrado en la película, la conjunción con el *objeto de valor* ya fue efectuada y Anderson, a través de la modalidad actualizante del saber-hacer y poder-hacer (sabe cortejar y puede conquistar) es pareja de Kitty Collins, la manipulación se da por el deseo que tiene Anderson hacia la belleza física de Collins, por lo tanto es el propio sujeto operador quien realiza el mandato (S2=S2), sin embargo, la intervención de Lubinsky para intentar meter a la cárcel a Collins y posteriormente privarlo de la libertad (Oponente), lo coloca en disyunción con ese *objeto de valor*.

El análisis para este programa narrativo contempla a Collins involucrada en una tertulia con mafiosos en un restaurante portando un prendedor valioso que fue

hurtado recientemente. Lubinsky está en busca de ese prendedor y se percata de que Collins lo porta, al intentar llevar a Collins a la cárcel llega Anderson e intenta convencer a Lubinsky de que no lo haga adjudicándose (falsamente) el robo del prendedor e intenta huir; poco después es llevado a la cárcel.

Así Anderson, como *sujeto operador*, protege a Collins (*objeto de valor*) con su sacrificio (*Destinador*) y efectúa el *performance* de salvarla de la cárcel tomando su lugar al mentir (*ayudante*) al teniente Lubinsky, al hacerlo él supone que ella apreciara su sacrificio y que seguirá disfrutando de sus favores sexuales en la cárcel (conjunción), sin embargo, Kitty (*destinataria*) no reacciona de ese modo y deja a Anderson a su suerte (disjunción), así Anderson, queda disjunto de su objeto de valor al quedar privado de su libertad (Oponente).

La nomenclatura es la misma, solo se introduce la del *sujeto operador*:

S2=Sujeto operador

Que entra en la función debido a que la transformación ya fue efectuada y el *sujeto de estado*, ya es *sujeto operador*, así que la función se modifica:

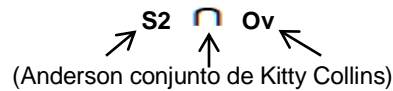
$$F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S2 (*sujeto operador*), esto es, el sujeto de estado ya es *sujeto operador* y por lo tanto lo que está buscando es lograr la junción aplicando la *performance* "(S2 hace-hacer que (S2 U Ov) se transforme en (S2 ∩ Ov)". Así la instancia *sujeto de estado* queda atrás y es el *sujeto operador* el que actúa en favor de otra transformación para ese mismo *sujeto operador* por medio de otras modalidades (saber-hacer y poder-hacer). La función analizada con su cuadro de categorías, queda de la siguiente manera:

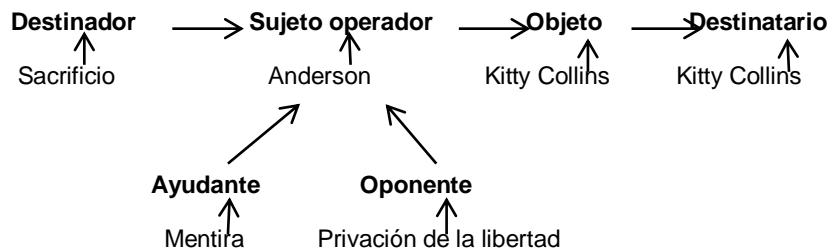
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Olaf Anderson
Objeto de valor	Kitty Collins
Destinador	Sacrificio
Destinatario	Kitty Collins
Ayudante	Mentira
Oponente	Privación de la libertad

Tabla 25

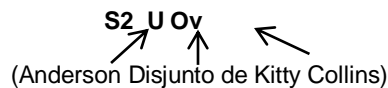
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



La conjunción con el *objeto de valor* (Kitty Collins) no se efectúa debido a que el *destinatario* (Kitty Collins) del performance de Anderson (*sujeto operador*) no valora la acción efectuada y la sanción se torna negativa.

Secuencia 3: El detective de la compañía de seguros, Reardon, se encuentra con Kitty Collins en un restaurante para interrogarla sobre su relación con Anderson y su implicación con el robo a un banco.

Este es un programa narrativo (PN) de uso o secundario, el *sujeto actualizado* hace uso de su competencia a partir de las modalidades actualizantes del “saber-hacer” y “poder-hacer” (sabe traicionar y puede hacerlo).

Reardon amenaza a Collins con entregarla a la policía por su participación en el robo del banco, ante esta circunstancia ella le relata al detective que coacciona y sedujo a Anderson, para inducirlo a traicionar a sus cómplices y quedarse entre los dos con el botín del banco.

El análisis para este programa narrativo coloca a Anderson (*sujeto operador*) disjunto de Collins (*objeto de valor*), en efecto, al salir de la cárcel, después de sacrificarse por ella, Anderson se encuentra con Collins en una relación amorosa con el mafioso Jimmy Colfax (*oponente*), quien es él que lo invita a unirse a ellos para planear el robo a un banco.

Una vez efectuado el robo, Collins (*destinador y objeto de valor*) convence a Anderson de traicionar a sus cómplices ofreciéndole a irse con él y dejar a Colfax si lo hace (Collins lo engaña contándole que es victimizada por Colfax), para terminar de convencerlo tiene sexo con él (*destinatario*). Los hampones efectúan el robo y con engaños (*ayudante*) se realiza la traición de Anderson (saber-hacer y poder-hacer), al final este huye con el botín y Collins (conjunción).

Anderson, como *sujeto actualizado*, sigue obsesionado con la belleza de Collins, aún a sabiendas que ella está con Colfax, sin embargo, la manipulación o el mandato se da por parte del *objeto de valor* que, de esta manera, se convierte también en *destinador* (D1=Ov).

La nomenclatura es la misma, sin embargo, se tiene como adición a la misma:

D1=Destinador

Que entra en la función debido a que provoca otra transformación para Anderson, así la variante queda expresada de acuerdo a la fórmula:

$$F (D1=OV) \supset [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

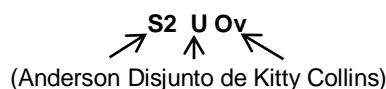
Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda D1=Ov (*Destinador=Objeto de valor*) con S2 (*sujeto operador*) y que podrá traducirse como “D1=Ov hace-hacer que (S2 U Ov) se transforme en (S2 \cap Ov)”.

Así el *sujeto operador* efectúa otra transformación a partir de las modalidades actualizantes del “saber-hacer” y el “poder-hacer” al ser manipulado por el *objeto de valor* a sabiendas que el deseo de conjunción del sujeto operador hacia ese mismo objeto de valor sigue latente. La función analizada del programa narrativo de uso con su correspondiente cuadro de categorías, queda de la siguiente manera:

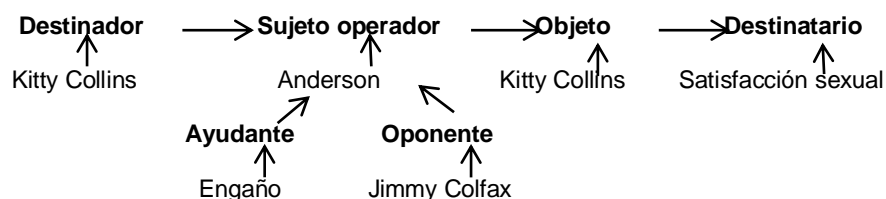
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Olaf Anderson
Objeto de valor	Kitty Collins
Destinador	Kitty Collins
Destinatario	Satisfacción sexual
Ayudante	Engaño
Oponente	Jimmy Colfax

Tabla 26

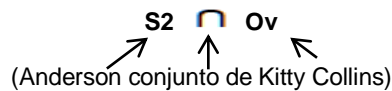
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



Sin embargo, en esta misma secuencia se revela otro programa narrativo derivado de la confesión que Collins le realiza a Reardon, con esta acción por parte de Collins se abre el último programa narrativo para Anderson.

Secuencia 4: Collins le revela a Reardon que traiciono a Anderson.

Este es un programa narrativo (PN) de uso o secundario, el *sujeto actualizado* hace uso de su competencia a partir de las modalidades actualizantes del “saber-hacer” y “poder-hacer” (sabe ocultarse y puede hacerlo).

Collins le cuenta a Reardon que permaneció oculta con Anderson una vez efectuado el robo, para posteriormente abandonarlo huyendo con el dinero. Collins estaba coludida con Colfax para conseguir que Anderson traicionara a sus cómplices con el objetivo de quedarse ambos con el dinero.




Collins seduce a Anderson para convencerlo de quedarse con el botín del atraco al banco

La confesión de Collins (*objeto de valor*) revela que Anderson (*Sujeto operador* y *destinatario*) había logrado la unión amorosa (*destinador*) con ella por medio de la traición (*ayudante*), pero solo temporalmente ya que ella igualmente lo traiciona al abandonarlo y huir con Colfax (*Oponente*).

Anderson, como *sujeto operador*, obedece al mandato interno de lograr mantener la unión amorosa con Collins, por lo tanto la manipulación o mandato es efectuada de Sujeto operador a Sujeto operador (S2=S2), la función es representada así:

$$F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

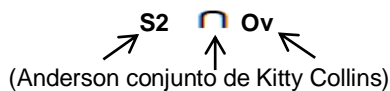
Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S2 (*sujeto operador*), esto es, el *sujeto operador* sufre la

transformación inducido por el mismo *sujeto operador* y que se traduce como “(S2 hace-hacer que (S2 U Ov) se transforme en (S2  Ov)”, por medio de las modalidades actualizantes “saber-hacer” y “poder-hacer”. La función analizada con su cuadro de categorías, queda de la siguiente manera:

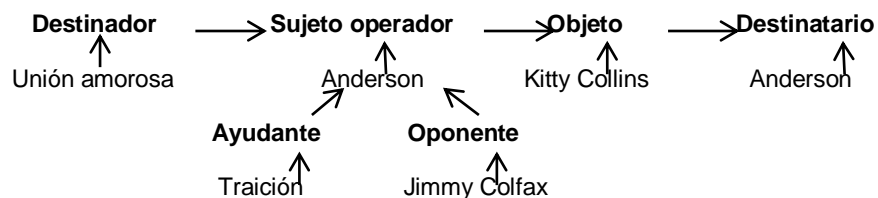
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Olaf Anderson
Objeto de valor	Kitty Collins
Destinador	Unión amorosa
Destinatario	Olaf Anderson
Ayudante	Traición
Oponente	Jimmy Colfax

Tabla 27

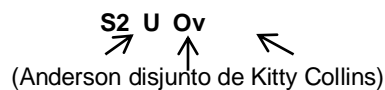
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



Ahora bien, tomando en cuenta que las secuencias y los programas narrativos de uso están supeditados al programa narrativo principal y que este se presenta

en la secuencia inicial como programa narrativo de base con Anderson como *sujeto de estado* y a Kitty Collins como *Objeto de valor*, se puede colegir que, con las secuencias analizadas, esta circunstancia presenta mínimas alteraciones, manteniéndose el PN de base del *sujeto operador* (Anderson) en disjunción con el *objeto de valor* (Kitty Collins) con lo cual la sanción es negativa.

Esto da el siguiente esquema actancial como representación del PN principal:

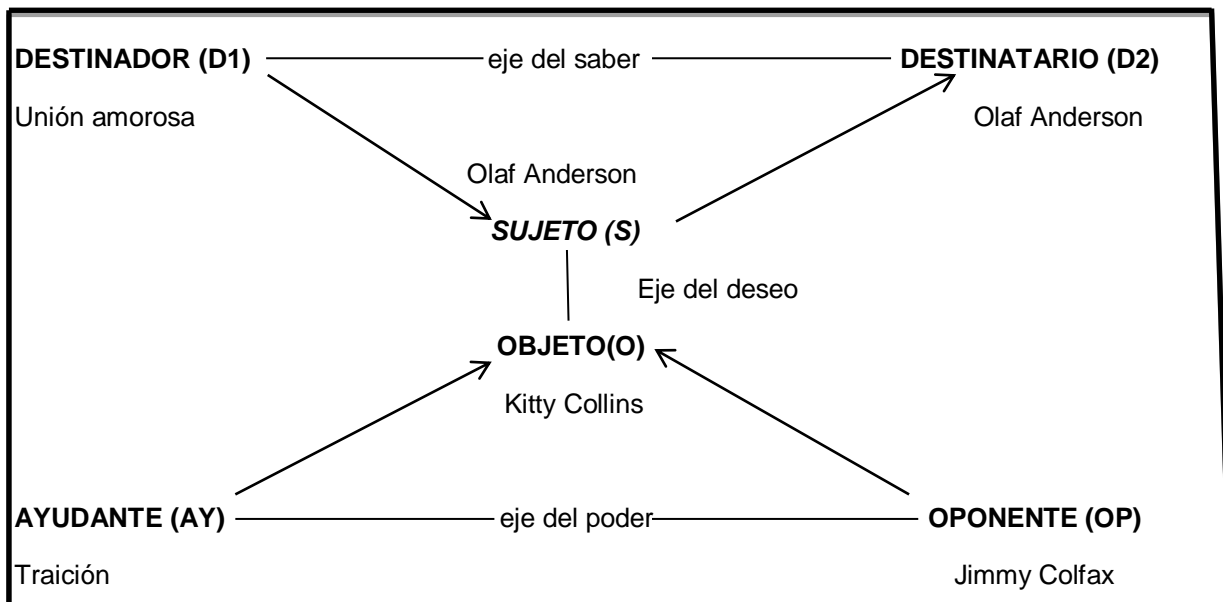


Tabla 28

Al igual que el análisis efectuado en la película *El halcón maltés*, este programa principal evalúa la sanción final del *sujeto operador*, esto es su *realización*. Al no lograr conjuntarse (disjunción) *el sujeto operador* (Anderson) con *el objeto de valor* (Kitty Collins) la sanción es negativa. En efecto, Colfax (*oponente*) es quien finalmente se queda con el *objeto de valor*, al revelarse en la última secuencia que Collins y Colfax estaban coludidos para conseguir que Anderson traicionara a sus cómplices y se llevara el dinero del botín, al final Collins traiciona a Anderson abandonándolo y llevándose el dinero. Las modalidades actualizantes del saber-hacer y poder-hacer (a través de la modalidad virtualizante del deber-hacer y querer-hacer que le impone el *destinador* que es el deseo sexual por Collins), son las que permiten que el *sujeto operador* lleve a cabo su *performance*.

Pasando ahora al análisis del plano del componente discursivo, **el cual como ya se apuntó ,propone un posible sincretismo entre los roles que se “acumulan” a partir del nivel profundo** ,se expondrá la correlación guardada entre el primer análisis (los programas narrativos derivados del actante *sujeto operador*) y el análisis de la figura lexematica de mayor relevancia presente en el actante Objeto de valor (la seducción).Lo expuesto anteriormente se debe a que el análisis de las acciones del sujeto operador permiten exaltar la figura lexematica con la cual el objeto de valor logra sus objetivos (seducción) y que es una de las características más consistentes dentro del arquetipo cinematográfico de la *femme fatale* . Esta aproximación a la figura lexematica (seducción) del objeto de valor, a partir de los programas narrativos del sujeto operador, es la simiente para derivar, más adelante, al análisis de los niveles figurativos, axiológicos y temáticos de su recorrido generativo, de ahí su relevancia.

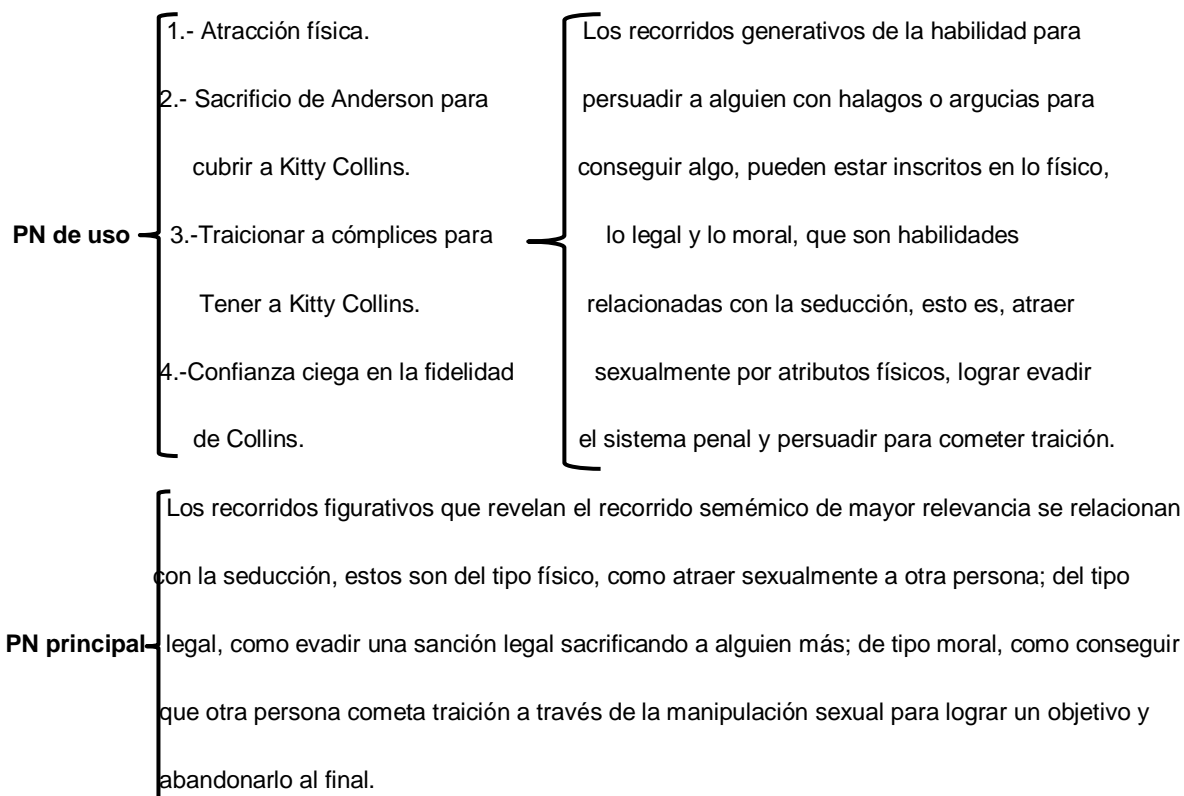
La siguiente tabla muestra el análisis de dicha figura lexematica a partir del nudo estable (que es la definición propia de la figura lexematica) y los recorridos Sememicos (que son los recorridos de los programas narrativos analizados a partir de la definición de los tipos de acción efectuada por el *objeto de valor* hacia el *sujeto operador* y que permiten visualizar el nudo estable).

Figura lexematica:	“La seducción”
Nudo estable:	“Persuadir a alguien con argucias y halagos para algo, frecuentemente malo” ¹⁹²
Recorridos	1.-Tipo físico (atracción, admiración de atributos físicos).
	2.-Tipo legal (sufrir prisión por el objeto de valor).
Semémicos	3.-Tipo moral (Favor sexual a cambio de traición).

Tabla 29

¹⁹² Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22^a ed., 2001.Consultado en <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=seducir> el 21 de febrero de 2018

Estos recorridos Sememicos producen los siguientes recorridos figurativos:



Los recorridos generativos de la *seducción* asociados a las habilidades para persuadir a alguien con halagos y argucias se relacionan principalmente con elementos de tipo psicológico-mental, estético y emocional, pues en las secuencias analizadas se muestra una seguridad mental, derivada de la auto-apreciación de la belleza física que se posee, y una manipulación emocional para llevar a cabo condiciones coercitivas y persuasivas para lograr un objetivo.

En seguida se exponen los elementos que llevaran al análisis de las estructuras profundas de donde se extraerán los niveles axiológicos, temáticos y figurativos que revelaran las oposiciones y las redes de significado que dan sentido al texto.

Se analizará en primera instancia el nivel axiológico, que es el que permite confrontar el modo de existencia paradigmático de los valores representados en un cuadro semiótico (vida/muerte, bien/mal, etc.) y que es susceptible de ser axiológizada, gracias al vertimiento de la categoría tímica euforia/disforia, en una

deixis positiva o negativa¹⁹³. El análisis se efectuara confrontando, primeramente a nivel temático, las modalidades actualizantes del *objeto de valor* contra las modalidades actualizantes del *sujeto operador*, esto es, al ser la figura lexemática analizada (la seducción) el atributo principal en las acciones del *objeto de valor* como representación arquetípica de la *femme fatale*, es necesario confrontarla, a nivel axiológico, con las acciones derivadas que el *sujeto operador* toma a partir de dichas acciones por ser este, en última instancia, quien sufre las transformaciones derivadas de las acciones del objeto de valor, posteriormente se realizara lo propio a nivel isotopías semiológicas:

Nivel axiológico: Eufórico vs Disfórico

La seducción vs La no atracción

El *objeto de valor* demuestra la habilidad que tiene para persuadir por medio de su belleza física (evaluada con carga negativa dentro del filme, ya que con ello logra adjudicarse un beneficio económico por medios poco éticos) al *sujeto operador*, quien, en el contexto del filme, no es una persona poco atractiva, pero, presenta el obstáculo de saberse con poco poder económico (motivo de atracción poderoso para el *objeto de valor*), asimismo, sabe que no está en condiciones de igualdad con respecto a la seducción que la belleza física le impone.

El *narratario* o espectador del filme califica la *competencia* y posterior *performance* del *sujeto operador* con una sanción negativa ya que no logra superar el poder de la seducción ejercido en él por el objeto de valor, lo que equivale a dejarse manipular, ser traicionado y finalmente colocarse en disjunción con respecto al *objeto de valor*, quien es quien lo manipula.

¹⁹³ Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.44.

Actante	Objeto de valor (Ov)		Sujeto operador (S2)
Nivel temático	/Querer y deber hacer/		/No ser y no
	Vs	Vs	saber hacer/
	/Poder y saber hacer/		(Ser no atractivo y
	(Ser seductor(a) y demostrarlo)		dejarse manipular)
		Habilidad	
	Ser atractivo		Saberse no atractivo
Isotopía semiológica	y confiar en sí mismo	Vs	e inseguro
(Nivel temático genérico)	(Seducción).		(No seducción).
	-Seguridad:		Inseguridad:
Isotopía semiológica	tranquilidad,	Vs	zozobra,
(Nivel temático específico)	calma,		inquietud,
	persuasión.		disuasión.
	-Sagacidad	Vs	ingenuidad
	-Superioridad/	Vs	Inferioridad

En el filme predominan los elementos del nivel temático relacionados con la ingenuidad del *sujeto operador* al dejarse manipular una y otra vez por el *objeto de valor*, el contraste se da, básicamente, en saberse inseguro ante la posesión de la belleza física de Collins y ser ingenuo a los propósitos aviesos de ella, la superioridad en el plano de la persuasión por el *objeto de valor* se enfatiza al ejercer su atractivo sexual para someter a sus deseos a Anderson.

Pasando al análisis del cuadro semiótico de la veridicción que da una sanción cognoscitiva del ser del actante *objeto de valor* (Collins), se escogió, para fines operativos y prácticos, solo una secuencia, este análisis se efectuará sobre la figura lexemática de la "seducción"

La secuencia es la número tres (El detective de la compañía de seguros, Reardon, se encuentra con Kitty Collins en un restaurante para interrogarla sobre

su relación con Anderson y el robo al banco). En esta escena, para realizar la *performance* de robar el dinero de Anderson, Collins tiene que aparentar (**parecer**) estar enamorada de Anderson para que este traicione a los cómplices del robo al banco y quiera huir con ella, sin ese **parecer** el *sujeto operador* (Anderson) no realizaría tal acción, consciente de las consecuencias a las cuales se haría acreedor, con ello también lo está persuadiendo (seduciendo), esto es, sin esa circunstancia de **parecer** enamorada de Anderson y fingir que Colfax la victimiza, la *performance* no sería efectuada ya que Anderson sabe que Collins es pareja sentimental de Colfax y podría haberse negado a realizar la traición sabiéndose seducido y por ende engañado, es por esta circunstancia que se pueden homologar las figuras de seducción y enamoramiento.

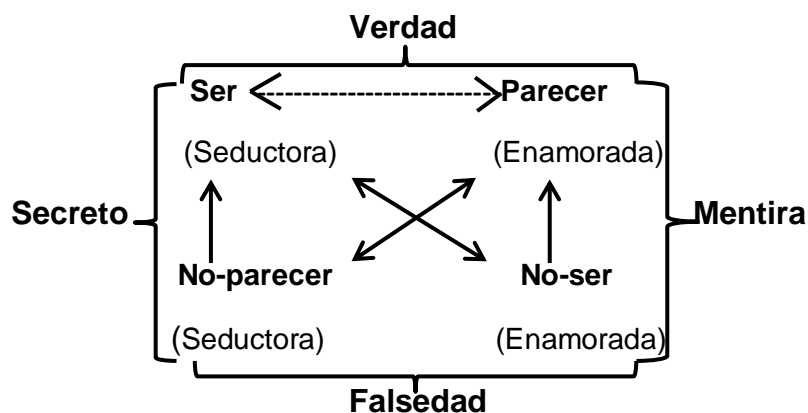


Tabla 30

El juicio epistémico realizado con el cuadro de la veridicción permite afirmar que, en el estatuto de la situación presentada, Collins **es** seductora y **parece** enamorada (verdad) pero solo lo **parece** pero no lo está (mentira), las otras dos situaciones representadas en el cuadro (secreto y falsedad) se dan por añadidura.

A partir de la secuencia tres y los conceptos establecidos con anterioridad para el cuadro semiótico de la veridicción se puede establecer el siguiente análisis:

- Kitty Collins (Ov)= “**Es**” seductora pero aparenta no serlo al colocarse en el papel de ser victimizada por Colfax (Op) para persuadir a Anderson=**Secreto**.

- Kitty Collins (Ov)= “**Parece**” estar enamorada de Anderson (S2), pero no lo “**es**”, solo busca engañarlo con un objetivo negativo=**Mentira**.
- Kitty Collins (Ov)= “**Es**” seductora y sabe de la atracción que ejerce sobre Anderson por lo que aparenta (**parece**) estar enamorada de él=**Verdad**.
- Kitty Collins (Ov)= “**No parece**” ser seductora ante Anderson, al aparentar ser víctima de Colfax (Op),y fingir (**No es**) estar enamorada de Anderson=**Falsedad**.

Con el análisis realizado del cuadro semiótico de la veridicción para la escena escogida se constata que el actante Objeto de valor (Collins) aparenta (**parece**) estar enamorada de Anderson (sujeto operador) para lograr su objetivo de conseguir el dinero del robo al banco, su engaño se basa también en el secreto de **no parecer** seductora, y para lograrlo se coloca en papel de víctima de Colfax, sin embargo, sabe y ejerce (**es**) la seducción que tiene ante los ojos de Anderson.

En síntesis, el *sujeto operador*, Olaf Anderson, aparece como un *sujeto de estado* (**virtualización**) al principio de la película (en la modalidad virtualizante del querer-hacer), por el mandato del *destinador* (belleza física de Collins), este estado no trasciende más allá, pues su novia, Lily Harmon (Oponente) se lo impide, al avanzar la trama Anderson adquiere habilidades o *competencias* que le permiten conjuntarse con Kitty Collins (*objeto de valor*), entre esas habilidades se intuye (son implícitas dentro del filme) la de poder relacionarse con los bajos fondos del hampa local para adquirir dinero con actividades ilícitas y, explícitamente ,en el caso del asalto al banco, planeación del robo, vigilancia, manejo de armas de fuego, etc. (modalidades actualizantes saber-hacer y poder-hacer), con ello se coloca como *sujeto operador* (**actualización**).

El deseo de Anderson, ya como *sujeto operador*, de lograr la conjunción con Kitty Collins (*objeto de valor*), se mantiene a lo largo del relato, para ello recurrirá al sacrificio (*ayudante*), como *destinador* se mantendrá el mismo deseo sexual (¿amor?) y como *destinatario* el mismo Anderson, a lo largo del filme aparecerá recurrentemente la figura de Jimmy Colfax como *oponente*, quien a la larga será

quien logre que Anderson no logre la conjunción con *el objeto de valor* a pesar de su *performance* (**realización**) con lo cual la sanción es negativa.

Para permitir una mejor visualización de las transformaciones de Anderson, a través de su recorrido generativo hasta conseguir su conjunción (o disyunción) con el *objeto de valor* final, se presenta la siguiente tabla:




Sujeto operador	Transformaciones/secuencias analizadas
Olaf Anderson	1.- S1 U Ov .Anderson aún es un sujeto de estado (virtualizado) y no está actualizado por tener una relación en ese momento con la Srta. Harmon (Op). S1 U Ov .
	2.- S2  Ov . Anderson ya está actualizado y se encuentra en conjunción con Collins (Ov),sin embargo, al sacrificarse para que ella no vaya a la cárcel se coloca en disyunción . S2 U Ov .
	3.- S2 U Ov . Anderson se encuentra en disyunción de Collins (Ov), pero es seducido por ella (D1) para cometer una traición, con este <i>performance</i> se coloca en conjunción con su Ov. S2  Ov .
	4.- S2  Ov . Anderson está en conjunción con Collins (Ov), pero acaba abandonado y traicionado por ella en favor de Colfax (Op) y con ello queda en disyunción de su Ov (realizado). S2 U Ov .

Tabla 31

Ahora bien, el recorrido existencial que se da del *sujeto operador* Anderson, de acuerdo a la síntesis expuesta de los estados *virtualizado*, *actualizado* y *realizado*, queda representada de forma gráfica de la siguiente manera:

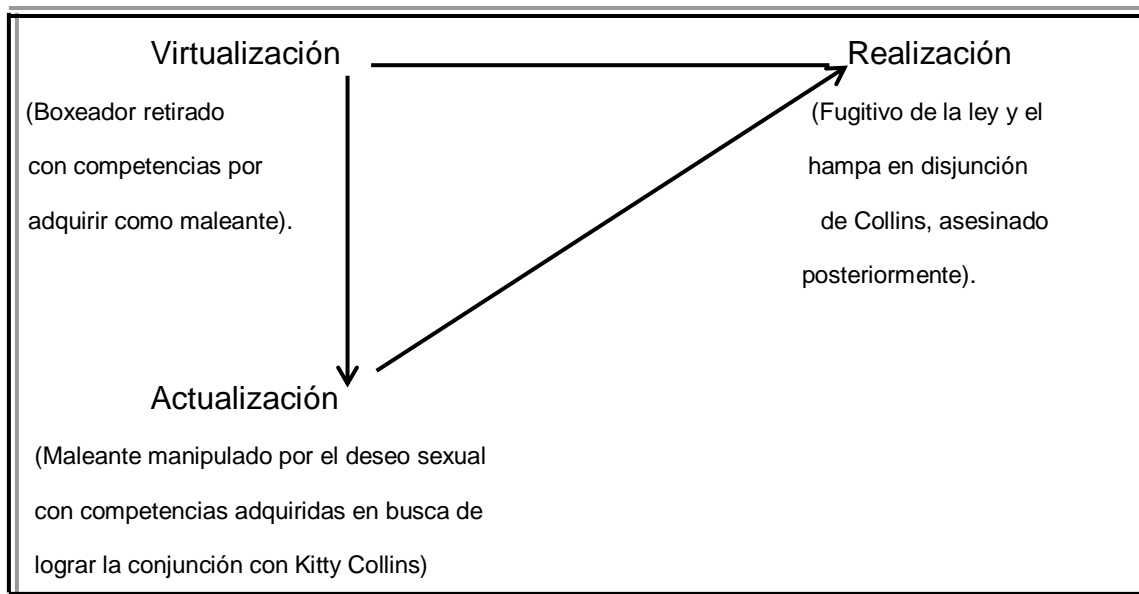


Tabla 32

Donde la virtualización del sujeto de estado se da por medio de la siguiente fórmula (ya analizada en la secuencia 1 del recorrido generativo).

$$F(S2) \Rightarrow [(S1 \cup Ov) \rightarrow (S1 \cap Ov)]$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S1 (*sujeto de estado*) y que pone en marcha el programa narrativo, ya que el *sujeto de estado* está **virtualizado** (modalidades virtualizantes del *querer-hacer* y *deber hacer*) y aún no efectúa el *performance* al tener relación con otra pareja impidiéndole ir en busca del Ov.

Continuando con el programa narrativo para el *sujeto* Anderson, su **actualización** se da por la siguiente fórmula (ya analizada en la secuencia 2):

$$F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Donde el sujeto deja de ser *sujeto de estado* al poner en práctica sus competencias (modalizaciones actualizantes del *poder-hacer* y *saber-hacer*) para efectuar la *performance*, esta *transformación* se da por un mandato interior (belleza física de Collins) del *sujeto operador* (S2) hacia el mismo (S2) (excepto

en la secuencia 3, donde el mandato lo efectúa Collins (Ov y D1) al seducirlo) para cumplir su *realización* (conjunción con el *objeto de valor*).

Finalmente el *sujeto operador* llega a la etapa de la **realización** que está dada por la siguiente fórmula:

$$F(S_2) \Rightarrow [(S_2 \cup Ov) \rightarrow (S_2 \cap Ov)]$$

Donde el *sujeto operador* no logra la conjunción con su *objeto de valor* (analizada en la secuencia cuatro), al quedar disjunto de Kitty Collins quien lo abandona para huir con Colfax y ello establece que la sanción final es negativa.

La siguiente tabla presenta las secuencias analizadas, las funciones, las transformaciones realizadas y la sanción en el S2 a lo largo del PN:

Programa narrativo				
Sujeto	Secuencia analizada	Funciones de transformación	Modalidades	Sanción
Olaf Anderson	1.-Olaf Anderson conoce a Kitty Collins.	Inicial: $F(S_2) \Rightarrow [(S_1 \cup Ov) \rightarrow (S_1 \cap Ov)]$ Final: $F(S_2) \Rightarrow [(S_1 \cup Ov) \rightarrow (S_1 \cup Ov)]$	Querer-hacer Deber-hacer	Negativa
	2.- Anderson sacrifica su Libertad por Kitty Collins.	Inicial: $F(S_2) \Rightarrow [(S_2 \cup Ov) \rightarrow (S_2 \cap Ov)] Ov]$ Final: $F(S_2) \rightarrow [(S_2 \cup Ov) \rightarrow (S_2 \cup Ov)]$	Poder-hacer Saber-hacer	Negativa
	3.- El detective Reardon interroga a Collins sobre el robo al banco.	Inicial: $F(D1=Ov) \Rightarrow [(S_2 \cup Ov) \rightarrow (S_2 \cap Ov)]$ Final: $F(D1=Ov) \rightarrow [(S_2 \cup Ov) \rightarrow (S_2 \cap Ov)]$	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva
	4.- Collins le revela a Reardon Que traiciono a Anderson.	Inicial: $F(S_2) \Rightarrow [(S_2 \cup Ov) \rightarrow (S_2 \cap Ov)]$ Final: $F(S_2) \rightarrow [(S_2 \cup Ov) \rightarrow (S_2 \cup Ov)]$	Poder-hacer Saber-hacer	Negativa

Tabla 33

Si el arquetipo del antihéroe/detective es caracterizado, básicamente, por la “astucia” como una *competencia* para lograr un *performance* efectivo y alcanzar su *objeto de valor*, es en este otro arquetipo, la *femme fatale*, donde hallamos el uso del atributo de la “seducción”, en efecto, es por medio de la atracción sexual y la belleza física para someter al sexo opuesto que Kitty Collins (objeto de valor) logra que el *sujeto operador* cumpla sus propósitos, ya sea que abandone a su prometida, se adjudique la culpa por un acto delictivo del cual es inocente (y con ello librarla de la cárcel) o que traicione a los cómplices de un asalto con la falsa promesa de unirse a él.

Sin embargo, y de acuerdo a las características del género de *cine negro*, esta conjunción del *sujeto operador con el objeto de valor* se verá truncado por la fatalidad existente e intrínseca dentro de este tipo de narrativa (Collins traicionara a Anderson y se llevara todo el dinero del asalto al estar confabulada con Colfax, esto a la larga provocara la huida de Anderson a un pueblo donde, posteriormente, será asesinado por los matones de Colfax).

En el filme, el *performance* del *objeto de valor* es realizado al principio de una forma discreta, pero, conforme la trama avanza, se intensifica, basado en el conocimiento que se tiene de las cualidades físicas atrayentes para el *sujeto operador* y, por supuesto, a la astucia para aplicarlo de acuerdo a propósitos individuales y, muy a menudo, egoístas. Muy alejada del arquetipo del antihéroe/detective pero complementándolo, aquí la *femme fatale* es representada fehacientemente con la connotación negativa propia del *film noir*¹⁹⁴.

3.4 Análisis de la película “*Blade Runner*”

Es en esta película donde se aborda el análisis, ya no por separado sino en conjunto, de los arquetipos cinematográficos del *antihéroe* y de la *femme fatale*. La razón principal obedece a que, como ya se explicó al inicio de este capítulo,

¹⁹⁴ Véase el apartado 1.3.2 del primer capítulo.

ambos arquetipos se encuentran retratados fehacientemente dentro de la narrativa del film (si bien el análisis que nos presenta la figura de la *femme fatale* en el caso de Rachel tiene algunas singularidades que se revisarán más adelante).

En primera instancia se analizará al arquetipo del antihéroe en la figura del detective (*Blade Runner*) Rick Deckard quien, de acuerdo a la teoría actancial de Greimas, se adjudicaría el papel del *sujeto operador* al poner en marcha una serie de acciones para conseguir el *objeto de valor* (aún si no lo hace del todo convencido), si bien en este caso es el “retirar” a los replicantes que caminan clandestinamente en la tierra, es al final de la trama que su *objeto de valor* pasa a ser de índole amoroso: la figura de la replicante Rachel.

En efecto, lo que se plantea a lo largo de la película es la habilidad, las *competencias* que tiene Deckard como cazador de replicantes, es por ello que es asignado para ello, porque es el mejor. Su *performance* se muestra en la película, pero no el desarrollo de las competencias adquiridas para realizarla (al igual que otro de los filmes analizados *The Killers*), esta *performance* desarrollada por Deckard como *sujeto operador* pone en marcha eventos que permiten descubrir lo que a la postre será su *objeto de valor*.

Es pues en este *performance* puesto en marcha, sin mostrarnos las competencias adquiridas para llegar a dicho *performance*, donde observamos el símil con otro de los actantes analizados en este capítulo: el de la figura del detective Sam Spade.

Aún más, esta figura arquetípica del antihéroe está erigida también por el principio básico de la fatalidad, como se puede observar a lo largo de ambos filmes, ambos actantes (personajes Sam Spade y Rick Deckard) como *sujetos* del esquema actancial no logran que el accionar para conseguir sus objetivos tenga un final feliz: los objetos anhelados que persiguen terminan por no ser lo suficientemente satisfactorios (la estatuilla perseguida por Spade como *objeto de valor* es una falsificación y al final tiene que truncar su deseo sexual por O'Shaughnessy en su afán de servir a la justicia, por otra parte, la escena final

entre Deckard y Rachel deja el final del filme abierto , con una amenaza de muerte implícita hacia el *sujeto operador* y el *objeto de valor* por parte de Gaff).

En segunda instancia se analizará el arquetipo de la *femme fatale* (personificada en el filme por el personaje de Rachel) y que en el cuadro semiótico se verá representado como el *objeto de valor* que el *sujeto operador* pretende poseer.

Si bien Rachel representa el arquetipo de *femme fatale* dentro de la película *Blade Runner* es necesario resaltar que es notoriamente opuesta, en algunos sentidos, a la *femme fatale* representada por Kitty Collins en la película *The Killers*, esto es, las convenciones del género del *cine negro* nos remiten particularmente a un arquetipo caracterizado por utilizar la manipulación y el engaño por medio de la belleza física siempre en aras de un objetivo egoísta por parte de la *femme fatale* y, como consecuencia, ser propiciadoras del derrumbe psicológico, moral o físico de sus coprotagonistas masculinos, en el caso de Rachel no se cumplen cabalmente dichas características. Estas peculiaridades se retomaran con detenimiento, más adelante, dentro del análisis correspondiente.

Análisis del programa narrativo

3.4.1 Rick Deckard/arquetipo del antihéroe

Al igual que los análisis anteriores se plantearan los diferentes programas narrativos (PN) y los elementos componentes de la estructura superficial que constituyen el componente narrativo de las diversas secuencias del relato.

Secuencia 1: Deckard es llamado por su antiguo jefe Bryant para cazar a unos replicantes que vagan ilegalmente por Los Ángeles, California.

Este es el programa principal (PN) de base, puesto que Deckard aún es un sujeto virtualizado quien realiza su transformación a sujeto actualizado a partir de un mandato o manipulación inicial por parte del destinador, este PN principal se retornara al final del análisis secuencial.

Deckard (*sujeto de estado*) es llevado de manera forzosa ante la presencia de su antiguo jefe Bryant (*destinador*), quien es el oficial al mando de la brigada especial conocida como “*Blade Runners*” en la ciudad de Los Ángeles, California, para recibir una oferta de retomar su antiguo trabajo



Harrison Ford como Rick Deckard en la película *Blade Runner*, arquetipo del *detective/antiheroe*.

ante el peligro de unos replicantes ilegales que vagan por la ciudad (*destinatario*). Deckard se niega (*oponente*) y ante esta situación Bryant lo amenaza de manera solapada (*ayudante*), para después refrendarle en tono amistoso que es “el mejor de sus *Blade Runners*” y que necesita sus habilidades como cazador y ejecutor. Ante ello Deckard se ve forzado a retomar su trabajo para “retirar” a los replicantes (*Objeto de valor*).

Para facilitar el análisis se utilizara la misma nomenclatura de los análisis anteriores, misma que permitirá comprender y visualizar los programas narrativos expuestos para cada transformación:

S1 U Ov

Dónde:

S1=Rick Deckard (sujeto de estado)

U=Disyunción

\cap =Conjunción

Ov=Objeto de valor

\rightarrow =Implicación¹⁹⁵

¹⁹⁵ La flecha no funciona como implicación lógica formal, sino como derivación a cada una de las figuras actanciales.

En esta secuencia inicial se puede observar que el mandato se realiza por medio de Bryant (destinador) ya que Deckard está renuente (modalidad virtualizante “no querer-hacer”) a tomar dicho mandato hasta que es obligado por la amenaza del destinador, así la transformación no se da por un mandato interior, sino por el mandato exterior de Bryant hacia Deckard (modalidad virtualizante “deber-hacer”).

Entonces se tiene como adición a la nomenclatura:

D1=Destinador

Así se tiene que la transformación de Deckard (*sujeto de estado*) queda expresada de acuerdo a la fórmula:

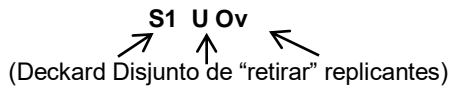
$$F(D1) \Rightarrow [(S1 \cup Ov) \rightarrow (S1 \cap Ov)]$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda D1 (*destinador*) con S1 (*sujeto de estado*) y que podrá traducirse como “D1 hacer que (S1 U Ov) se transforme en (S1 ∩ Ov)”. En la función analizada (se anexa un cuadro con las categorías asignadas a cada actante para mejor comprensión) queda de la siguiente manera:

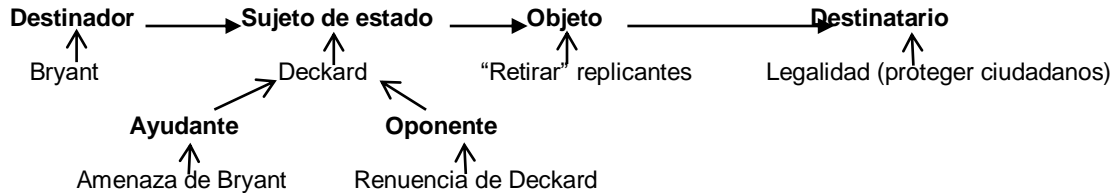
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto de estado	Rick Deckard
Objeto de valor	Retirar replicantes
Destinador	Bryant
Destinatario	Legalidad (proteger ciudadanos)
Ayudante	Amenaza de Bryant
Oponente	Renuencia de Deckard a retomar su puesto

Tabla 34

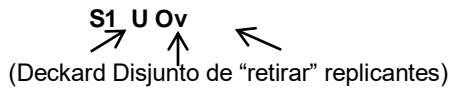
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



En la primera instancia de esta secuencia Deckard aún está como *sujeto de estado* en la modalidad virtualizante del deber-hacer (está obligado a ello por su jefe), sin embargo, su renuencia a acatar dicho mandato (modalidad virtualizante ("no querer-hacer")) lo coloca en disjunción de su objeto de valor (retirar replicantes).

Secuencia 2: Deckard comienza la investigación para localizar a los replicantes y acude con el creador de los mismos, Eldon Tyrell, para recopilar información.

Deckard (*sujeto operador*) inicia su investigación (*destinador*) en búsqueda de información para localizar a los replicantes (*objeto de valor*) dirigiéndose a la corporación Tyrell para hablar con el creador de los replicantes: Eldon Tyrell. Ahí Deckard se encuentra con la asistente de este, Rachel, y después de una breve conversación con ambos accede a aplicar una prueba psicológica a Rachel, descubriendo que es una replicante. Posteriormente, con la información proporcionada por ambos (*ayudantes*), se dirige a "retirar" a los replicantes.

En esta secuencia se puede observar que el mandato que realiza Deckard es interior al obligarse a utilizar sus *competencias* y la performance para poder sustraer información, esto con el fin de evitar represalias por parte de Bryant.

La nomenclatura es la misma, solo se introduce la del *sujeto operador*:

S2=Sujeto operador

Que entra en la función debido a que la transformación ya fue efectuada y el *sujeto de estado*, ya es *sujeto operador*, así que la función se modifica:

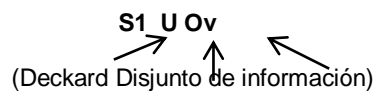
$$F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (sujeto operador) con S2 (*sujeto operador*) y que podrá traducirse como “S2 hace-hacer que (S2 U Ov) se transforme en (S2 ∩ Ov)”. En la función analizada (se anexa un cuadro con las categorías asignadas a cada actante para mejor comprensión) queda de la siguiente manera:

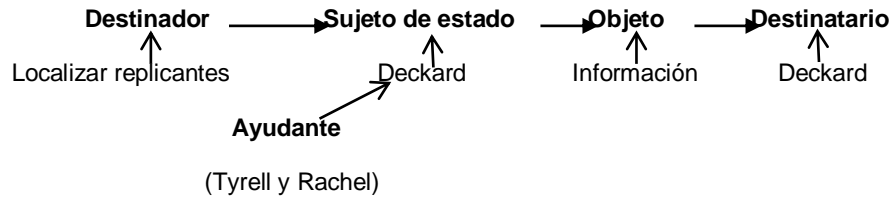
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto de estado	Rick Deckard
Objeto de valor	Información
Destinador	Localizar replicantes
Destinatario	Deckard
Ayudante	Tyrell y Rachel
Oponente	¿?

Tabla 35

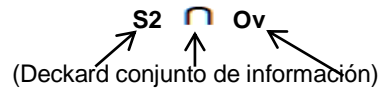
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



En esta segunda secuencia Deckard pasa de *sujeto virtualizado* a *sujeto actualizado* por la modalidad actualizante de saber-hacer, esto es, sabe cómo recopilar información (*competencia*) para localizar a los replicantes y la realiza (*performance*), así que la sanción es positiva.

Secuencia 3: Deckard utiliza su experiencia como “*Blade Runner*” para rastrear y matar a la replicante Zhora.

Después de seguir la pista de una escama de serpiente artificial, creada por medio de la genética, Deckard consigue localizar al fabricante de esa escama, con la información que este le proporciona consigue ubicar a la replicante Zhora bailando en un bar de mala muerte, ahí la aborda en la entrada de los camerinos haciéndose pasar por un agente que protege a los artistas contra “abusos morales”, con este engaño Deckard consigue entrar a su camerino donde descubre otra escama de serpiente idéntica a la que localizo con anterioridad, con ello confirma sus sospechas: Zhora es la replicante que está buscando. Zhora descubre la estratagema e intenta asesinarlo, al entrar otras coristas al camerino Zhora huye y Deckard la persigue y la mata.

En esta secuencia Deckard (*sujeto operador*) está en la búsqueda para cazar a su primer replicante, Zhora (*objeto de valor*), para ello utiliza las *competencias actualizantes* de saber-hacer y poder-hacer (sabe rastrear las pistas y puede interpretarlas), el *destinador* sigue siendo el mandato interior de Deckard de evadir las represalias del jefe Bryant, el *destinatario* es la legalidad (proteger ciudadanía),

el *ayudante* es la astucia de Deckard y el *oponente* es Zhora quien busca su sobrevivencia.

Así se tiene que la transformación de Deckard (*sujeto operador*) queda expresada de acuerdo a la fórmula:

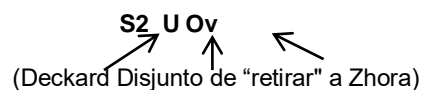
$$F(S_2 \rightarrow [(S_2 \cup Ov) \rightarrow (S_2 \cap Ov)])$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (sujeto operador) con S2 (*sujeto operador*) y que podrá traducirse como “S2 hace-hacer que (S2 U Ov) se trasforme en (S2 ∩ Ov)”. En la función analizada (se anexa un cuadro con las categorías asignadas a cada actante para mejor comprensión) queda de la siguiente manera:

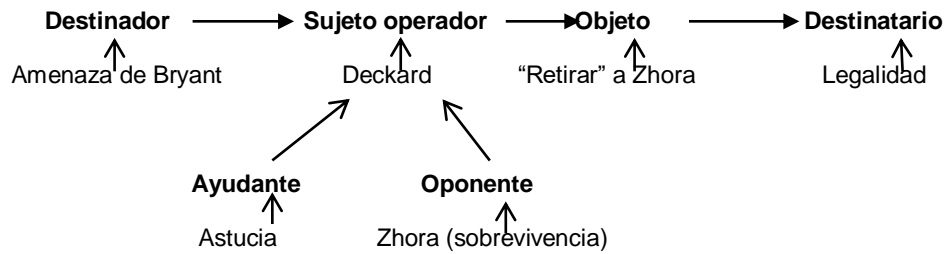
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Rick Deckard
Objeto de valor	“Retirar” a Zhora
Destinador	Amenaza de Bryant
Destinatario	Legalidad
Ayudante	Astucia de Deckard
Oponente	Zhora (sobrevivencia)

Tabla 36

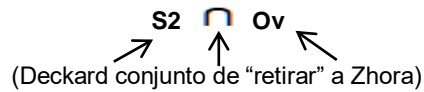
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



La *performance* de Deckard da resultado y logra localizar y posteriormente “retirar” con éxito a la primera replicante encontrada, la sanción es positiva al lograr la conjunción con el objeto de valor (localizar a Zhora y posteriormente “retirlarla”).

Secuencia 4: Rachel le salva la vida a Deckard disparándole al replicante León antes de que este asesine a Deckard, esta acción sirve como detonante para que Deckard se percate de que ama a Rachel.

El replicante León embosca a Deckard y lo golpea brutalmente, está a punto de matarlo cuando recibe un disparo en la cabeza, Rachel es quien dispara salvándole la vida a Deckard, ambos se encaminan al departamento de Deckard y ahí él le esclarece a Rachel que no iría tras ella para darle caza ya que le debe una al salvarlo (ambos están conscientes de que Rachel es una replicante), Deckard dormita y al escuchar a Rachel tocar el piano despierta, al querer besarla Rachel huye precipitadamente del apartamento y antes de que lo logre Deckard la alcanza y la somete para que esta acceda a tener sexo con él.

En esta secuencia se tienen dos instancias para su análisis; la primera de ella es aquella en la cual Deckard se encuentra emboscado por León (oponente), uno de los replicantes que tienen que ser “retirados”. El replicante, está a punto de acabar con la vida de Deckard (*sujeto operador*), y este ofrece resistencia pero no es suficiente (modalidad actualizante “no poder-hacer”, impotencia). La oportuna

intervención de Rachel (ayudante) le salva la vida (*objeto de valor*) al eliminar al replicante León de un disparo en la cabeza.

Así se tiene que la transformación de Deckard (*sujeto operador*) queda expresada de acuerdo a la fórmula:

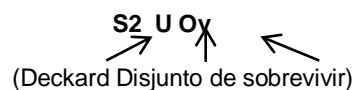
$$F (S2 \rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)])$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S2 (*sujeto operador*) y que podrá traducirse como “S2 hace-hacer que (S2 U Ov) se transforme en (S2 ∩ Ov)”. En la función analizada (se anexa un cuadro con las categorías asignadas a cada actante para mejor comprensión), queda de la siguiente manera:

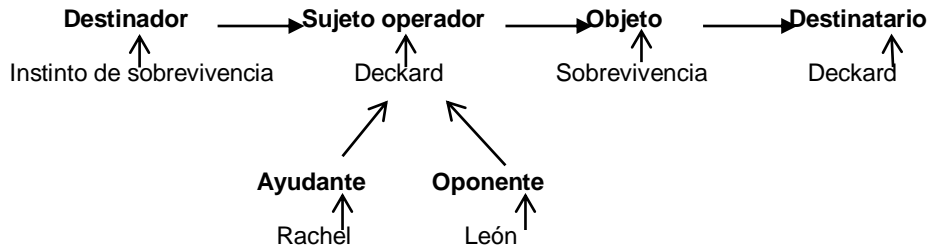
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Rick Deckard
Objeto de valor	Sobrevivencia
Destinador	Instinto de sobrevivencia
Destinatario	Deckard
Ayudante	Rachel
Oponente	León

Tabla 37

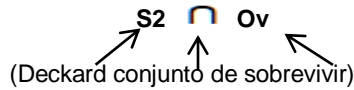
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



En efecto, el mandato principal de Bryant al principio del programa narrativo pasa a segundo término cuando la vida de Deckard se ve amenazada, ahí el *objeto de valor* pasa a ser su sobrevivencia, el no ser eliminado. Sin la acción de Rachel, como actante *ayudante* para evitarlo, la sanción hubiera sido negativa, pero al conseguirlo la sanción es positiva y Deckard sigue con vida (conjunción).

Para la segunda instancia de esta cuarta secuencia se tiene a Deckard como *sujeto operador* pero, con la acción efectuada por Rachel al salvarlo, el *objeto de valor* cambia para Deckard, esto es, ya no es la instancia de retirar replicantes, es Rachel quien pasa a ser *objeto de valor* con un *destinador* diferente: la



Deckard intenta seducir a Rachel al percatarse que esta enamorado de ella.

gratitud y el deseo sexual, sin embargo, Rachel presenta renuencia al deseo de Deckard por no poder confiar en sus emociones, ya que está consciente de que es una replicante, aún con ello, Deckard consigue derribar esa barrera por medio de la persuasión (saber-hacer y poder-hacer) y logra la conjunción con su *objeto de valor*, la sanción para esta *performance* del *sujeto operador* es positiva.

Así se tiene que la transformación de Deckard (*sujeto operador*) queda expresada de acuerdo a la fórmula:

$$F (S2 \supset [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)])$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S2 (*sujeto operador*) y que podrá traducirse como “S2 hace-hacer que (S2 U Ov) se transforme en (S2 ∩ Ov)”. En la función analizada (se anexa un cuadro con las categorías asignadas a cada actante para mejor comprensión), queda de la siguiente manera:

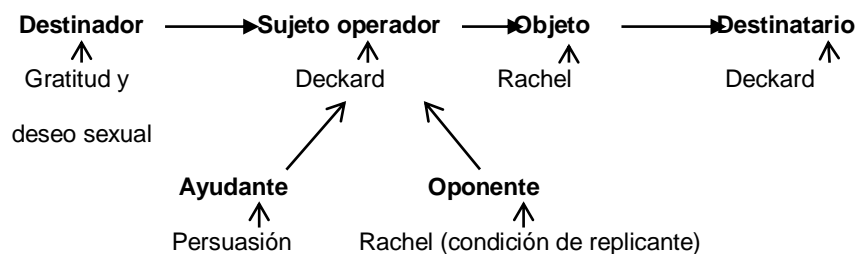
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Rick Deckard
Objeto de valor	Rachel
Destinador	Gratitud y deseo sexual
Destinatario	Deckard
Ayudante	Persuasión
Oponente	Rachel (condición de replicante)

Tabla 38

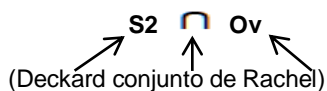
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



Secuencia 5: Después de localizar y retirar con éxito a la replicante Pris, Deckard es salvado de morir por el replicante Roy (quien antes de eso perseguía a Deckard para eliminarlo) en una azotea, el replicante sabe que su tiempo de morir ha llegado y después de un emotivo soliloquio, fallece.

En esta secuencia, al igual que la anterior, se tienen dos instancias para su análisis; la primera de ella presenta a Deckard como *sujeto operador* cumpliendo el mandato, por la modalidad virtualizante del deber-hacer, del *destinador* del programa narrativo de base, Bryant, esto es, cazar y “retirar” a los replicantes, al enfrentarse con Roy, líder de los replicantes (*objeto de valor*), Deckard sigue ese mandato. El *destinatario* es el del programa narrativo de base (servir a la ley y proteger a la ciudadanía).

La nomenclatura es la misma, sin embargo, se tiene como adición a la misma:

D1=Destinador

Que entra en la función debido a que provoca otra transformación para Anderson, así la variante queda expresada de acuerdo a la fórmula:

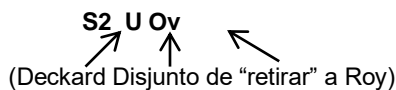
$$F(D1) \supset [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda D1 (*destinador*) con S2 (*sujeto operador*) y que podrá traducirse como “D1 hace-hacer que (S2 U Ov) se transforme en (S2 ∩ Ov)”. En la función analizada (se anexa un cuadro con las categorías asignadas a cada actante para mejor comprensión), queda de la siguiente manera:

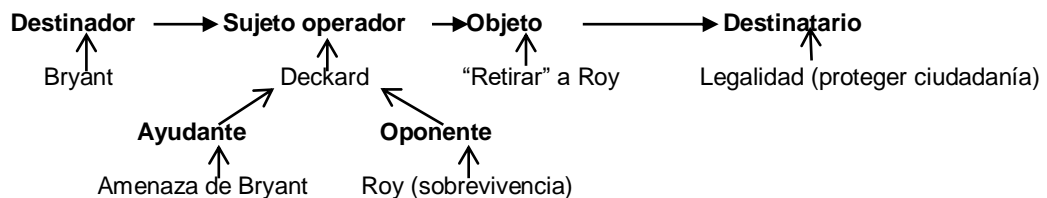
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Rick Deckard
Objeto de valor	“Retirar” a Roy
Destinador	Bryant
Destinatario	Legalidad (proteger ciudadanos)
Ayudante	Amenaza de Bryant
Oponente	Roy (sobrevivencia)

Tabla 39

Función analizada:



Dónde:



Empero, es en el análisis de la segunda instancia donde se produce un giro de tuerca para este programa narrativo (**y es por ello que no se presenta la transformación del sujeto operador en la primera instancia**), en efecto, en ella se presenta la caza de Deckard para “retirar” a Roy (*objeto de valor*), sin embargo Roy lo supera ampliamente, por ello el *objeto de valor* cambia a



Roy le salva la vida a Deckard y despues de un soliloquio estremecedor, fallece.

sobrevivir por parte de Deckard. Aún más, después de vencer a Deckard, Roy le salva la vida, colocándose como un actante ocupando dos roles actanciales distintos en esta instancia (*oponente* y *ayudante*). Deckard pasa de rastreador y cazador (modalidades actualizantes de saber-hacer y poder-hacer) a ser cazado y rescatado de la muerte (modalidad actualizante no poder-hacer, impotencia).

Así se tiene que la transformación de Deckard (*sujeto operador*), para esta segunda instancia, queda expresada de acuerdo a la fórmula:

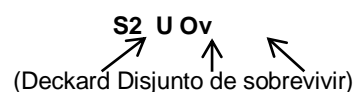
$$F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (sujeto operador) con S2 (*sujeto operador*) y que podrá traducirse como “S2 hace-hacer que (S2 U Ov) se transforme en (S2 ∩ Ov)”. En la función analizada (se anexa un cuadro con las categorías asignadas a cada actante), queda de la siguiente manera:

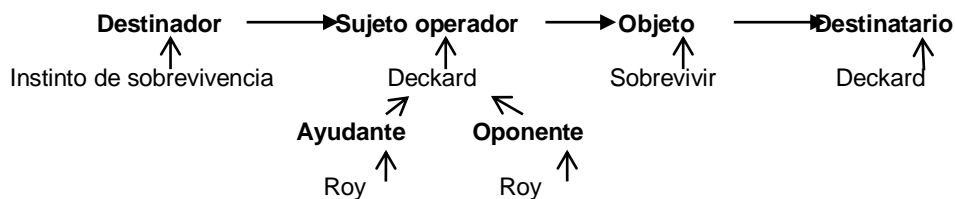
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Rick Deckard
Objeto de valor	Sobrevivencia
Destinador	Instinto de sobrevivencia
Destinatario	Deckard
Ayudante	Roy
Oponente	Roy

Tabla 40

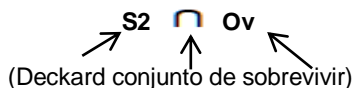
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



Es necesario detenerse un momento en esta secuencia y su respectivo análisis en dos instancias, **básicamente porque presenta tácitamente lo mencionado en la teoría actancial sobre lo que un actante es de acuerdo a la definición de Greimas: un molde a la estructura semionarrativa de superficie que adquiere la investidura de múltiples formas de sujetos u objetos específicos al realizar o sufrir un acto**¹⁹⁶, en efecto, en la secuencia analizada (primera instancia) se presenta a un actante representado por el replicante Roy que toma la forma de tres actantes, en la primera su “retiro” (muerte) es un *objeto de valor* para el *sujeto operador* Deckard y en la segunda se transforma en dos instancias totalmente distintas a la inicial, al tomar la investidura de dos actantes: la primera como *oponente* al tratar de matar a Deckard y apartarlo de su ,en ese momento, actual *objeto de valor* (vida) y momentos después ,dentro del relato, al salvarle la vida (*ayudante*).

Así cumple con tres investiduras como actante: primero como *objeto de valor* (su “retiro”), y posteriormente como *oponente* (asesinar a Deckard) y *ayudante* (salvarle la vida) en una misma instancia.

Secuencia 6: El *Blade Runner* Gaff aparece ante Deckard para recordarle que aún falta una replicante por retirar: Rachel. Deckard supone que las palabras de Gaff significan una advertencia así que se dirige a su departamento para asegurarse que Rachel siga con vida.

¹⁹⁶ Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.23.

Deckard, aprensivo, se dirige a su departamento y descubre a Rachel dormida y a salvo, respira aliviado y besa su cara con desesperación, Rachel despierta y los dos recíprocamente dicen amarse. Al dirigirse a la salida Deckard descubre un unicornio de papel, el hecho señala la anterior presencia de Gaff en su departamento, Deckard examina la figura con sorpresa recordando las últimas palabras de Gaff en la azotea: “*Lastima que ella no pueda vivir, ¿pero quién puede?*”. Se cierra la puerta del ascensor con Deckard y Rachel dentro, señalando su escape.

Deckard (*sujeto operador*) se encuentra disjunto de Rachel (*objeto de valor*), ante el temor de encontrarla sin vida (*destinador*) por la afirmación hecha por Gaff (*oponente*), sin embargo, tal conjetura no realiza y tanto Rachel como Deckard escapan del lugar. El evitar la muerte de Rachel es el *destinatario* y el *ayudante* es Gaff, quien en última instancia permite su escapatoria, la modalidad actualizante es la de poder-hacer (puede proteger). La *performance* se presenta como positiva al lograr la conjunción con el *objeto*.

Así se tiene que la transformación de Deckard (*sujeto operador*), para esta secuencia, queda expresada de acuerdo a la fórmula:

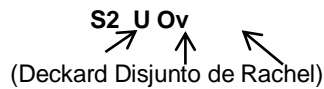
$$F (S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S2 (*sujeto operador*) y que podrá traducirse como “S2 hace-hacer que (S2 U Ov) se transforme en (S2 ∩ Ov)”. En la función analizada (con su correspondiente cuadro de categorías asignadas), queda de la siguiente manera:

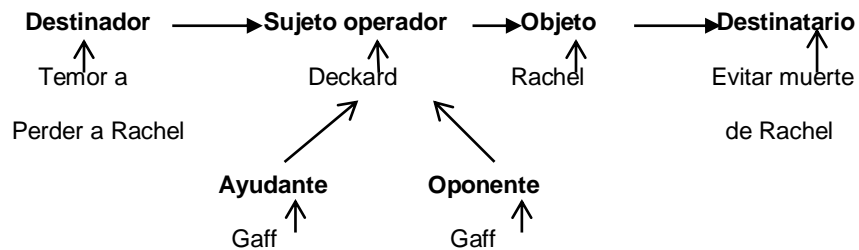
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Rick Deckard
Objeto de valor	Rachel
Destinador	Temor a perder a Rachel
Destinatario	Evitar muerte de Rachel
Ayudante	Gaff
Oponente	Gaff

Tabla 41

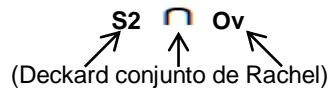
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



Nota: si se toma como juicio de valor la conjetura subjetiva de que Gaff los protege al no matar a Rachel (a pesar de poderlo hacer), Gaff tomaría, al igual que Roy en el análisis de la secuencia pasada, el rol actancial de *ayudante* y *oponente*.

Ya se estableció que las secuencias y los PN de uso están supeditados al PN principal, que es el que se presenta en la secuencia inicial como programa narrativo de base y que inicia con Deckard como *sujeto de estado* y “retirar” a

replicantes como *objeto de valor*. Para efecto de las secuencias analizadas a lo largo de los PN de uso, el PN de base presenta una alteración sustancial a partir del análisis de la secuencia tres donde el PN de base del *sujeto operador* (Deckard) cambia con relación al *objeto de valor* (Rachel), con esta circunstancia (y retomando la posibilidad de que Gaff pudo haber matado a Rachel), el programa narrativo de base se altera.

Con estas modificaciones, presentadas en el recorrido generativo para el programa narrativo de base, se da el siguiente esquema actancial como representación del programa narrativo principal:

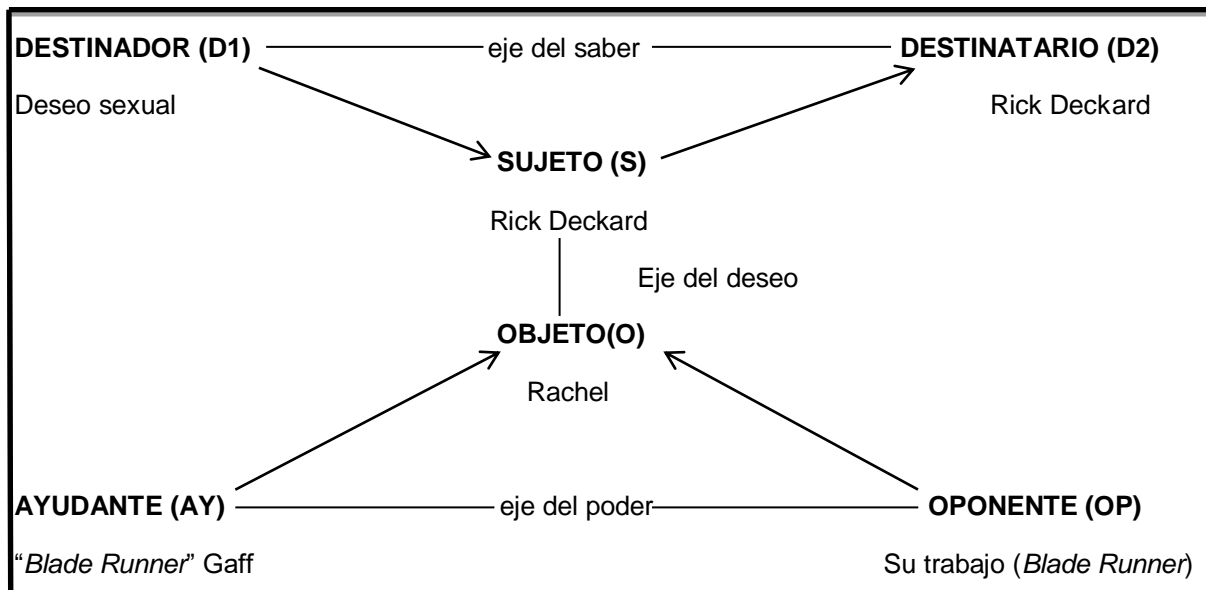


Tabla 42

Este programa principal evalúa la sanción al *sujeto operador*, esto es su realización. Al lograr el *sujeto operador* (Deckard) la conjunción con el *objeto de valor* (Rachel) la sanción de la *performance* es positiva, es pues, un sujeto realizado en conjunción con el *objeto de valor* (hay que señalar que Deckard logra conjuntarse con dos *objetos de valor*: Rachel y el "retiro" de los replicantes).

Como en los análisis anteriores, el *sujeto de estado* y el *sujeto operador* son los mismos, pues son las modalidades virtualizantes deber-hacer (que le impone el

destinador Bryant) y las actualizantes del querer-hacer (que le impone el *destinador deseo sexual*), los que lo manipulan y lo llevan al *performance*.

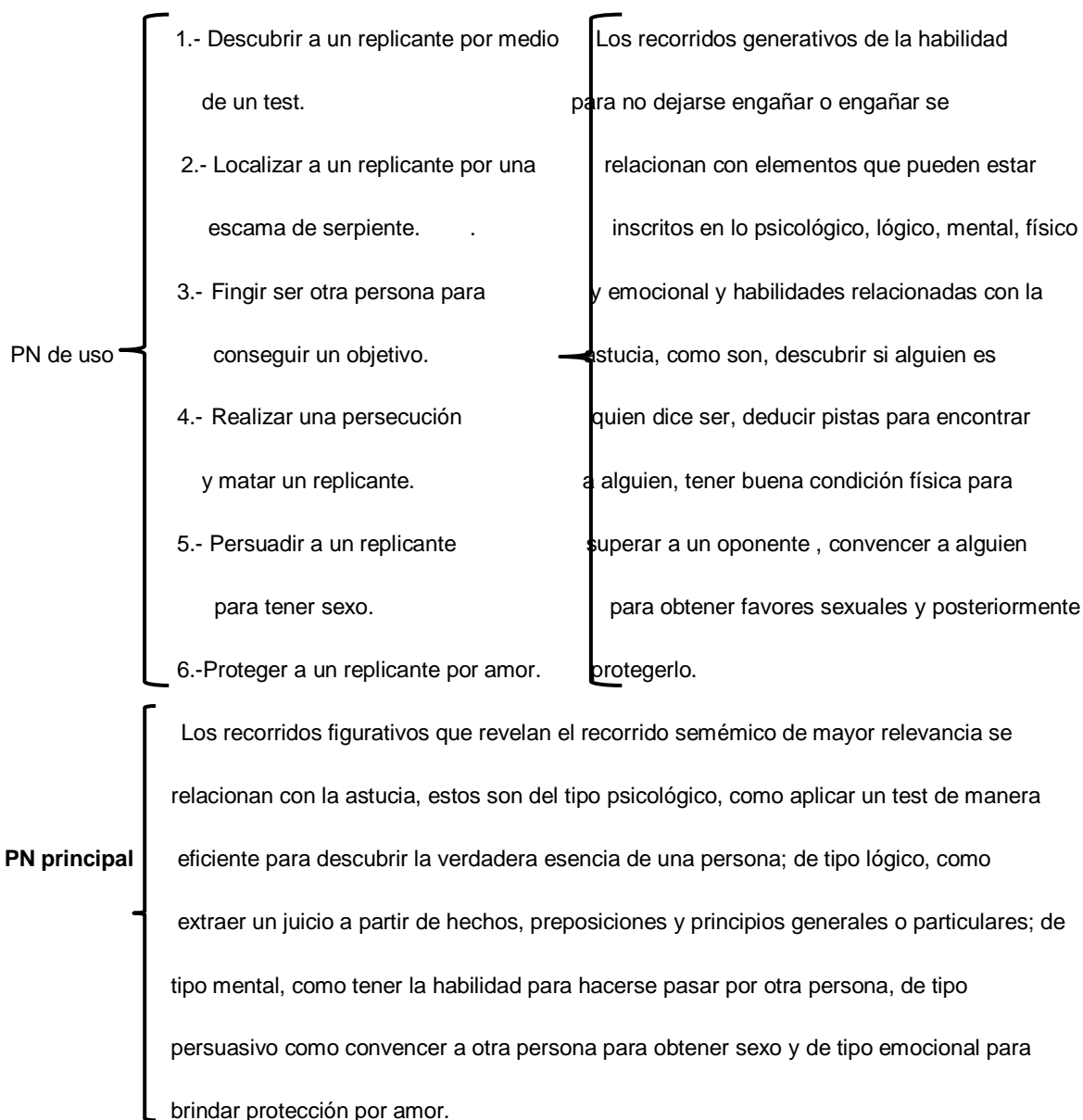
Pasando ahora al plano del componente discursivo, se expondrá, la figura lexemática de mayor relevancia en el filme (“la astucia”), de donde se desprende:

Figura lexemática:	La astucia
Nudo estable:	“Hábil para engañar o evitar el engaño o para lograr artificiosamente cualquier fin” ¹⁹⁷ .
Recorridos	1.-Tipo Psicológico (aplicar un test empático- psicológico).
Semémicos	2.-Tipo lógico-deductivo (seguir un rastro a través de pistas).
	3.-Tipo mental (fingir ser otra persona).
	4.-Tipo físico (perseguir y matar a un oponente).
	5.-Tipo persuasivo (seducir para obtener sexo).
	6.-Tipo emocional (proteger al ser amado)

Tabla 43

A su vez, estos recorridos Semémicos producen los siguientes recorridos figurativos:

¹⁹⁷ Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22^a ed., 2001. Consultado en <http://dle.rae.es/?id=46le0ZN> el 20 de febrero de 2018



Los recorridos generativos de la astucia asociados a las habilidades para engañar y no dejarse engañar se relacionan principalmente con elementos de tipo psicológico, lógico, mental, físico y persuasivo, pues en la mayoría de las secuencias del filme se muestra un control de estabilidad mental cargada de valoraciones positivas para no exponerse al engaño , ser capaz de engañar y manipular a otras personas, asimismo, se muestra una capacidad emocional (hasta el momento oculta) de brindar protección amorosa ,así como resistencia y capacidad físico-motriz para realizar esfuerzo físico del *sujeto operador*.

En seguida se exponen los elementos que llevarán al análisis de las estructuras profundas de donde se extraerán los niveles axiológicos, temáticos y figurativos que revelarán las oposiciones y las redes de significado que dan sentido al texto:

Nivel axiológico: Eufórico vs Disfórico

La astucia vs La torpeza

El *sujeto operador* demuestra la habilidad que tiene para manejar las situaciones difíciles (evaluada con carga positiva dentro del filme ya que con esto logra salir adelante de las dificultades) ante sus rivales, que, si bien no son torpes, no logran superar la habilidad de engañar y no dejarse engañar del *sujeto operador* (aunque en el nivel físico solo supera con éxito a Zhora y Pris).

El narratario o espectador del filme califica su competencia y posterior *performance* con una sanción positiva ya que logra con esto colocarse como un *sujeto realizado* al lograr la conjunción con el objeto de valor en dos niveles: en el primero, al lograr eliminar a los replicantes que estaba cazando y en el segundo al conseguir la conjunción con la replicante Rachel y conseguir escapar (aunque esto queda abierto a la interpretación ya que Gaff sabe de la existencia de Rachel y podría darle caza más adelante).

Nivel temático	/Querer y deber hacer/		/No poder hacer y no
	Vs	Vs	saber hacer/
	/Poder y saber hacer/		(Ser torpe y dejarse
	(Ser astuto y demostrarlo)		engañar)
			Habilidad
Isotopía semiológica	Dominio de la		Ingenuidad,
(Nivel temático genérico)	inteligencia y situaciones	Vs	Irracionalidad
	difíciles (astucia).		(torpeza).
Isotopía semiológica	-Control: Aplomo		-Descontrol:
(Nivel temático específico)	diplomacia, engaño	Vs	zozobra,
	malicia, sagacidad		desacierto,
	persuasión.		disuasión.
	-Razón	Vs	Emoción
	-Superioridad/	Vs	Inferioridad/
	confianza en sí		inseguridad en
	mismo.		sí mismo.

En la mayoría del filme predominan los elementos del nivel temático relacionados con la habilidad de extraer información, engañar y persuadir del *sujeto operador* y la inferioridad a nivel de malicia y engaño de sus *oponentes*, asimismo, se denota una pérdida del control de las emociones de los *oponentes* por la incertidumbre y zozobra al saber que su tiempo de vida es limitado (los replicantes solo tienen programados seis años de vida) ,de ahí la sanción negativa para estos y positiva para Deckard; la pérdida de vida de los rivales representa el control de los elementos psicológicos, lógicos y mentales y de astucia sobre ellos. Pierden la vida al no poder dominar sus emociones ante la limitante de tiempo de vida que los acecha.

Se utilizara el cuadro semiótico de la veridicción para emitir una sanción cognoscitiva del ser del actante *sujeto* (Deckard), empero, para fines operativos, el análisis del cuadro semiótico de la veridicción solo se realizara con una de las secuencias analizadas para la semantizacion verbal de la habilidad “astucia”.

La secuencia escogida es la número dos (Deckard utiliza su experiencia para rastrear y matar a la replicante Zhora), en ella, para aplicar la *competencia* y posterior *performance* de cazar y “retirar” a la replicante Zhora, Deckard finge (**parece**) ser otra persona para tener acceso a la replicante y presentarse como inspector de un “comité de abusos morales” que protege a los artistas, la estratagema es detectada por Zhora, pero eso no le impide a Deckard aplicar su astucia (**ser**) para cumplir su objetivo de “retirlarla”, esto es, Deckard consigue acceso a Zhora astutamente por medio de su engaño de **parecer** “protector” para eliminarla, así que se pueden homologar ambas circunstancias.

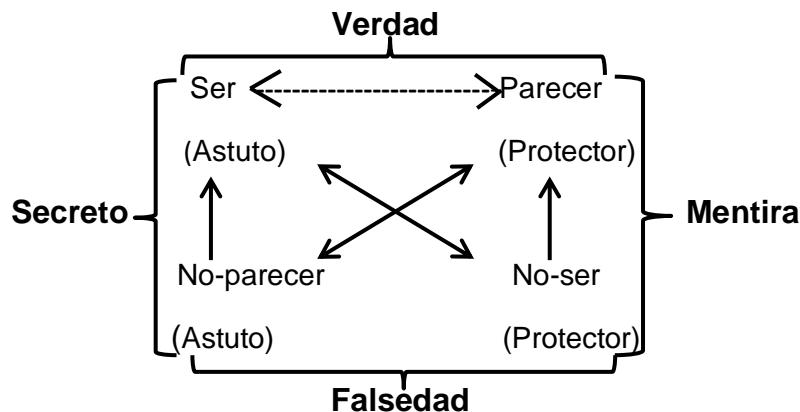


Tabla 44

A partir de la secuencia tres y los conceptos establecidos con anterioridad para el cuadro semiótico de la veridicción se puede establecer el siguiente análisis:

- Rick Deckard (S2)= “**Es**” astuto pero aparenta no serlo al colocarse en el papel de protector de la replicante Zhora (Op) para eliminarla posteriormente=**Secreto**.
- Rick Deckard (S2)= “**Parece**” proteger a Zhora (Op), pero no “**es**” un protector, solo busca engañarla con un objetivo negativo=**Mentira**.

- Rick Deckard (S2)= “**Es**” astuto y sabe cómo engañar a la replicante Zhora al introducirse en su cuarto al aparentar (**parecer**) brindarle protección=**Verdad**.
- Rick Deckard (S2)=“**No parece**” ser astuto ante Zhora (Op), al aparentar (**no ser**) protegerla ante el “comité de abusos morales” con el fin de “retirla”=**Falsedad**.

Con el análisis realizado del cuadro semiótico de la veridicción, para la escena escogida, se constata que el actante *sujeto operador* (Deckard) **es** astuto y **parece** protector ,pero utiliza el secreto al lograr **ser** astuto sin parecerlo, esto es, simula **parecer** un protector para acceder a Zhora y lograr su conjunción con el objeto de valor (“retirar” a Zhora).

En síntesis, Deckard aparece como un *sujeto de estado* (**virtualización**) al principio del filme, pero, en virtud de la operación de búsqueda que Bryant (como actante *destinador*) le asigna para encontrar y “retirar” a los replicantes, lo coloca como un *sujeto operador* (**actualización**). Al avanzar el recorrido generativo para el *sujeto operador*, el *objeto de valor* cambia de dar caza y muerte a los replicantes a conjuntarse con Rachel. Al final del filme se constata que Deckard realiza ambos mandatos (**realización**).

Para permitir una mejor visualización de las transformaciones de Deckard, a través de su recorrido generativo hasta conseguir su conjunción (o disyunción) con el *objeto de valor* final, se presenta la siguiente tabla:

Sujeto operador	Transformaciones/secuencias analizadas
Rick Deckard	1.- S1 U Ov .Deckard aún es un sujeto de estado (virtualizado) y no está actualizado al mostrar renuencia de retomar su antiguo trabajo (Op). S1 U Ov .
	2.- S2 U Ov . Deckard comienza su investigación (actualizado) y se dirige a la corporación Tyrell para conseguir información y localizar a los replicantes, esto lo coloca en conjunción . S2 U Ov .
	3.- S2 U Ov . Deckard se encuentra en disjunción de “retirar” a Zhora (Ov), pero después de idear un engaño para acercarse a ella logra “retirlarla” y se coloca en conjunción con su Ov. S2 U Ov .
	4- S2 U Ov . Deckard intenta retirar al replicante León (Ov), pero es superado por este y a punto de morir ,con la ayuda de Rachel (Ay) logra conservar su vida (Ov). S2 U Ov .
	5.- S2 U Ov .Deckard se dispone a “retirar” al replicante Roy (Ov), sin embargo Roy lo somete, con ello se presenta un giro de tuerca hacia el objeto de valor inicial, que pasa a ser la sobrevivencia de Deckard (Ov), al final Roy (OP) lo salva y consigue dicha sobrevivencia. S2 U Ov .
	6.- S2 U Ov . Deckard teme que Gaff elimine a Rachel (Ov), sin embargo este la deja vivir, ante esta circunstancia Deckard escapa con ella (realizado). S2 U Ov .

Tabla 45

Ahora bien, el recorrido existencial que se da del *sujeto operador* Deckard, de acuerdo a la síntesis expuesta de los estados *virtualizado*, *actualizado* y *realizado*, queda representada de forma gráfica de la siguiente manera:

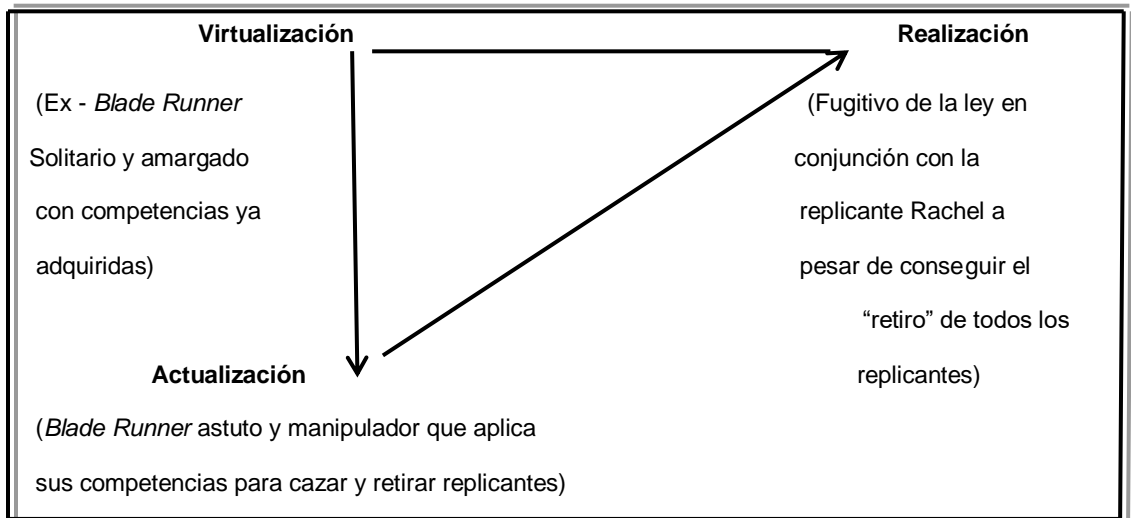


Tabla 46

Donde la **virtualización** del *sujeto de estado* Deckard se da por medio de la siguiente fórmula (ya analizada en la secuencia 1 del recorrido generativo).

$$F (S2) \Rightarrow [(S1 \cup Ov) \rightarrow (S1 \cap Ov)]$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S1 (*sujeto de estado*) y que pone en marcha el programa narrativo, ya que aún es *sujeto de estado*, es decir, está *virtualizado* (modalidad virtualizante *deber hacer*) y no aplica sus habilidades (renuencia a tomar su antiguo trabajo).

Continuando con el programa narrativo para el *sujeto* Deckard, su **actualización** se da por la siguiente fórmula (ya analizada en la secuencia 2):

$$F (S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Donde el sujeto ya es *sujeto operador* (S2) al poner en práctica sus habilidades (modalizaciones actualizantes del *poder-hacer* y *saber-hacer*) para efectuar la *performance*, esta *transformación* se da por un mandato interior (no sufrir las represalias de su jefe Bryant) del *sujeto operador* (S2) hacia el mismo (S2) para cumplir su *realización* (conjunción con OV)

Finalmente el *sujeto operador* llega a la etapa de la **realización**:

$$F (S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \Rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Donde el *sujeto operador* logra la conjunción con su *objeto de valor* (analizada en la secuencia seis), al quedar conjunto de la caza y retiro de los replicantes y escapar con Rachel. Con ello se establece que la sanción final es positiva.

La siguiente tabla presenta las secuencias analizadas, las funciones, las transformaciones y la sanción de S2 a lo largo del programa narrativo:

Programa narrativo				
Sujeto	Secuencia analizada	Funciones de transformación	Modalidades	Sanción
Rick Deckard	1.-Deckard es comisionado para cazar y “retirar” replicantes.	Inicial: F (S2) \rightarrow [(S1 U Ov) \rightarrow (S1 \cap Ov)] Final: F (S2) \rightarrow [(S1 U Ov) \rightarrow (S1 U Ov)]	Querer-hacer Deber-hacer	Negativa
	2.- Deckard va en búsqueda de información.	Inicial: F (S2) \rightarrow [(S2 U Ov) \rightarrow (S2 U Ov)] Final: F (S2) \rightarrow [(S2 U Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva
	3.- Deckard busca retirar a la replicante Zhora.	Inicial: F (S2) \rightarrow [(S2 U Ov) \rightarrow (S2 U Ov)] Final: F (S2) \rightarrow [(S2 U Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva
	4.- Deckard busca retirar al replicante León y busca seducir a Rachel.	Inicial: F (S2) \rightarrow [(S2 U Ov) \rightarrow (S2 U Ov)] Final: F (S2) \rightarrow [(S2 U Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva
	5.-Deckard busca retirar al replicante Roy y después conservar la vida.	Inicial: F (S2) \rightarrow [(S2 U Ov) \rightarrow (S2 U Ov)] Final: F (S2) \rightarrow [(S2 U Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva
	6.-Deckard consigue escapar con Rachel.	Inicial: F (S2) \rightarrow [(S2 U Ov) \rightarrow (S2 U Ov)] Final: F (S2) \rightarrow [(S2 U Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva

Tabla 47

Las competencias de Deckard son las modalidades virtualizantes del deber-hacer (en el caso del primer mandato) y querer-hacer (en el caso del segundo mandato), las modalidades actualizantes del saber-hacer y el poder-hacer las realiza a lo largo del filme con ambos mandatos y la sanción con respecto a ambos *objetos de valor* se presenta como positiva, ya que logra “retirar” con éxito a los replicantes y conjuntarse con Rachel.

La *performance* que realiza el detective Deckard está enfocado en aplicar su experiencia adquirida como *Blade Runner* para tener éxito en donde otros han fracasado, es posible atestiguar con el trascurso del filme que esas habilidades siguen intactas a través de sus acciones.

Esta efectividad también se ve aumentada por un distanciamiento y retraimiento emocional hacia la gente que lo rodea, esto es, su aspereza y su carácter misántropo¹⁹⁸ le permiten efectuar su trabajo sin ningún rastro de remordimiento o arrepentimiento al efectuar el “retiro” de los replicantes rebeldes, esta característica de la personalidad en Deckard se ve remarcada con la plática que sostiene con la replicante Rachel (no presentada en este análisis pero si en el análisis correspondiente del arquetipo *femme fatale*) ,a la cual inquiere dolorosamente acerca de los recuerdos que guarda de su infancia y ,que enfatiza, con la cruel verdad de que son recuerdos implantados de la sobrina de Tyrell.

Las habilidades de negociación y de “astucia” de Deckard también lo llevan a través de los bajos fondos de la ciudad de Los Ángeles para seguir la pista de una escama de serpiente sintética y, por medio de ese rastro, dar finalmente con el paradero de la replicante Zhora, asimismo, es necesario remarcar que, para infiltrarse dentro del camerino de esta replicante, utiliza su astucia para fingir ser otra persona con el objetivo de “retirarla”.

¹⁹⁸ La misantropía se define como “*Aversión al género humano y al trato con otras personas*”. Es una actitud social y psicológica caracterizada por la aversión general al género humano. Puede ser ligera o marcada, así como de características muy diferentes: desde lo ofensivo, la crítica social, hasta la destrucción o auto destrucción. Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22ª ed., 2001. Consultado en <http://dle.rae.es/?id=PNi7aEM> el 30 de octubre de 2017

El recorrido generativo del actante Deckard (*sujeto operador*) se ve marcado, fundamentalmente, por una serie de *competencias* (astucia, negociación, simulación, fortaleza física) adquiridas con anterioridad pero no vistas en el filme, estas se sugieren a partir de los diálogos que sostiene con Gaff y con su antiguo jefe Bryant. Así pues, se pone de manifiesto que es requerido para efectuar una diligencia donde otros con menos *competencias* que las que él posee han fracasado; la *performance* efectuada al retirar a dos (Zhora y Pris) de los cuatro replicantes confirma esa aseveración.

Las acciones cuestionables por parte de Deckard de no sentir empatía al matar a los replicantes y de la renuencia a realizar dicho trabajo remite a una alienación hacia la sociedad en general, incluso en una de las secuencias del filme se le presenta comiendo en completa soledad cuando Gaff va a buscarle por orden de su antiguo jefe Bryant. Ese aire de ambigüedad moral, misantropía y soledad, se ve remarcada con una especie de maltrato psicológico hacia Rachel (en una de las secuencias a analizar más adelante dentro del arquetipo de la *femme fatale*), así Deckard, al igual que Spade, representan con sus acciones al arquetipo cinematográfico del antihéroe lacónico, amargo y solitario con un código moral propio que da validez a la frase “el fin justifica los medios”.

Análisis del programa narrativo

3.4.2 Replicante Rachel/Arquetipo de la *femme fatale*

Al igual que los análisis anteriores se plantearan los diferentes programas narrativos (PN) y los elementos componentes de la estructura superficial que constituyen el componente narrativo de las diversas secuencias del relato.

La narrativa planteada dentro de la película “*Blade Runner*” coloca a Rick Deckard como un “*Blade Runner*”, un cazador de replicantes renuente a retomar esa labor ,sin embargo, con el transcurrir del recorrido generativo (ya analizado) encuentra un objeto de valor diferente al de cazar replicantes: la replicante

Rachel.¹⁹⁹ Es hacia ella a quien se dirigirán sus *competencias* para seducirla y finalmente estar en conjunción con ella, así Rachel se coloca como *objeto de valor* y, en el marco de la conceptualización del arquetipo cinematográfico, adquiere muchas (pero no todas) las connotaciones de la *femme fatale*.

Secuencia 1: Deckard aplica la prueba Voight-Kampff a Rachel y descubre que es una replicante.

Ante el mandato de su antiguo jefe Bryant para cazar a unos replicantes que vagan ilegalmente por Los Ángeles, California, Deckard se topa con Rachel en la corporación Tyrell, ella se presenta como la asistente del dueño, Eldon Tyrell, creador de esos replicantes y después de una corta charla con Eldon este le sugiere que aplique la prueba Voight-Kampff a Rachel.

Esta secuencia ya se presentó en el análisis anterior para el detective Deckard, sin embargo, se presenta nuevamente desde la perspectiva del *sujeto de estado* en relación al futuro *objeto de valor* que Rachel significara para él, en efecto, aquí Deckard presenta su primera interacción con Rachel y ,aunque su *objeto de valor* aún no es ella, se siente impresionado ante la belleza física y la seguridad mental e intelectual que emanan de Rachel, con lo cual se planta la semilla para la futura interacción que se tendrá entre ellos.



Sean Young como Rachel ,en la película *Blade Runner*,arquetipo de la *femme fatale*.

Expuesto lo anterior, se presenta para esta secuencia inicial al *sujeto de estado* (Deckard) aún sin entrar en *competencia*, es un *sujeto virtualizado* a partir de que

¹⁹⁹ Nota Importante: el actante a analizar es el *sujeto operador*, pero esto se realiza con el objetivo primordial de seguir sus acciones, dentro del programa narrativo, para así poder visualizar las acciones/motivaciones que el actante *objeto de valor* (Rachel) posee como el arquetipo cinematográfico *femme fatale* dentro del filme.

observa la belleza física de Rachel (querer-hacer, estar con ella), empero, su deber-hacer ante el mandato de Bryant (*destinador* original) no le permite seguir el mandato secundario que dicha atracción le impone. Con ello las figuras actanciales se colocan de la siguiente forma: el *destinador* es la belleza física de Rachel, el *sujeto de estado* es Deckard, el *objeto de valor* es Rachel, el *destinatario* es la apreciación estética, el deleite de los sentidos y el *oponente* es el mandato del jefe Bryant (cazar y matar replicantes).

Para facilitar el análisis se utilizara la misma nomenclatura establecida al principio de este capítulo, con ello se visualizara y comprenderá de una manera más clara los programas narrativos expuestos para cada transformación:

$$S1 \cup Ov$$

Dónde:

S1=Rick Deckard (sujeto de estado)

U=Disyunción

\cap =Conjunción

Ov=Objeto de valor

\rightarrow =Implicación²⁰⁰

La transformación de Deckard de *sujeto de estado* a *sujeto de hacer* queda expresada de acuerdo a la fórmula:

$$F(S2) \supset [(S1 \cup Ov) \rightarrow (S1 \cap Ov)]$$

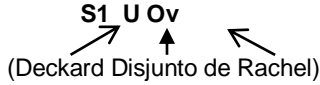
Que, como se señaló en el análisis anterior, permite extraer de un mismo personaje dos instancias, el *sujeto de estado* y el *sujeto operador*, ahora bien, en la primera instancia del análisis, el cuadro con las categorías asignadas a cada actante y la secuencia queda de la siguiente forma:

²⁰⁰ La flecha no funciona como implicación lógica formal, sino como derivación a cada una de las figuras actanciales.

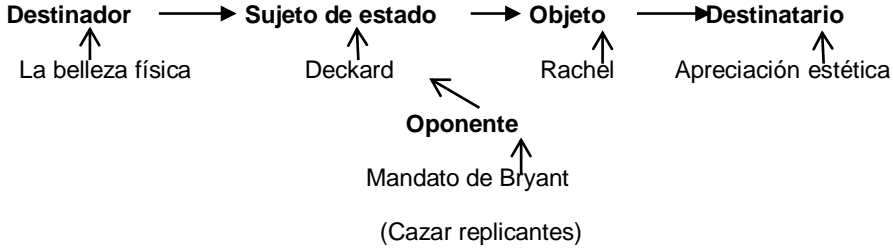
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto de estado	Rick Deckard
Objeto de valor	Rachel
Destinador	Belleza física
Destinatario	Apreciación estética
Ayudante	¿?
Oponente	Mandato de Bryant

Tabla 48

Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



Así Deckard queda disjuncto de Rachel por el oponente que es el deber-hacer del mandato inicial del *destinador* original, su jefe Bryant, su atención, pues, está puesta en ese mandato, aunque el *destinador*, el mandato secundario de la belleza física de Rachel, queda latente en la modalidad actualizante de no poder-hacer por la restricción del mandato inicial.

La sanción final es negativa ya que Deckard no encuentra en esta secuencia un ayudante (Ay) que determine que se acerque a su objeto de valor, así Deckard queda disjunto de este.

Secuencia 2: Rachel mantiene un dialogo con Deckard donde este, cortante y cínico, le confirma que es una replicante.

En esta secuencia se nos presenta a Rachel buscando a Deckard en su departamento. Deckard, con un gesto de fastidio, la deja pasar y mantienen una conversación donde Rachel intenta negar que sea una replicante ya que tiene recuerdos de su madre. Deckard le relata vívidamente, y de manera brusca, uno de los recuerdos de ella, confirmando con esto que son recuerdos implantados y que Rachel es una replicante, ante esa revelación Rachel comienza a sollozar, Deckard se conmueve e intenta consolarla, pero ella huye de su departamento.

En esta secuencia el *sujeto operador* (Deckard) se encuentra disjunto de su objeto *de valor* (Rachel) el *destinador* es la vulnerabilidad que Rachel demuestra y el *destinatario* es el consuelo, sin embargo, la misantropía y la brusquedad (*oponentes*) de Deckard lo colocan disjunto de su *objeto de valor*.

Esta secuencia sirve para reafirmar la atracción que Deckard siente por Rachel, aunque sea renuente a dicha verdad, asimismo coloca a Rachel como el *objeto de valor* donde el *destinador*, el mandato hacia el *sujeto operador*, ya no es propiamente su belleza física sino la vulnerabilidad de no saberse humana.

La nomenclatura es la misma, solo se introduce la del *sujeto operador*.

S2=Sujeto operador

Que entra en la función debido a que la transformación ya fue efectuada y el *sujeto de estado*, ya es *sujeto operador*, así que la función se modifica:

$$F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

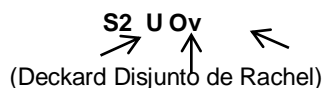
Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S2 (*sujeto operador*) y que podrá traducirse como "S2 hace-hacer

que (S2 U Ov) se transforme en (S2 \cap Ov)”. En la función analizada (con su correspondiente cuadro de categorías asignadas), queda de la siguiente manera:

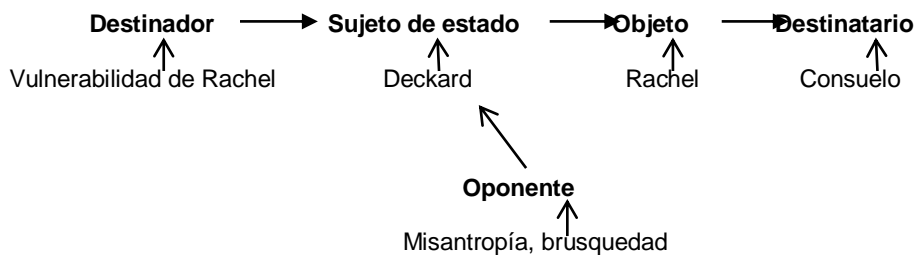
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Rick Deckard
Objeto de valor	Rachel
Destinador	Vulnerabilidad de Rachel
Destinatario	Consuelo
Ayudante	¿?
Oponente	Misantropía, brusquedad

Tabla 49

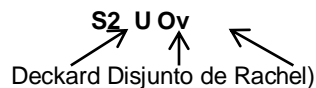
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



Secuencia 3: Rachel le salva la vida a Deckard disparándole al replicante León antes de que este asesine a Deckard, esta acción sirve como detonante para que Deckard se percate y ceda ante la atracción que siente por Rachel.

Si bien esta secuencia ya fue analizada en el recorrido generativo de Deckard, es retomada aquí por el hecho de que Rachel, al salvarle la vida a Deckard ante el ataque de León, provoca que Deckard por fin ceda ante la atracción física inicial que siente por ella.

De esta manera, y para esta secuencia, se tiene a Deckard como *sujeto operador* pero, con la acción efectuada por Rachel al salvarlo, el *objeto de valor* cambia para Deckard, es Rachel quien pasa a ser *objeto de valor* con un *destinador* diferente: la gratitud y el deseo sexual, sin embargo, Rachel presenta renuencia al deseo de Deckard al estar consciente de que es una replicante, aún con ello, Deckard la persuade (saber-hacer y poder-hacer) y logra la conjunción con su *objeto de valor*, la sanción para el *sujeto operador* es positiva.

Así se tiene que la transformación de Deckard (*sujeto operador*), para esta secuencia, queda expresada de acuerdo a la fórmula:

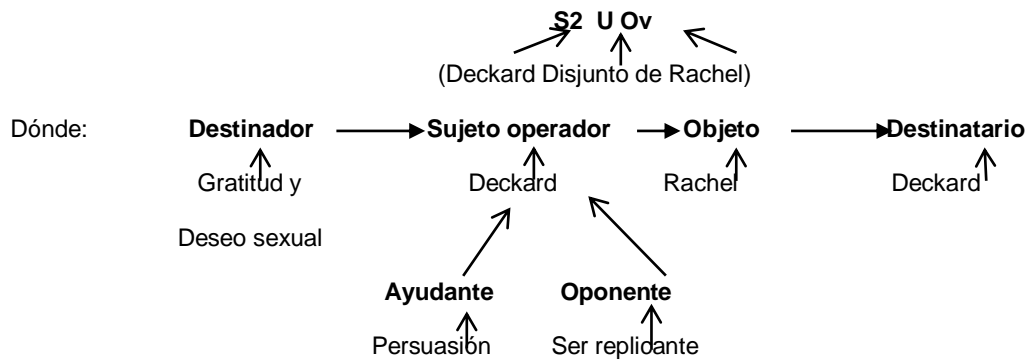
$$F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda S2 (*sujeto operador*) con S2 (*sujeto operador*) y que podrá traducirse como “S2 hace-hacer que (S2 U Ov) se transforme en (S2 ∩ Ov)”. En la función analizada (con su correspondiente cuadro de categorías asignadas), queda de la siguiente manera:

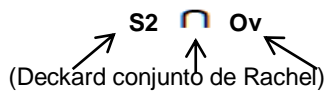
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Rick Deckard
Objeto de valor	Rachel
Destinador	Gratitud y deseo sexual
Destinatario	Deckard
Ayudante	Persuasión
Oponente	Ser replicante

Tabla 50

Función analizada:



Y que da la transformación:



Secuencia 4: El *Blade Runner* Gaff aparece ante Deckard para recordarle que aún falta una replicante por retirar: Rachel. Deckard supone que las palabras de Gaff significan una advertencia así que se dirige a su departamento para asegurarse que Rachel siga con vida.

Esta secuencia ya fue analizada en el programa narrativo del sujeto operador Deckard, sin embargo, se retoma aquí por la importancia que tiene para el programa narrativo del *objeto de valor* en relación con el *sujeto operador*, en efecto, con esta secuencia se cierra la conjunción y realización final entre Deckard (*Sujeto operador*) y Rachel (*Objeto de valor*).

En esta secuencia encontramos casi la misma alineación actancial que en el programa narrativo de Deckard de la secuencia seis, sin embargo difiere en que es el amor (*destinador*) que Deckard siente hacia Rachel (*objeto de valor*), lo que hace que intente protegerla de Gaff, esto es, ya superados los obstáculos iniciales en relación a la caza de los replicantes, el objeto de valor final es Rachel, pero es por medio de la vulnerabilidad que muestra Rachel (*ayudante*) al yacer dormida (y en el posible imaginario de Deckard quizás muerta) lo que causa que Deckard (*destinatario*) caiga finalmente seducido ante ella y lo abandone todo, incluido su trabajo (*oponente*) para huir con ella.

La nomenclatura es la misma, sin embargo, se tiene como adición a la misma:

D1=Destinador

Que entra en la función debido a que provoca otra transformación para Anderson, así la variante queda expresada de acuerdo a la fórmula:

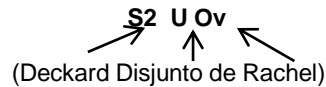
$$F(D1) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

Donde F expresa la naturaleza funcional de la relación que guarda D1 (*Destinador*) con S2 (*sujeto operador*) y que podrá traducirse como “D1 hace-hacer que (S2 U Ov) se transforme en (S2 ∩ Ov)”. En la función analizada (con su correspondiente cuadro de categorías asignadas), queda de la siguiente manera:

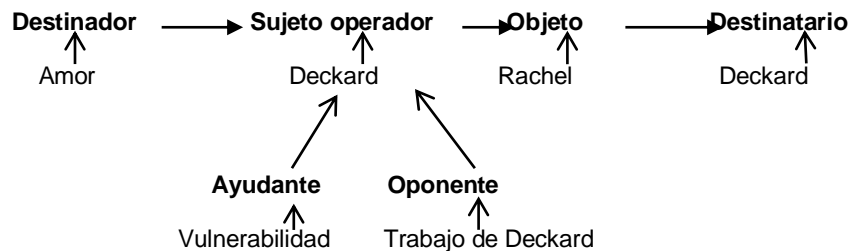
Categorías	
Actante	Personaje o situación
Sujeto operador	Rick Deckard
Objeto de valor	Rachel
Destinador	Amor
Destinatario	Deckard
Ayudante	Vulnerabilidad de Rachel
Oponente	Trabajo de Deckard (<i>Blade Runner</i>)

Tabla 51

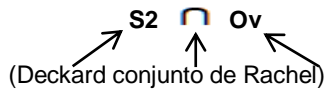
Función analizada:



Dónde:



Y que da la transformación:



Ahora bien ya se estableció que las secuencias y los PN de uso están supeditados al PN principal, que es el que se presenta en la secuencia inicial como programa narrativo de base y que inicia con Deckard como *sujeto de estado* y a Rachel como *objeto de valor*. Para efecto de las secuencias analizadas a lo largo de los PN de uso, el PN de base presenta mínimas alteraciones, sin embargo, es necesario acotar que, el mandato inicial del *destinador* Bryant (cazar y matar replicantes), es tratado casi paralelamente al mandato del destinador “belleza física” que es el que impone al final como *objeto de valor* a Rachel (aunque Deckard cumple con los dos mandatos al final del relato cinematográfico) ,este instancia fue determinada a partir del análisis de la secuencia 3.

Con estas modificaciones, presentadas en el recorrido generativo para el programa narrativo de base, se da el siguiente esquema actancial como representación del programa narrativo principal:

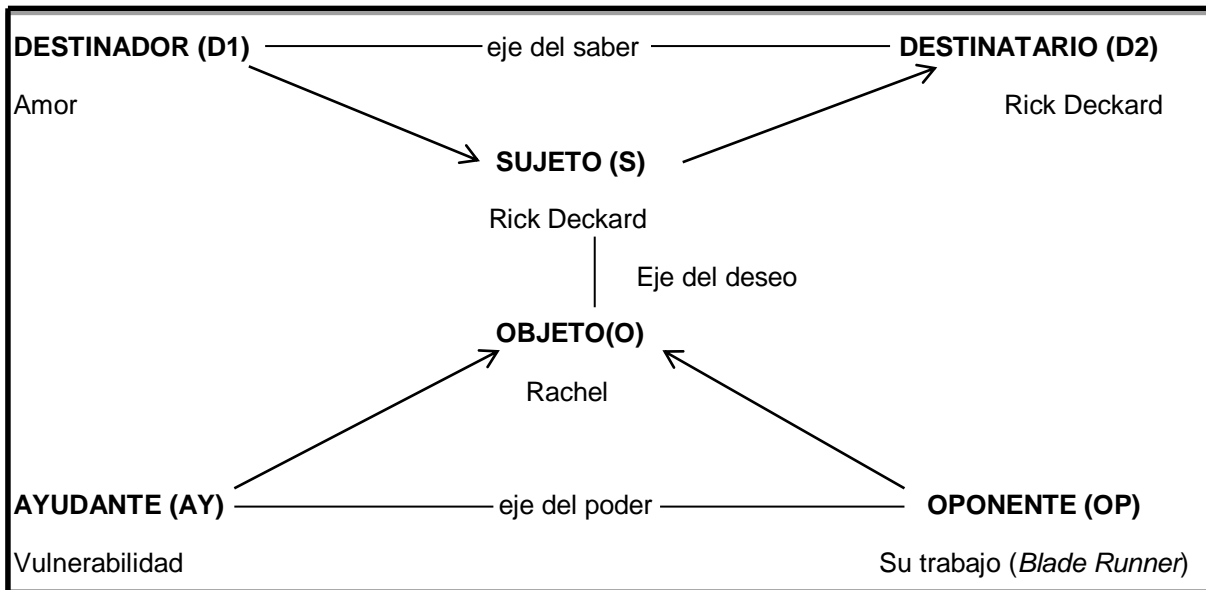


Tabla 52

Este programa principal evalúa la sanción al *sujeto operador*, esto es su realización. Al lograr el *sujeto operador* (Deckard) conjuntarse con el *objeto de valor* (Rachel) la sanción es positiva. En efecto, Deckard logra no solo cumplir el

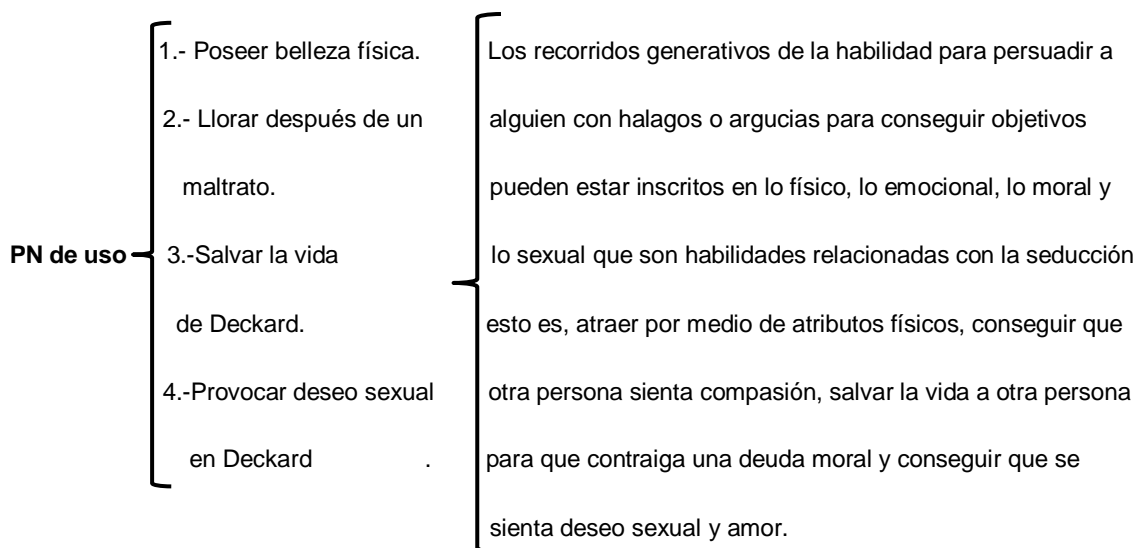
mandato original del programa narrativo de base (cazar y retirar replicantes), sino que, también, logra la conjunción con el segundo mandato que le impone Rachel con su belleza física. Así la sanción es positiva para ambos mandatos.

Pasando ahora al plano del componente discursivo, se expondrá, la figura lexemática de mayor relevancia en el filme para el *objeto de valor*, esto es, la figura de “la seducción”, de donde se desprende:

Figura lexemática:	La seducción
Nudo estable:	“Persuadir a alguien con argucias y halagos para algo, frecuentemente malo” ²⁰¹
Recorridos	1.-Tipo estético (atracción, admiración de atributos físicos).
Semémicos	2.-Tipo emocional (compasión por el objeto de valor).
	3.-Tipo moral (estar en deuda con el objeto de valor).
	4.-Tipo sexual (atracción sexual por el objeto de valor).

Tabla 53

Estos recorridos Sememicos producen los siguientes recorridos figurativos:



²⁰¹Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22^a ed., 2001.Consultado en <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=seducir> el 21 de febrero de 2018

PN principal { Los recorridos figurativos que revelan el recorrido semémico de mayor relevancia se relacionan con la seducción, estos son del tipo físico, como atraer físicamente a alguien; del tipo emocional, como lograr que otra persona sienta compasión; de tipo moral, como conseguir que alguien se sienta en deuda hacia nosotros y de tipo sexual, como provocar deseo y amor.

Los recorridos generativos de la seducción asociados a las habilidades para persuadir a alguien con halagos y argucias se relacionan principalmente con elementos de tipo estético, emocional, moral y sexual, pues en las secuencias analizadas se muestra una seguridad mental derivada de una auto-apreciación de la belleza física, misma que decae con el transcurrir del relato cinematográfico, pero, que son compensadas por sentimientos de protección derivados de la compasión, de retribución y de manipulación sexual para llevar a cabo un fin.

En seguida se exponen los elementos que llevarán al análisis de las estructuras profundas de donde se extraerán los niveles axiológicos, temáticos y figurativos:

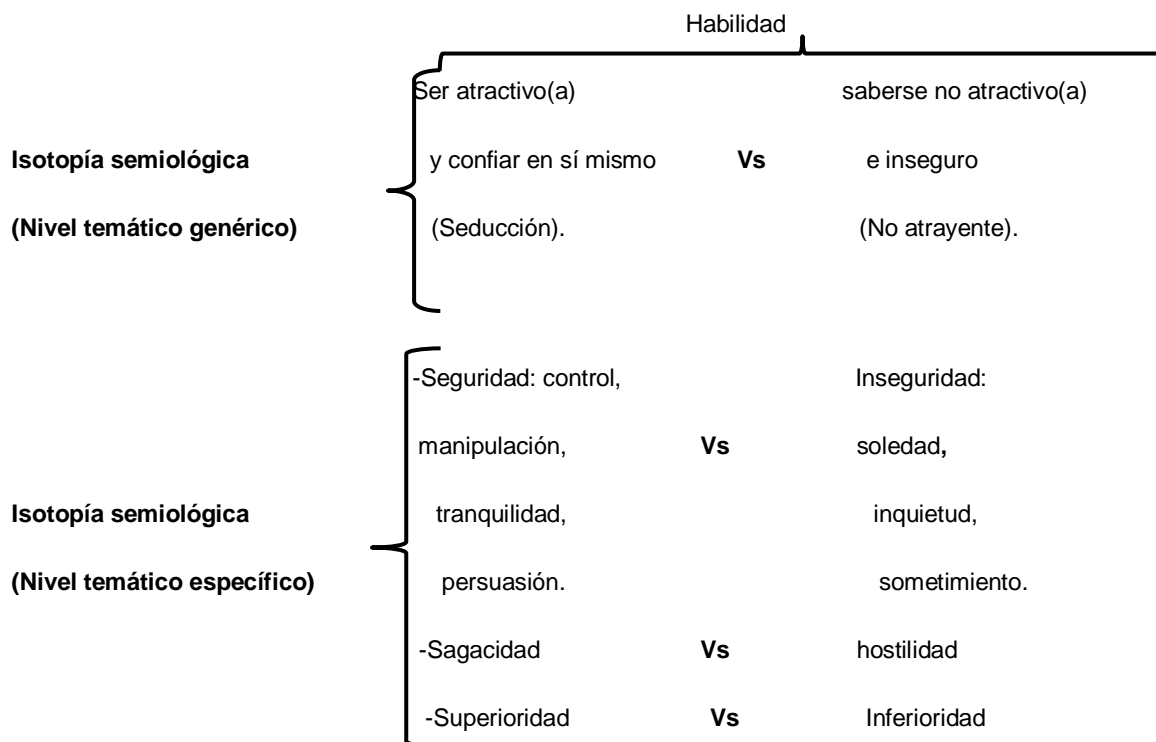
Nivel axiológico: Eufórico vs Disfórico

La seducción vs La no atracción

El *objeto de valor* demuestra la habilidad que tiene para persuadir por medio de su belleza física (evaluada con carga positiva dentro del filme, ya que con ello logra adjudicarse el beneficio de lograr sobrevivir) al *sujeto operador*, quien, en el contexto del filme, no se ubica como una persona no atractiva, pero intuye que su misantropía y soledad representan un obstáculo y, asimismo, sabe que no debe relacionarse con una replicante ya que está obligado a cazarla y “retirla”.

El narratario o espectador del filme califica la *competencia* y posterior *performance* del *objeto de valor* con una sanción positiva (logra superar los obstáculos puestos por la misantropía y soledad de Deckard y su deber ante el trabajo), al poder conjuntarse con el *sujeto operador* por medio de elementos físicos, emocionales y morales y realizar con ello su objetivo final, que en el contexto fílmico, es sobrevivir.

Nivel temático	/Querer y deber hacer/		/No ser y no
	Vs	Vs	saber hacer/
	/Poder y saber hacer/		(Ser no atractivo y
	(Ser seductor(a) y demostrarlo)		dejarse manipular)



En el filme predominan los elementos del nivel temático relacionados con la hostilidad emocional del *sujeto operador* y la persuasión de tipo moral y emocional del *objeto de valor* para manipularlo, el contraste se da en que Deckard se siente atraído ante su belleza física pero su soledad y misantropía la alejan de ella, además sabe que Rachel es una replicante , por lo cual es renuente a tomarla como *objeto de valor* por su trabajo como *Blade Runner*, por su parte Rachel realiza acciones inconscientes (como hacer que Deckard sienta compasión hacia ella) y conscientes (le salva la vida) para manipularlo ,esas acciones, inclinan la balanza a su favor dando como resultado que el *sujeto operador* la tome como *objeto de valor* final.

Para el análisis que se efectuará con el cuadro semiótico de la veridicción ,y que servirá para dar una sanción cognoscitiva del ser del *objeto de valor* (Rachel),se retomara una de las secuencias analizadas para la semantizacion verbal de la “seducción”.

La secuencia es la número dos (Rachel mantiene un dialogo con Deckard donde este, cortante y cínico, le confirma que es una replicante). En esta escena, Rachel se presenta ante Deckard con el propósito de demostrarle que no es una replicante, ante la revelación de que lo es y respuesta brusca de Deckard ella empieza a sollozar en silencio. Si bien el propósito inicial de Rachel no es lograr la compasión de Deckard ,este se siente conmovido ante su reacción y arrepentido de su mal trato, esto es, Deckard se siente culpable y la atracción que siente hacia Rachel se incrementa (es seducido por la vulnerabilidad que le inspira Rachel),es por ello que se pueden homologar las figuras de seducción y vulnerabilidad para el *objeto de valor*, sin embargo, habrá que acotar que Rachel no es vulnerable al ser una replicante con características físicas superiores a la de los humanos; se siente vulnerable por la mentira que ha vivido y saber que está condenada a morir.

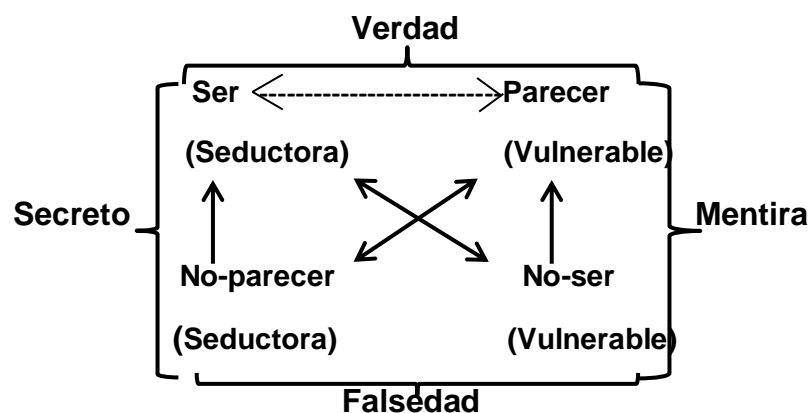


Tabla 54

A partir de la secuencia tres y los conceptos establecidos con anterioridad para el cuadro semiótico de la veridicción se puede establecer el siguiente análisis:

- Rachel (Ov)= “**Es**” seductora pero no parece serlo al perder la seguridad en sí misma por la revelación de que no es humana=**Secreto**.

- Rachel (Ov)= “**Parece**” vulnerable, pero no lo **es**, su vulnerabilidad es moral, al saberse supeditada a un tiempo de vida limitado=**Mentira**.
- Rachel (Ov)= “**Es**” seductora pero **parece** vulnerable ante la revelación de ser una replicante=**Verdad**.
- Rachel (Ov)=“**No parece**” seductora ante el derrumbe psicológico de saber su verdadera condición pero lo **es**, y no es vulnerable por las características propias de un replicante=**Falsedad**.

El juicio epistémico realizado con el cuadro de la veridicción permite afirmar que, Rachel **es** seductora y **parece** vulnerable (verdad) pero solo lo **parece**, no lo está realmente (mentira), las otras dos situaciones (secreto y falsedad) se dan por añadidura.

Para permitir una mejor visualización de las transformaciones de Deckard (S2) tendientes a lograr la conjunción con Rachel (Ov), se presenta la siguiente tabla:

Sujeto operador	Transformaciones/secuencias analizadas
Rick Deckard	1.- S1 U Ov .Deckard se percata de la belleza física de Rachel (Ov) Y se siente atraído hacia ella (virtualizado), sin embargo, en esta instancia, él sigue otro mandato (Jefe Bryant). S1 U Ov .
	2.- S2 U Ov . Deckard le revela bruscamente a Rachel que es una replicante, ante ese hecho ella llora desconsoladamente, Deckard intenta disculparse, pero eso lo coloca en disjunción . S2 U Ov .
	3.- S2 U Ov . Deckard es salvado por Rachel propiciando un sentimiento de gratitud de Deckard hacia ella, Deckard forza a Rachel a tener relaciones sexuales, ella accede (actualizado). S2 U Ov .
	4- S2 U Ov . Gaff profiere una amenaza velada hacia Rachel, ante ello Deckard desesperado corre para salvarla, al encontrarla a salvo huye con ella (realizado). S2 U Ov .

Tabla 55

El recorrido existencial del *objeto de valor* Rachel, de acuerdo a los estados *virtualizado*, *actualizado* y *realizado*, queda representada de la siguiente manera:

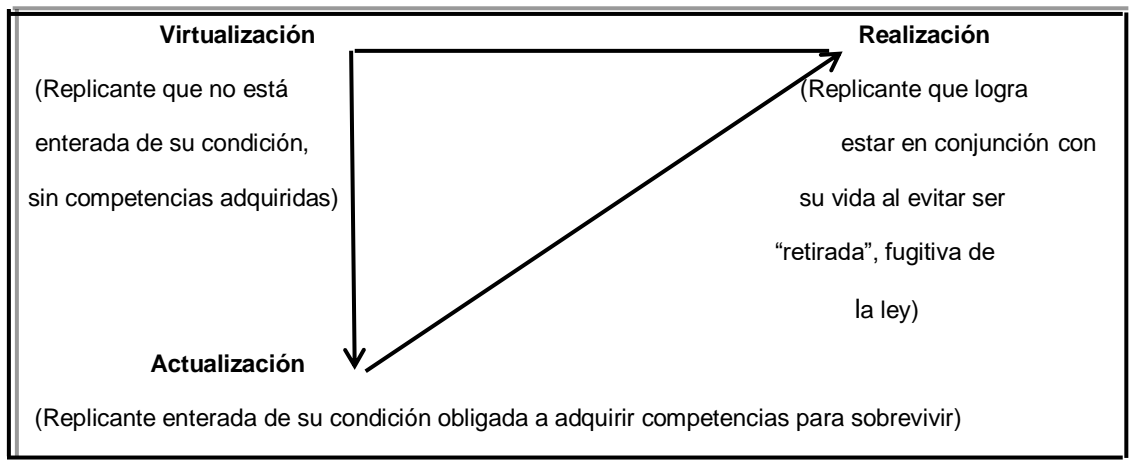


Tabla 56

En síntesis, el actante *objeto de valor* Rachel se encuentra en estado **virtualizado** cuando conoce a Deckard al no sentir necesidad de ser protegida, sin embargo, con la revelación de ser una replicante, tiene que utilizar *competencias*, hasta ese momento desconocidas para ella, para sobrevivir (**actualización**), al realizar un *performance* enfocado en evadir su destino fatal y lograr que Deckard la proteja, logra evadir el ser “retirada” (**realización**).

La siguiente tabla presenta las secuencias analizadas, las funciones, las transformaciones realizadas y la sanción en el *sujeto operador*, con el objetivo de lograr la conjunción con su *objeto de valor* final:

Programa narrativo				
Sujeto	Secuencia analizada	Funciones de transformación	Modalidades	Sanción
Rick Deckard	1.-Deckard se percata de la belleza física de Rachel, pero su objeto de valor es otro.	Inicial: F (S2) \Rightarrow [(S1 U Ov) \Rightarrow (S1 \cap Ov)] Final: F (S2) \Rightarrow [(S1 U Ov) \Rightarrow (S1 U Ov)]	Querer-hacer Deber-hacer	Negativa
	2.- Deckard le revela a Rachel brutalmente Que es una replicante, Rachel se muestra vulnerable y solloza.	Inicial: F (S2) \Rightarrow [(S2 U Ov) \Rightarrow (S2 U Ov)] Final: F (S2) \rightarrow [(S2 U Ov) \Rightarrow (S2 \cap Ov)]	Poder-hacer No Saber-hacer	Negativa
	3.- Deckard es salvado de morir por Rachel y la forza a tener relaciones sexuales, ella accede.	Inicial: F (S2) \Rightarrow [(S2 U Ov) \rightarrow (S2 U Ov)] Final: F (S2) \Rightarrow [(S2 U Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)]	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva
	4.- Deckard busca salvar a Rachel ante la amenaza de Gaff, al encontrarla viva huye con ella.	Inicial: F (D1) \Rightarrow [(S2 U Ov) \rightarrow (S2 \cap Ov)] Final: F (D1) \rightarrow [(S2 U Ov) \Rightarrow (S2 \cap Ov)]	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva

Tabla 57

Sin embargo, hay que puntualizar que, el personaje representado por Rachel, elude algunas de las convenciones que confieren esa marca de identidad notoria al arquetipo, ya que, si bien se presenta como una *femme fatale* de acuerdo a los convencionalismos del género, su *performance* no está dirigido a destruir al arquetipo del antihéroe representado por Deckard, aunque, si logra desviarlo de un camino dentro de la ley para convertirlo en un fugitivo.

He aquí la clave o el quid de la cuestión, si bien el objetivo principal de Rachel es la sobrevivencia una vez que le es revelado su verdadero origen (ser un replicante), utiliza una manipulación inconsciente hacia Deckard en aras de evitar su destino final (ser “retirada”), esto es, busca en sentido estricto un bien egoísta que es evitar morir pero no desea destruir en el proceso a Deckard ,sin embargo, al lograr que Deckard se enamore de ella , consigue ese fin último de evitar ser

aniquilada ,y, fatalmente como consecuencia, hace que Deckard se transforme en un perseguido por el mismo sistema policiaco al cual él servía.

La primera interacción entre Deckard y Rachel permite visualizar el arquetipo de la *femme fatale* con la seguridad que le da el tener una posición prominente dentro de la corporación Tyrell, en efecto, el poder que emana de su posición le permite responder con aplomo y veracidad a la prueba “Voight-Kampff” efectuada por Deckard. Su vestimenta ceñida al cuerpo con un look cosmopolita le confiere un aura visual de peligro sexual, sin embargo, al avanzar la trama y conocer su origen, esa característica cederá a un status de indefensión y vulnerabilidad.

Una vez finalizado el análisis de las tres películas se hace indispensable un diagrama que sintetice, a nivel narrativo, la relación de los distintos actantes en cuanto a sus estructuras similares y sus diferencias:

Nivel narrativo (arquetipo <i>antihéroe/detective</i>)	
Película	
<i>The Maltese Falcon</i>	<i>Blade Runner</i>
Actante	
Sam Spade (S2)	Rick Deckard (S2)
Estructuras similares	
1.-Individuo lacónico 2.-Antisocial 3.-Codigo moral propio. 4.-Detective privado 5.-Habilidad para rastrear e investigar.	1.-Individuo lacónico 2.-Antisocial y misógino 3.-Codigo moral propio 4.-Detective y cazador de replicantes 5.-Habilidad para rastrear e investigar.
Estructuras diferentes	
1.-Supera las dificultades solo con su su astucia. 2.-Deja de lado el componente emocional y/o amoroso.	1.-Supera las dificultades con la astucia y la ayuda de sus aliados y oponentes. 2.-Sucumbe al componente emocional y amoroso.

Tabla 58

De acuerdo al análisis comparativo de las estructuras narrativas del arquetipo “antihéroe/detective” se puede colegir que las diferencias entre los actantes representados en las películas escogidas (*Blade Runner* y *The Maltese Falcón*) son mínimas, puesto que ambos presentan más coincidencias significativas que diferencias tanto en el accionar de sus programas narrativos como de sus características intrínsecas.

Ambos personajes (Deckard y Spade) son individuos que se apartan, a propósito, de la sociedad donde se inscriben, asimismo presentan un código moral propio tendiente a preservar un orden para servir a esa misma sociedad pero con métodos cuestionables (uno de ellos como detective privado y el otro como un cazador de réplicas humanas).

Las habilidades inherentes en ambos están fuertemente marcadas por una mezcla entre temeridad y cinismo para cumplir, sin contemplaciones, el mandato que le confiere su destinador, esto es, si bien sus actos son calculados, no tienen resquemor en aplicar tácticas poco morales y dudosas (matar y engañar, por ejemplo) para conseguir sus propósitos, esto los aleja de los códigos establecidos para el arquetipo del héroe moral y bienhechor que se ajusta a los lineamientos establecidos por la sociedad para lograr un fin benéfico.

Por otra parte, las estructuras que los diferencian dentro de ambos relatos cinematográficos solo difieren en dos aspectos: en el primero de ellos se establece que si bien ambos utilizan la astucia para lograr sus propósitos, el actante *sujeto operador* (representado por Spade) logra la mayoría de sus mandatos en solitario, con solo una pequeña ayuda por parte de su secretaria Perrine; en disonancia el actante *sujeto operador* Deckard consigue sus propósitos auxiliado por su astucia, pero para ello requiere de la ayuda de sus aliados (Rachel salva su vida al matar a León) e incluso de sus oponentes (el replicante Roy), sin embargo se observa que, en ambos casos, sus oponentes lo superan físicamente al ser replicantes.

Otra de las diferencias significativas entre ambos personajes es el componente amoroso o pasional, en efecto, mientras que el personaje de Spade hace a un

lado dicho componente para lograr con efectividad sus propósitos (mantiene una relación sexual con O'Shaughnessy pero eso no le impide llevarla a la cárcel), Deckard sucumbe ante dicho componente amoroso y lo lleva a sus últimas consecuencias (cae enamorado de la replicante Rachel y huye con ella).

En conclusión, las estructuras similares entre ambos personajes, más allá de sus diferencias, los colocan como el arquetipo antihéroe característico del *filme noir*, en efecto, ambos poseen las características de cinismo y soledad, propias de los marginados sociales y sello distintivo de la mayoría de estos personajes dentro de las películas del género, asimismo sirven a la sociedad valiéndose de métodos cuestionables o de dudosa moral para lograrlo y, como colofón, la narrativa de ambas películas presenta a sus respectivas *femme fatale* que complementan dichas características acorde a este género cinematográfico.

Nivel narrativo (arquetipo <i>femme fatale</i>)	
Película	
The Killers	<i>Blade Runner</i>
Actante	
Kitty Collins (Ov)	Rachel (Ov)
Estructuras similares	
1.-Seductora 2.-Propiciadora de fatalidad 3.-Belleza física. 4.-Indumentaria acorde al arquetipo <i>femme fatale</i> .	1.-Seductora 2.-Propiciadora de fatalidad 3.-Belleza física 4.-Indumentaria acorde al arquetipo <i>femme fatale</i> .
Estructuras diferentes	
1.-Utiliza su belleza física con fines Tortuosos (traición, engaño). 2.-Fria y calculadora. 3.-Utiliza su sexualidad para persuadir.	1.-Utiliza su belleza física para salvaguardar su vida. 2.-Vulnerable e insegura. 3.-Utiliza su sexualidad para ser protegida.

Tabla 59

Por otra parte, el análisis comparativo de las estructuras narrativas del arquetipo *femme fatale*, presenta también estructuras similares en relación al accionar de los actantes *objeto de valor* encarnados por los personajes de Kitty Collins y la replicante Rachel, si bien estas similitudes se presentan solo superficialmente.

En efecto, si bien ambas presentan la seducción y la belleza física como atributos al principio de la narrativa cinematográfica, solo una de ellas logra cumplir plenamente con las convenciones del género en referencia a la *femme fatale*.

Si el arquetipo del antihéroe/detective es caracterizado, básicamente, por la “astucia” como una *competencia* para lograr un *performance* efectivo y alcanzar su *objeto de valor*, es en este otro arquetipo, la *femme fatale*, donde hallamos el uso del atributo de la “seducción”, en efecto, es por medio de la atracción sexual y la belleza física para someter al sexo opuesto que Kitty Collins (*objeto de valor*) logra que el *sujeto operador* cumpla sus propósitos.

Sin embargo, y de acuerdo a las características del género de *cine negro*, esta conjunción del *sujeto operador con el objeto de valor* se verá truncado por la fatalidad existente e intrínseca dentro de este tipo de narrativa (Collins traicionara a Anderson y se llevara todo el dinero del asalto al estar confabulada con Colfax, esto a la larga provocara la huida de Anderson a un pueblo donde, posteriormente, será asesinado por los matones de Colfax).

Muy alejada del arquetipo del antihéroe/detective pero complementándolo, aquí la *femme fatale* es representada fehacientemente con la connotación negativa propia del *film noir*.

Por otra parte, tenemos a la figura de la *femme fatale* representada por la replicante Rachel, que tendrá un sesgo casi contradictorio con el personaje de Kitty Collins, en efecto, en el caso de la película *Blade Runner* se está ante la presencia de una figura femenina vulnerable e insegura, en la mayor parte del filme, que coloca en riesgo al *sujeto operador* (Deckard), ya no por la

premeditación y el engaño consciente, sino solo por el hecho de querer sobrevivir. Es con las acciones de Rachel que Deckard pierde todo sentido de conservación hacia su persona y sacrifica su condición de *Blade Runner* para convertirse en un fugitivo (esta circunstancia es la que emparenta al personaje de Kitty Collins con el personaje de Rachel). Se cumple de esta manera una de las convenciones del género de *cine negro* donde la fatalidad del co-protagonista masculino está casi siempre presente por la intermediación de una figura femenina.

3.5 Análisis de la semiótica de las pasiones

Para complementar la parte final de este trabajo se presentará el análisis de la semiótica de las pasiones para los arquetipos cinematográficos representados por el antihéroe y la *femme fatale*, empero, antes de entrar en materia, es necesario tomar en cuenta algunas consideraciones, la primera de ellas, de acuerdo a los postulados de Greimas, establece que el destinatario y el destinador serán de poca utilidad en el análisis del esquema actancial²⁰², la segunda de ellas, que es el motivo principal para realizar este análisis apartado de los anteriores, es que el análisis de la dimensión tímica (pasional) es autónoma, ya que obedece a postulados que difieren de la dimensión pragmática y cognoscitiva al aislar un funcionamiento propiamente pasional de los actantes y de las modalizaciones del nivel semionarrativo²⁰³. Es por ello que el sujeto potencializado se presenta ya no propiamente expuesto dentro del recorrido narrativo, sino apartado de este representando esa potencialización que puede dar para otro discurso (lo extradiégetico que concatena con otras diégesis²⁰⁴). Expuesto la anterior se presenta la metodología para este trabajo.

²⁰² Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille, *La semiótica de las pasiones*, México, Ed. Siglo XXI, 1994, p.57.

²⁰³ *Ibidem*, p.58.

²⁰⁴ “En una obra literaria o cinematográfica, desarrollo narrativo de los hechos o relato comprendido como continuación lógica y temporal de las acciones y los hechos”. Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22ª ed., 2001. Consultado en <http://dle.rae.es/?id=Di40J7Q> el 10 de marzo de 2018

Se utilizara, para la parte final de este trabajo, la metodología del grupo Entrevernes adaptada para efectos operativos en el análisis, **solo que, la situación a semantizar o figura lexematica de acción/situación normativa de los personajes será definida por una pasión y ya no por la figura lexematica de “seducción o “astucia” presentada en los análisis anteriores** , al igual que los análisis anteriores esta figura lexematica deberá ser recurrente y constante para los personajes a lo largo de cada uno de los filmes seleccionados. Para fines operativos se analizará solo una de las secuencias escogidas, pero, tomando en consideración que representan la misma “pasión” consistente a lo largo del relato.

Las situaciones escogidas, clasificadas como una figura lexematica de acción/situación pasional, que se analizarán, son las siguientes:

- 1) De “Ambición” por parte de la figura actancial de la *femme fatale*.
- 2) De “Obstinación” por parte de la figura actancial del *antihéroe /detective*.

Los actantes involucrados serán el *sujeto* y *objeto*, así tenemos:

Arquetipo del <i>antihéroe</i>	
Película	Personaje
<i>Blade Runner</i>	Rick Deckard
<i>The Maltese Falcon</i>	Detective Sam Spade
Arquetipo de la <i>femme fatale</i>	
<i>Blade Runner</i>	Rachel
<i>The Killers</i>	Kitty Collins

Tabla 60

3.5.1 Análisis de Sam Spade/arquetipo del *antihéroe*

Secuencia 1: Spade se ve obligado a realizar una negociación con los matones y entregarles el halcón.

Después de escuchar la oferta del Señor Gutman para que le entregue el Halcón Maltes, Spade le hace creer que está de su lado, lo persuade de contarle la verdad de los asesinatos y lo convence de no matarlo. En ella Spade actualiza su *competencia* con un saber-hacer (técnicas de negociación) y poder-hacer (persuasión) con las cuales convence al grupo de matones que lo esperaban no solo de no matarlo sino también de convencerlos para entregar a uno de sus matones a la policía.

Esta secuencia ya fue analizada anteriormente, sin embargo, fue focalizada sobre la situación/acción normativa de la *astucia*, por lo tanto, y para efectos de este análisis, se direccionara sobre la pasión *obstinación*. Así se tiene a un Spade (*sujeto operador*) tratando de escapar de la muerte, de sobrevivir (*objeto de valor*), aún a pesar de las condiciones adversas que le presentan sus *oponentes*, esto es, con una “disposición a proseguir en la ruta trazada de antemano sin dejarse vencer por los obstáculos²⁰⁵”, la *obstinación* pues, presenta la peculiaridad de mantener al *sujeto operador* en estado de continuar haciendo, aún si el éxito de la empresa está involucrado. Esta disposición lo coloca en un “hacer a pesar de” e involucra las siguientes modalizaciones:

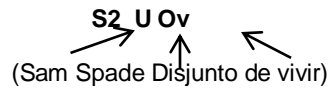
- Un saber-no-estar (Spade sabe que se encuentra disjuncto de sobrevivir)
- Un poder-no-estar o un no poder-estar (El éxito de su sobrevivencia se encuentra comprometido)
- Un querer -estar (el sujeto insiste, sin embargo, en estar conjunto a su *objeto de valor* y hará todo por eso)

Como se mencionó anteriormente aquí el destinador y el destinatario tienen muy poca participación dentro del esquema actancial, el sujeto operador es quien realiza el recorrido basado enteramente en su pasión, esto no quiere decir que el destinador no pueda instalar un mandato, solo significa que “*el sujeto apasionado*

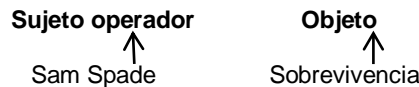
²⁰⁵ Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22ª ed., 2001. Consultado en <https://dle.rae.es/?id=Qpel760> el 3 de marzo de 2018

*escapa al control de su destinador cuando una disposición pasional sustituye el hacer-hacer del destinador*²⁰⁶ en cuanto al destinatario suele ser el mismo sujeto operador debido a su disposición pasional.

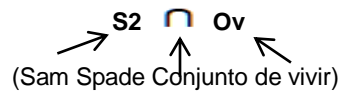
Función analizada:



Dónde:



Y da la transformación:



El dispositivo modal característico para la “obstinación” está constituido por las modalizaciones del estar-ser, esto es, no basta con un querer-hacer, ya que se pueden encontrar casos en los cuales se quiera abandonar la empresa (en el caso de Spade no luchar por medio de la negociación y el engaño y dejar que lo maten), debe de haber pues un dispositivo pasional ordenado en el estar-ser y ya no en términos de una competencia con vistas a hacer.

Ese estar-ser para Spade se presenta bajo la forma de la obstinación, pues es esa pasión la que permite situarse en escenarios imaginarios para sortear las dificultades o en palabras de Greimas *“la imagen fin es al hacer lo que la receta de cocina es a la preparación de la comida; en la representación que el sujeto se da de su hacer, todo está en su sitio, todo este presentificado, y puede por consiguiente ser puesto en discurso tal cual”*²⁰⁷.

Esto se explica, dentro del marco teórico expuesto, por lo que Greimas llama simulacros y modos de existencia y que ubica al sujeto operador calificado para la

²⁰⁶ *Ibidem*, p.57.

²⁰⁷ *Ibidem*, p.125.

Dónde:

Virtualización: El mandato de sobrevivir pone a Spade como sujeto virtualizado.

Actualización: Spade utiliza sus competencias de negociación y astucia para encarar a los matones y conseguir el *objeto de valor*: sobrevivir.

Potencialización: La visualización proporcionada por la obstinación de no darse por vencido y prever posibles escenarios imaginarios para vencer a los matones lo colocan como sujeto potencializado (aunque, como ya se expuso, esta condición no entra dentro de la diégesis del relato y las líneas puntuadas de la potencialización señalan esta situación en la representación gráfica).

Realización: La *performance* efectuada por Spade, producto de sus competencias y su imaginario en el universo pasional para llegar a un fin logran que sobreviva y la sanción es positiva.

En síntesis, el sujeto operador, una vez que llega a esa fase en la que es posible representarse el hacer y el recorrido en su conjunto, es capaz de proyectar una trayectoria imaginaria bajo la forma de simulacros pasionales los cuales pueden representar una sanción final (positiva o negativa) de acuerdo a la realización del actante analizado.

3.5.2 Análisis de Kitty Collins/arquetipo de la *femme fatale*

Secuencia 1: El detective de la compañía de seguros, Reardon, se encuentra con Kitty Collins en un restaurante para interrogarla sobre su relación con Anderson y su relación con el robo a un banco.

Reardon amenaza a Collins con entregarla a la policía por su participación en el robo del banco, ante esta circunstancia ella le relata al detective que coacciono y sedujo a Anderson, para inducirlo a traicionar a sus cómplices y quedarse entre los dos con el botín del banco.

Esta secuencia ya fue analizada anteriormente, sin embargo, fue focalizada sobre la situación/acción normativa de la “seducción”, por lo tanto, y para efectos de este análisis, se direccionara sobre la “ambición”. Se tiene a Collins como *objeto de valor* para el *sujeto operador* Anderson, en la secuencia seleccionada ella quiere poseer, ambiciona, el botín que este robo después que ella lo sedujo, si la ambición se considera como “deseo intenso y vehemente de conseguir una cosa difícil de lograr, especialmente riqueza, poder o fama²⁰⁹”, es evidente que esta pasión presenta la peculiaridad de mantener a Collins en estado de querer continuar con tal deseo, aunque haya que realizar acciones aviesas o mal intencionadas para lograrlo. Esta disposición coloca Collins en un “hacer- querer a pesar de” e involucra las siguientes modalizaciones:

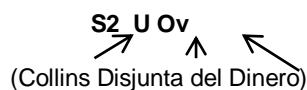
- Un saber-no-estar (Collins sabe que se encuentra disjunta del botín)
- Un poder-no-estar o un no poder-estar (El éxito de poseer el botín se encuentra comprometido)
- Un querer-hacer (hace lo que sea necesario porque quiere la conjunción con el botín)

Como se puede observar, las modalizaciones son casi idénticas a las de la obstinación, la peculiaridad que se presenta es el “querer-hacer” que se presenta bajo la forma de querer esa conjunción con el botín, ahí es donde la ambición difiere de la obstinación, ya que se presenta como una querencia que rebasa al sujeto, esto es, una posesión por encima de cualquier obstáculo presentado y que, para efectos de la prueba veridictoria emitida por un observador moral (ya que Collins no observa, no se percata de ese comportamiento pasional y se requiere un “alguien” exterior), se presenta como una denuncia de su carácter apasionado, en efecto, como Greimas menciona “*el comportamiento manifiesta la conjunción*”

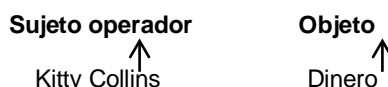
²⁰⁹ Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22^a ed., 2001. Consultado en <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=ambici%C3%B3n> el 3 de marzo de 2018

del sujeto apasionado con el objeto tímico (la euforia de poseer algo en el caso de la ambición) y la moralización viene a sancionar esa conjunción”²¹⁰.

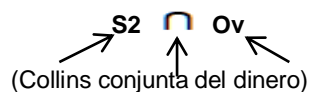
Función analizada:



Dónde:



Y da la transformación:



El dispositivo modal característico para la “obstinación” está constituido por las modalizaciones del estar-ser y del querer-hacer, no es posible para el ambicioso solo el serlo sino que también quiere hacerlo, la pasión desborda el ser para concentrarse en querer- tener y el dispositivo pasional siempre se direcciona al querer en términos de una competencia con vistas a hacer.

Ese concepto permite afirmar que Collins ,alimentada por una ambición que desborda su ser, provea a su querer-hacer de una imagen fin, esto es, una cantidad ilimitada de escenarios posibles donde ella se visualiza junto a su objetivo final que es el dinero, ello le permite sortear las dificultades para obtener aquello que quiere poseer haciendo uso de todos los medios posibles a su alcance, aún y estos sean moralmente cuestionables , he aquí lo que se desprende de la secuencia seleccionada: una actitud seductora y de intercambio sexual para lograr que Anderson traicione a sus cómplices y acto seguido traicionarlo para obtener el objeto anhelado, con ello Collins se coloca como un

²¹⁰ *Ibidem*, p.144.

3.5.3 Análisis de Rick Deckard/arquetipo del *antihéroe*

Secuencia 1: Rachel le salva la vida a Deckard disparándole al replicante León antes de que este asesine a Deckard, esta acción sirve como detonante para que Deckard se percate de que ama a Rachel.

El replicante León embosca a Deckard y lo desarma, lo golpea brutalmente y está a punto de matarlo cuando recibe un disparo en la cabeza, Rachel es quien dispara y con ello le salva la vida al *Blade Runner*, ambos se encaminan al departamento de Deckard donde Deckard le esclarece a Rachel que no iría tras ella para darle caza ya que le debe una al salvarlo (ambos están conscientes de que Rachel es una replicante), Deckard dormita mientras Rachel toca el piano y se incorpora al oírla, al querer darle un beso Rachel huye precipitadamente del apartamento y antes de que lo logre Deckard la alcanza y la somete, primero violentamente, y luego con suavidad, para que esta acceda a tener sexo con él.

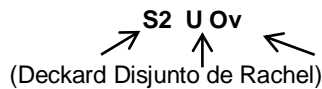
Al igual que las secuencias anteriores esta ya fue analizada bajo la situación/acción normativa de la *astucia*, pero el presente análisis la retomara focalizándose en la pasión de la *obstinación*. Así se tiene a Deckard (*sujeto operador*) salvado de la muerte por parte de Rachel, la pasión *obstinación* ya se había hecho presente en la determinación de Deckard por conseguir “retirar” a los replicantes (*objeto de valor*), aún a pesar de las condiciones adversas que se le presentan en el camino, sin embargo, y como ya se mencionó en dicho análisis, esta circunstancia cambia al re-direccionarse a otro *objeto de valor*, Rachel, con ello Deckard sigue la ruta trazada por su “disposición a proseguir en la ruta trazada de antemano sin dejarse vencer por los obstáculos²¹¹”, pero esta vez su obstinación le permite porfiar en pos de poseer a Rachel y lo mantiene en estado de continuar haciendo, aún si el éxito de la empresa está involucrado. Esta disposición, al igual que a Spade, lo coloca en un “hacer a pesar de” e involucra las siguientes modalizaciones:

²¹¹ Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22^a ed., 2001. Consultado en <https://dle.rae.es/?id=Qpel760> el 3 de marzo de 2018

- Un saber-no-estar (Deckard sabe que se encuentra disjunto de Rachel)
- Un poder-no-estar o un no poder-estar (El éxito de poseer a Rachel se encuentra comprometido)
- Un querer -estar (el *sujeto operador* insiste, sin embargo, en estar conjunto a su objeto de valor y hará todo por eso)

Como se mencionó anteriormente aquí el destinador y el destinatario tienen muy poca o nula participación dentro del esquema actancial, el *sujeto operador* es quien realiza el recorrido basado enteramente en su pasión, el mandato del *destinador* lo instala, pues, en su pasión, y el destinatario es el mismo Deckard.

Función analizada:



Dónde:



Y da la transformación:



El dispositivo modal característico para la pasión “obstinación” está constituido por las modalizaciones del estar-ser, y al igual que con Spade, no basta con un querer-hacer, esto es, el no abandonar la empresa a pesar de las dificultades (en el caso del análisis en cuestión, Deckard lucha con denuedo para conseguir, por medio de la persuasión y a pesar de las circunstancias que se lo impiden, la posesión sexual de la replicante Rachel), su dispositivo pasional está ordenado en el estar-ser y ya no en términos de una competencia con vistas a hacer.

Ese estar-ser para Deckard se presenta bajo la forma de la *obstinación*, pues, al igual que Spade, esa pasión es la que le permite situarse en escenarios

En síntesis, el sujeto operador, una vez que llega a esa fase en la que se representa el hacer-ser y el recorrido en su conjunto, es capaz de proyectar una trayectoria imaginaria bajo la forma de simulacros pasionales los cuales pueden representar una sanción final (positiva o negativa) de acuerdo a la realización del actante analizado.

3.5.4 Análisis de Rachel/arquetipo de la *femme fatale*

Secuencia 1: Rachel mantiene un dialogo con Deckard donde este, cortante y cínico, le confirma que es una replicante.

En esta secuencia se nos presenta a Rachel buscando a Deckard en su departamento. Deckard, con un gesto de fastidio, la deja pasar y mantienen una conversación donde Rachel intenta negar que sea una replicante ya que tiene recuerdos de su madre. Deckard le relata vívidamente, y de manera brusca, uno de los recuerdos de ella, confirmando con esto que son recuerdos implantados y que Rachel efectivamente es una replicante, ante esa revelación Rachel comienza a sollozar, Deckard se conmueve y arrepentido intenta consolarla, pero ella huye de su departamento.

Esta secuencia, como las anteriores, ya fue analizada, sin embargo, esta vez se focalizara sobre la pasión *desesperación*. En ella se tiene a Rachel instalada en la negación de ser una replicante ante la mentira de que era un ser humano, esta revelación la somete a una desesperación que la consume. Si la desesperación es definida como “*Alteración extrema del ánimo causada por cólera, despecho, enojo motivada por la pérdida de esperanza*”²¹², es evidente que esta pasión presenta la peculiaridad de sumir al *objeto de valor* Rachel en un estado de crisis extrema. El desesperado se encuentra modalizado por el deber-estar-ser y el querer-estar-ser y, además, no-puede-estar-ser y sabe-no-estar-ser. El dispositivo modal es simplemente conflictivo; el querer del desesperado no cambia en nada con la

²¹² Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 22^a ed., 2001. Consultado en <http://dle.rae.es/?id=CxcX46B> el 4 de marzo de 2018

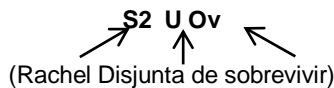
conciencia de la imposibilidad, esto es, la cohesión modal del *objeto de valor* se ve amenazada hasta llegar a la fractura.

Así tenemos las siguientes modalizaciones:

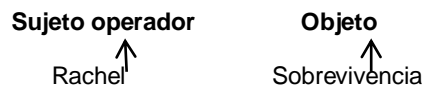
- Un deber-estar-no ser (Rachel debe aceptar que no es humana)
- Un querer-estar-ser (Rachel quiere ser humana)
- Un no-poder-estar-ser (Rachel no puede ser humana)
- Un saber-no estar-ser (Rachel sabe su condición de replicante, pero no la acepta).

Como ya se mencionó, aquí el destinador y el destinatario tienen muy poca o nula participación dentro del esquema actancial, el *sujeto operador* es quien realiza el recorrido basado enteramente en su pasión, el mandato del *destinador* lo instala su propia pasión, y el destinatario es la misma Rachel.

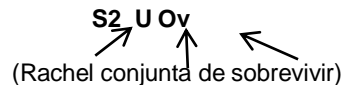
Función analizada:



Dónde:



Y da la transformación:



Nota: la conjunción de sobrevivir no se da en esta secuencia en particular. Para efectos de la pasión desesperación, Rachel está disjunta de su objeto de valor y la conjunción con la sobrevivencia se dará más adelante por mediación de Deckard como *sujeto operador*.

La desesperación conlleva un dispositivo modal de tipo conflictivo: el querer-estar-ser, por una parte, y el saber-no-estar-ser y el no-poder-estar-ser, por la otra;

estas coexisten sin modificarse recíprocamente, se contradicen y se contrarían hasta provocar la fractura interna del sujeto que la padece. En cierto modo, el desesperado dispone de dos identidades modales independientes: por un lado, la del fracaso y la frustración y, por el otro, la de la confianza y la espera: la fractura emocional es un efecto de su independencia y de su incompatibilidad.

Estos conceptos permiten afirmar que Rachel ,consumida por la desesperación que la invade, se caracteriza por un querer-no-estar, pero su recorrido imaginario queda fundado en una conjunción (temida) con un *anti-objeto* (la muerte programada en seis años para un replicante),es decir, en la imagen disfórica (no deseada, no querida) de un sujeto realizado ;el imaginario, la imagen fin se presenta como no deseada, al proveer al sujeto inmerso en dicha pasión de visualizaciones que en lugar de tranquilizarlo lo inquietan más. La cantidad de escenarios posibles visualizados no le permiten sortear las dificultades, al contrario, las incrementan en una imagen fin extrema del devenir.

El escenario que se desprende de los conceptos analizados en la secuencia seleccionada para Rachel son los siguientes: una actitud de frustración ante los hechos revelados que propician que Rachel tenga una crisis existencial originada por la certidumbre de que va a morir (ya sea por ser “retirada” o por los años programados de vida para un replicante) , y una posterior conciencia de que no puede hacer nada para evitarlo; esto la coloca en un estado de indefensión absoluta que Deckard percibe ,pero que no hace nada por evitar. Más adelante, al transcurrir el filme, Rachel efectuará un *performance* dirigido a evitar ser eliminada por Deckard y sobrevivir, pero, en esta secuencia analizada, la desesperación como pasión se desbordara sobre cualquier otra cuestión, con ello Rachel se coloca como un sujeto potencializado al tener una imagen fin (escenarios imaginarios posibles) del devenir disfórico que la aguarda.

La representación del cuadro semiótico es la misma de los análisis anteriores por lo que no es necesaria su inclusión, lo que presenta una variación es la secuencia de los modos de existencia:

obstinación) ,mientras que en el caso de las actantes englobadas en el arquetipo de la *femme fatale* tal consideración no se justifica, en efecto, en el caso del análisis de Kitty Collins queda de manifiesto que es la pasión llamada ambición la que la domina (característica predominante en el arquetipo de la *femme fatale*),empero, al realizar el análisis de Rachel resalta la pasión desesperación debido a las circunstancias que la rodean dentro del filme, sin embargo, también se percibe que esa desesperación la mueve a realizar acciones inesperadas de manipulación hacia el *sujeto operador* Deckard para conseguir la sobrevivencia, este circunstancias la coloca claramente dentro de la esfera de acción de las convenciones del género *film noir* para la *femme fatale*.

Conclusiones

Casi a la par de la inmersión de los Estados Unidos de América en la segunda guerra mundial (1941) se dio un cambio de paradigma con respecto a la narrativa presentada por Hollywood en la gran pantalla. El cine, esa gran máquina de sueños, dejaba atrás el maniqueísmo de sus personajes para adentrarse en un panorama desolador, donde las pasiones y la ambigüedad moral de sus protagonistas presentaban una realidad más acorde con el mundo en que vivían.

Ahora bien, si es evidente hasta cierto punto, que la gran mayoría de la sociedad estadounidense acogió con entusiasmo a los personajes de la narrativa del *cine negro* y que esta circunstancia solo se pudo dar en ese tiempo y espacio concretos²¹³, ¿Cómo se puede interpretar esto desde el punto de vista semiótico?

Si tomamos como base que ,tanto social ,política y económicamente, la segunda guerra mundial fue un evento que traumatizó a gran parte de la sociedad norteamericana y que, por consiguiente, existía un sentimiento generalizado de inquietud y de zozobra palpable en dicha sociedad, podemos deducir que la preferencia hacia este tipo de películas, nos habla sobre una búsqueda de sentido, de rumbo, de orientación de esa sociedad envuelta en un caos generalizado, esto es, era necesario hallar un sentido distinto al que hasta ahora se había llevado y para ello era necesario hallar un cambio que permitiera evadirse de la visión tormentosa que la realidad les imponía. Esta búsqueda de *sentido* encontró un tipo de narrativa distinta a través del relato cinematográfico y con ello permitió la

²¹³ “Durante el transcurso de la guerra, el incremento de la prostitución, de la delincuencia juvenil y de la corrupción-unido a los avatares específicos que genera el desarrollo del conflicto bélico-añaden dosis de zozobra al clima de inseguridad que vive el país. Como compensación, el cine se convierte en válvula de escape para ahogar las frustraciones colectivas y, durante los cinco años que dura el conflicto bélico, la afluencia a las salas es la más alta de toda la historia en Estados Unidos. El documental y el cine bélico adquieren, a lo largo de este periodo, un auge notable saturando las pantallas en los años inmediatamente anteriores. El cine negro, por su parte, sienta las bases fundamentales de su estilo en este quinquenio mientras devuelve a los espectadores, como si de un espejo metafórico se tratase, la imagen de una sociedad en descomposición sustentada en el principio de la inseguridad individual y en el miedo colectivo”. Carlos F. Heredero, *Op.Cit.*,p.26

entrada de estructuras narrativas que parecieran plausibles o pensables en busca de una catarsis ante la angustia y la zozobra que se presentaba de forma real ante sus ojos. Esto es, semióticamente hablando, ese rumbo entendido como movimiento, construcción, transformación e intencionalidad no era ya un camino deseado por la sociedad norteamericana que requería, urgentemente, de un cambio.

Este cambio de sentido, de significado ante la realidad que se presentaba de manera lapidaria ante la sociedad norteamericana permitió la incursión de lo que más tarde se denominaría como *film noir* o *cine negro* dentro de la industria cinematográfica estadounidense²¹⁴, que, si bien, ya presentaba obras seminales para la definición del término desde 1930, con el ciclo fundacional de las películas de gánsters, obtendría una definición del término más concreta ,de acuerdo a la mayoría de los críticos cinematográficos²¹⁵ ,con el estreno de *El Halcón Maltés* (1941). Este género cinematográfico dejaría como legado una cantidad ingente de películas basadas en un estilo característico que permitiría distinguirlas de otras con temáticas similares (cine de gánsters, cine penitenciario, cine criminal, etc.), básicamente por poseer características cinematográficas, estilísticas y narrativas distintivas que, las diferenciaban notoriamente, de las fuentes primigenias de las cuales se habían nutrido en un principio.

²¹⁴ “El derrumbe del sistema financiero que provoca el crack de 1929 acaba de un plumazo con la creencia infantil de un crecimiento económico ininterrumpido que sume al país en una crisis económica, social y política sin precedentes [...] El optimismo incauto de la década anterior deja paso a los grises nubarrones del pesimismo y la nación se introduce en un larguísimo puente del que no lograra escapar sino mediada la década de los años cincuenta. Un túnel que, sin embargo,, sirve para alumbrar en la oscuridad de sus paredes el periodo clásico de un movimiento que más tarde sería conocido, quizás no por casualidad, como el cine negro”. Carlos F. Heredero, *Op. Cit.*,p.24

²¹⁵ “John Huston que acababa de participar como guionista de *El último refugio*, recibe el encargo de llevar a las pantallas, dentro de un presupuesto muy limitado, *El Halcón Maltes*, una novela de Dashiell Hammet [...] apoyándose en un elenco de magníficos actores, John Huston levanta *El Halcón Maltes*, la obra que, según se viene aceptando habitualmente, inaugura el periodo clásico del cine negro”. Antonio Santamarina, *El cine negro en 100 películas*, Madrid, Alianza editorial,1999,p.17

El cine de ciencia ficción, por otra parte, presentaba una materialización del imaginario colectivo a través de la pantalla, al mostrar mundos futuros posibles como representación simbólica del devenir de la humanidad. El género, asimismo, presentaba alternativas para tocar temas y tópicos que la prohibición impuesta por la censura hollywoodense no habría permitido (ambiente político, racismo, guerra nuclear, comunismo, histeria en masa, alienación, el MacCarthysmo, etc.) al disfrazarla con parábolas o alegorías para analizar la moral o las decisiones de los protagonistas. Esta representación, dentro de un contexto alterado, permitía un examen más profundo de las temáticas ahí explicitadas de cara al espectador, debido a que se presentaban aparentemente inocuas al reflejar las ideas y temáticas presentadas con la perspectiva de un observador viendo escenas lejanas a él en el tiempo y espacio (al menos en apariencia).

En términos de estructuras narrativas la ciencia ficción presentaba alternativas a problemáticas que se daban de manera constante y que parecían irresolubles para la sociedad en aquel entonces (muchas de esas problemáticas lo siguen siendo actualmente), esto es, el escenario presentado a través de las estructuras narrativas del género de ciencia ficción permitía presentar probabilidades, ante los ojos del espectador, que aspiraban a mejorar la sociedad en la cual ellos estaban adscritos por medio de avances científicos y tecnológicos, aunque, también presentaba el reverso de la moneda al conjurar distopías provocadas por esos mismos avances²¹⁶.

Sin embargo, es a partir de la preocupación de realizadores posteriores en el género de la ciencia ficción que se daría un cambio en las temáticas al abordar cuestiones existenciales y filosóficas (*2001: Odisea del espacio* de 1968 y *La naranja mecánica* de 1971, ambas del realizador Stanley Kubrick) y, con ello, permitiría a posteriores realizadores explorar y enriquecer sus obras con dichas cuestiones. Uno de ellos, el realizador Ridley Scott, retomaría la vertiente filosófica

²¹⁶ Luis Gasca, *Cine y ciencia ficción, 1896-1973*, Madrid, Ed. Planeta, 1975,p.67

iniciada por Kubrick para establecer una relación, un nexo, de manera casi orgánica entre ambos géneros (ciencia ficción y *cine negro*). El resultado de esa combinación encuentra una de sus formas más acabadas en la película *Blade Runner* (1982).

Empero, ¿Cómo se dio en primera instancia esta combinación de géneros?, esto es, ¿hay en la historia temprana del cine algo que nos permita visualizar las bases de esta interrelación de géneros a nivel de los arquetipos cinematográficos analizados en este trabajo de investigación?

La primera película que presentaría, de manera incipiente, casi soslayada, al menos a uno de los arquetipos presentes en ambos géneros (la *femme fatale*), es la obra maestra del cineasta Fritz Lang: *Metrópolis* (1927), en esta película se daría la primera representación a nivel cinematográfico de una distopía²¹⁷ amparada en la vivida encarnación de una sociedad aunada a una profundidad en su contenido humano y social.

En contexto, la narrativa de este filme presenta una megalópolis del siglo XXI donde los obreros viven en un gueto subterráneo donde se encuentra el corazón industrial con la prohibición de salir al mundo exterior. Incitados por un robot se rebelan contra la clase intelectual que tiene el poder, amenazando con destruir la ciudad que se encuentra en la superficie, pero Freder, hijo del dirigente de *Metrópolis*, con la ayuda de María, de origen humilde, intentaran evitar la destrucción apelando a los sentimientos y el amor. María se yergue como figura preponderante al defender la causa de estos trabajadores oprimidos utilizando el dialogo y la concordia, sin embargo, Fredersen, quien es el dirigente de *Metrópolis* se da cuenta de las actividades de María y temiendo una revuelta de los trabajadores decide solicitar la ayuda del científico Rotwang, quien a su vez le muestra un robot antropomórfico de su invención. El robot puede tomar la forma y

²¹⁷ “Visión negativa de una sociedad ficticia basada en la hiperbolización de los problemas culturales de nuestra sociedad”. Fernando Ángel Moreno, Op.Cit.,p.461

conducta de cualquier ser humano, así que el dirigente y el científico deciden reemplazar a María con dicho robot.

Esta producción alemana supuso toda una revolución en múltiples sentidos, destacando la dirección artística y la fotografía, convirtiéndose en el resultado cinematográfico de las distintas vanguardias europeas de aquel momento. Las connotaciones que conllevaba el filme han servido para realizar un sinnúmero de estudios críticos, sin embargo, para efectos de este trabajo de investigación, se retomara el concerniente a la connotación sexual de este robot al tomar el aspecto de María.

Primeramente, hay que establecer que la problemática que encierra la creación de un ser femenino por propio deseo del hombre remite explícitamente a cuestiones sexuales, además de establecer la premisa del origen de la mujer como sujeto pasivo derivado del hombre. Si bien la concepción de la creación de la María Robot proviene directamente de la Eva Cristiana, el desarrollo que presenta el personaje será paralelo a una serie de figuras bíblicas que también, en su momento, provocaron la perdición del hombre, entre ellas se destacan las figuras de Dalila, donde la desgracia se cierne sobre Sansón por su intermediación, y la de Salome, quien hace lo propio con la figura de San Juan Bautista. La figura de la Salome bíblica tiene especial trascendencia para la configuración del arquetipo de la *femme fatale*, en el caso de *Metrópolis* evidenciado por el ballet mecánico que desarrolla la María robot, en clara alusión a la danza de los siete velos ejecutada por Salome en las distintas obras artísticas inspiradas en el pasaje bíblico²¹⁸.

En consecuencia, al asociar la maquina con la sexualidad femenina, se fragua en *Metrópolis* cierto temor a una tecnología dominante que cuestiona al patriarcado. Y puesto que la mujer artificial es un invento que se le sale de las manos a su creador el asunto toma carices peligrosos.

²¹⁸ Pilar Pedraza, *Metrópolis, Fritz Lang: Estudio crítico*, Barcelona, Paidós Iberica, 2000, p.82

Por otro lado, y en una dirección completamente opuesta, se tiene a la María humana, mesías sindical de la clase obrera. La María humana será poseedora de una iconografía casi mariana, irradiando candidez en la gestualidad y forma de expresión. Será reseñable también el carácter pasivo que posee la María humana en cierto momento al ser perseguida y capturada por el científico Rotwang, proporcionando un victimismo asociado a la femineidad de aquella época.

La huella dejada por *Metrópolis* será de tal magnitud que los modelos femeninos posteriores en la ciencia ficción remitirán, por medio de su rol maligno/sexual, a una serie de *femme fatales* arquetípicas. Esta característica sería retomada por Ridley Scott en *Blade Runner* (1982), donde pervive la concepción iniciada por *Metrópolis* a través de personajes femeninos en los que predomina la ambivalencia. El caso de estudio de la “replicante” Rachel, analizado en este trabajo de investigación, es un claro ejemplo de ello, y si se ahonda aún más en el análisis de la película en cuestión, el arquetipo de la *femme fatale* tiene representación en dos personajes más: Pris y Zhora.

Por un lado se sitúan las “replicantes” creadas con un fin lúdico y sexual (Pris y Zhora), y por el otro Rachel, con un aspecto de frialdad inmutable sin connotaciones (aparentemente) sexuales. El caso de Rachel presenta características especiales ya abordadas anteriormente en su análisis actancial, sin embargo, es necesario reiterar los elementos semióticos que permiten tal afirmación.

Dentro del análisis comparativo de las estructuras narrativas, efectuado en el tercer capítulo de este trabajo, encontramos estructuras similares en relación al accionar de los actantes que representan el *objeto de valor* encarnados respectivamente, por los personajes de Kitty Collins y de la replicante Rachel. Este análisis, derivado de las secuencias analizadas, nos permite, por medio de la semantización verbal de la “seducción”, dilucidar si ambos personajes presentan una estructura narrativa similar, concerniente al arquetipo cinematográfico *femme fatale*.

Si la *femme fatale* es caracterizada básicamente por la semantización verbal de la “seducción” como “competencia” es porque su accionar dentro del programa narrativo permite que el relato avance debido a esa semantización verbal, esto es, esa característica debe ser consistente a lo largo del relato como atributo intrínseco de dicho personaje para actuar como resorte narratológico dentro del relato.

Al afirmar que existe una diferencia notable con respecto a los dos personajes analizados como los actantes *objeto de valor* (Kitty Collins y Rachel), es porque esa característica, en el caso de Rachel, no presenta dicha consistencia a lo largo de todo el relato, en consecuencia, será necesario profundizar en el análisis efectuado anteriormente para demostrar dicha aseveración.

En la primera secuencia, donde se efectúa su primer encuentro con el *Blade Runner* Deckard, la replicante Rachel presenta un dominio y aplomo de la situación (con tintes sexualizados) al ejercer el papel de la asistente personal del magnate de la genética, Eldon Tyrell. La posición de Rachel en la escala social, dentro de esta sociedad futurista representada en la película, denota un empoderamiento al saberse situada por encima del resto de dicha sociedad, sin embargo, esta posición de poder ejercida por Rachel se perderá al efectuar Deckard un examen de la prueba Voight-Kampff a petición de Tyrell. En ella, Rachel responde los cuestionamientos de Deckard como si conociera de antemano las respuestas. Ocasionalmente Deckard observa el instrumento que registra los cambios oculares mientras que Tyrell observa con satisfacción la aguda inteligencia mostrada por Rachel. Al final de una larga sesión, Deckard evalúa los resultados de la prueba y queda absorto. En un instante, Rachel ha perdido su andamiaje interno, su silencio y su mirada la delatan. Una mezcla de tristeza profunda y desolación emergen de su rostro. Sin decir palabra, se levanta y abandona el cuarto a petición de Tyrell. A partir de ese momento una de las características de la *femme fatale* (su aplomo y seguridad para ejercer la “seducción”) se han perdido al descubrir que es una replicante.

Esta secuencia reafirma lo expresado anteriormente :las características intrínsecas del arquetipo *femme fatale* en el personaje de Rachel presentan una disonancia con respecto al otro arquetipo de la *femme fatale* representado por Kitty Collins, quien si presenta esa semantización verbal de la “seducción” a lo largo del relato cinematográfico de la película *The Killers* (Kitty seducirá a Anderson y ejercerá su poder de seducción para colocarlo en una posición de sacrificio para evadir la cárcel, posteriormente ,con la promesa de huir con él lo coaccionara sexualmente para que efectuó una traición hacia sus secuaces del robo al banco para finalmente ,abandonarlo).

En contraste con Kitty Collins, Rachel presenta una característica de indefensión y desesperación con la revelación de su condición de replicante, hacia la segunda mitad de la película, sin embargo, si cumplirá una de las características inherentes del arquetipo al inducir a Deckard (inconscientemente) a abandonar su posición como *Blade Runner* para escapar con ella en **la última secuencia del filme** (propiciando con ello la fatalidad inherente atribuida a este arquetipo al hacer que Deckard quede como un paria, un proscrito ante la ley).

Ahora bien, es necesario remarcar que Rachel, a diferencia de Pris y Zhora, lleva incorporada una memoria real que se le ha implantado, con lo cual la noción de identidad y de femineidad en ella es completa. Rachel será un modelo de mujer heredado de las *femme fatale* características del *cine negro*, una *rara avis* dentro del arquetipo, dado que no utiliza su sexualidad con fines aviesos, solo en la última de sus instancias (sobrevivir) lo utilizara de manera velada y hasta cierto punto inconsciente. Sin embargo, la iconografía de la *femme fatale* estará igualmente presente en ella, como bien indica el vestuario, el peinado, y el cigarrillo presente en la penumbra de una habitación en claroscuro. Este cambio de discurso se debe básicamente al final conferido, evolucionando desde el arquetipo *Vamp*²¹⁹ heredado de *Metrópolis* hasta convertirse en un ciborg (o

²¹⁹ El termino *Vamp* es una contracción de mujer vampiresa; es otra forma de denominar a la *femme fatale* del *cine negro* “Es una mujer que aprovecha su gran atractivo y su capacidad de seducción amorosa para conquistar a los hombres y sacar provecho de ellos”. Carlos F. Heredero, *Op. Cit.* ,p 165

replicante) vulnerable, en la mayor parte del metraje, al descubrir su verdadera identidad²²⁰.

El camino para el otro arquetipo cinematográfico (el *detective/antihéroe*) estaría trazado, de una forma mucho más clara, al ser una derivación de las creaciones literarias de la denominada novela negra o *Hard Boiled* que impero durante las décadas de 1930 a 1940. El desarrollo de este género literario (presente a nivel masivo por medio de las publicaciones pulp de la época), permitiría familiarizar a una gran parte de la población lectora estadounidense con los detectives lacónicos, reservados y amargados que prefiguraban al personaje del *antihéroe/detective* que sería retomado, posteriormente, en la filmografía del *cine negro*.

Las características de este tipo de novelas (cuyos máximos exponentes a nivel literario son los autores Dashiell Hammett y Raymond Chandler) presentaban una atmosfera asfixiante de miedo, violencia, injusticia e inseguridad derivados del entorno político y económico de la posguerra del siglo XX en los Estados Unidos de Norteamérica y, con ello, una exploración de las partes más sombrías del alma norteamericana²²¹.

Los elementos antes descritos confluyeron como un crisol para presentarnos la era del detective privado, figura clave del cine americano de este periodo. El propio Chandler, en su novela *El largo adiós*, describió mejor que nadie la figura y características de este personaje clásico:

“Soy detective privado y tengo mi licencia desde hace ya algún tiempo. Soy un tipo solitario, no estoy casado, estoy entrando en la edad madura y no soy rico. He estado en la cárcel más de una vez y no me ocupo de divorcios. Me gusta la bebida, las mujeres, el ajedrez y algunas otras cosas .No soy muy del agrado de los polizontes, pero conozco un par de ellos con los que me llevo

²²⁰ Pilar Pedraza, *Metrópolis, Fritz Lang: Estudio crítico*, Barcelona, Paidós Iberica,2000,p.83

²²¹ Carlos F. Heredero, *Op. Cit.*, p. 78

*bien. Soy hijo natural, mis padres han muerto, no tengo hermanas ni hermanos, y si alguna vez llegan a dejarme tieso en una callejuela oscura, como puede pasarle a cualquiera en mi trabajo, y en estos días que corren a mucha gente que se ocupa de cualquier cosa o de ninguna, ni hombre ni mujer, sentirá que ha desaparecido el motivo o fundamento de su vida*²²².

Se trata pues, de un tipo intuitivo que conoce mejor que nadie a las personas ya que de no ser así, no podría realizar bien su trabajo. No acepta nunca deshonestamente el dinero de los demás y responderá a cualquier insolencia con una venganza justa y desapasionada. Es un hombre solitario y que desea ser tratado con orgullo. Habla como los personajes de su tiempo, es decir, con cierta rudeza, pero también dando muestras de ingenio y sentido del humor irónico. Muestra un profundo desdén por la mentira y la simulación y un profundo desprecio por la mezquindad.

Sin embargo, es en las novelas del movimiento literario llamado “Ciberpunk”²²³, adscrito a la ciencia ficción, donde se pueden encontrar una posterior reconfiguración, a nivel de las estructuras actanciales, del arquetipo *detective/antihéroe*. Las características de este movimiento literario permiten tender un nexo, una especie de puente que conecta a los géneros cinematográficos del *cine negro* y el de ciencia ficción con base en el arquetipo antes mencionado. La figura o el actor principal por definición para esta vertiente novelística y posteriormente cinematográfica, es, por lo general, un individuo marginado que se encuentra en situaciones extraordinarias en un futuro distópico y que más que científicos brillantes o héroes en busca de avances o aventuras se encuentra en situaciones donde tiene poca o ninguna opción. Estos antihéroes—criminales, parias, inadaptados o desertores—no experimentan el “camino del

²²² Raymond Chandler, *El largo adiós*, Barcelona, Barral Editores, 1972, p.78

²²³ Subgénero de la ciencia ficción que, durante los años ochenta, basaba sus relatos en mundos dominados por las grandes corporaciones y una fuerte interacción entre seres humanos e inteligencias artificiales. Toma su nombre de la combinación entre cibernética y punk. Fernando Ángel Moreno, *Op.Cit*, p.460

héroe” (preconizado por Joseph Campbell²²⁴) como un protagonista de una epopeya homérica o de una novela de Alexandre Dumas. Se sitúan más bien en una línea de ambigüedad que remite directamente al investigador privado del *film noir*. Este énfasis sobre la inadaptación a la sociedad de sus protagonistas es el componente “Punk” de este tipo de novelas²²⁵.

Es en las características intrínsecas del personaje presentado en este tipo de novelas, y su posterior representación en la figura del personaje de Rick Deckard de la película *Blade Runner*, donde se puede hallar el nexo que a nivel actancial (como *sujeto operador*) encuentra su “replica”, como un espejo, si bien alejado en el tiempo, del investigador privado Sam Spade de la película *El Halcón Maltes*.

Expuesto la anterior en relación a los dos géneros cinematográficos (ciencia ficción y *cine negro*) analizados a través de sus figuras actanciales en este trabajo de investigación surge una interrogante, ¿Qué es lo que hace posible construir este tipo de narrativas y cuál es la importancia de las estructuras narrativas propuestas a través del análisis actancial de Greimas?

En un nivel primario es necesario establecer, de manera sucinta, lo expuesto en el capítulo uno de este trabajo de investigación referente a los géneros cinematográficos, partiendo de la base que dichos géneros están segmentados a partir de esquemas y fórmulas que rigen a la producción y distribución de las películas y, que con ello, se constituyen en estructuras que definen a cada uno de los textos o guiones cinematográficos para un género en particular. Con esto en mente se puede deducir que, por parte del público espectador, la interpretación de las películas de un género en particular depende directamente de expectativas “específicas” por repetir ciertas experiencias estéticas y emocionales respecto a esa película.

²²⁴ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de cultura económica, 1959,p.177

²²⁵ Fernando Ángel Moreno, *Op.Cit.*,p.397

Es hasta cierto punto evidente que lo expuesto anteriormente permite determinar que las estructuras narrativas presentadas en cada uno de los géneros tienden a establecer límites con respecto a las estructuras narrativas de los otros géneros, esto es, la segmentación creada por la industria cinematográfica adscribe temas y situaciones particulares basadas en la temática del género en particular que se quiere abordar.

Dado lo anterior, podemos retomar lo expuesto anteriormente en relación al clima de inseguridad vivido por los Estados Unidos de Norteamérica durante el transcurso de la segunda guerra mundial, remarcando que ,sin ese sentimiento generalizado entre la población norteamericana ,el surgimiento del género cinematográfico del *cine negro* (con sus temáticas oscuras y realistas) ,no hubiera sido posible, lo anterior es hasta cierto punto evidente si analizamos que los temas y la narrativa de los géneros cinematográficos presentes(penitenciario, musical, melodramático, comedia, ,Western, etc.) antes de su irrupción no mostraban, ni la ambigüedad psicológica de los personajes ni las propuestas estilísticas de cara al expresionismo alemán que Hollywood y la corriente cinematográfica del *cine negro* fomentaron una vez establecido el género²²⁶ .Las productoras ,por otra parte, al reconocer que este tipo de cine en particular tenía un afluente de cinéfilos cada vez mayor ,y que la narrativa derivada de este género era cada vez más atrayente, vio en ello un filón de oro que explotar, y, por lo tanto, muy sintomáticamente, se encargaron de realizar cada vez más películas con temáticas similares²²⁷.

²²⁶ “Los cambios experimentados por la sociedad norteamericana con el comienzo de los años cuarenta, sobre todo a raíz de su entrada al conflicto belico, hacen que las fronteras del bien y del mal se vayan diluyendo poco a poco, y que cualquier grupo o ambiente social sea susceptible de convertirse en el marco de una acción criminal. No queda ya resquicio alguno, por consiguiente, para tragedias sombrías localizadas exclusivamente en el mundo de la delincuencia (el mal) ni para reelaboraciones míticas, más o menos optimistas, trazadas desde la confianza en el porvenir(el bien) de una sociedad cuyo horizonte aparece cubierto, en esos momentos, de negros nubarrones. Todo el panorama del nuevo periodo se vuelve progresivamente más confuso y hermético, y las nuevas ficciones negras comienzan a dar testimonio de ello a través de unas imágenes que eligen la metáfora social como figura de estilo y la ambigüedad como lema”. Carlos F. Heredero, *Op.Cit.*,p.129

²²⁷ “De manera indirecta o refleja, el cine negro del periodo clásico arraigo en los estudios de Hollywood sobre un territorio conflictivo delimitado por el juego de confrontaciones entre la

Esto es, el *cine negro* se erigió como tal no solo a través de sus temáticas y sus elementos visuales y estilísticos, sino también porque su estructura narrativa era discontinua con respecto a las motivaciones de sus personajes. Antes de su entrada en escena, la motivación de los personajes en otros géneros (con sus contadas excepciones²²⁸) era presentada de manera prístina, sin claroscuros, con una línea bien delimitada entre los personajes buenos y bondadosos y los personajes malos y perversos.

Todo ello cambio con la entrada del *cine negro* al *Star System Hollywoodense* al presentar una subversión, un rompimiento con respecto a lo que otros géneros presentaban al aportar ,no solo a las figuras arquetípicas del *antihéroe/detective* y la *femme fatale* como personajes centrales dentro de una estructura temática, fílmica y narrativa sino también por dar un cambio de viraje al dejar atrás a los personajes que representaban héroes y damiselas clásicos que, antes de su irrupción, eran acordes a una moral definida por los valores de la época (había una clara línea divisoria respecto a las motivaciones y características de estos personajes, el protagonista de sexo masculino, por lo regular, era representado con unos valores morales tendientes a la valentía y la idea de realizar el bien hacia sus semejantes mientras que, por otro lado, la coprotagonista de este héroe clásico, era representada como una damisela sumisa y hogareña a quien , la

sensibilidad social y creativa de los cineastas y las necesidades comerciales de las grandes productoras. Es decir, por una parte, la inspiración de los creadores más comprometidos con su tiempo y con su lenguaje; por otra, la producción industrial sensible a las demandas más inmediatas del mercado". Carlos F. Heredero, *Op.Cit.*,p.59

²²⁸ No obstante ,hay que mencionar que Zavala identifica, en las películas del género Western, un viraje en su estructura narrativa hacia la década de 1960 ,este viraje se refleja en una re-interpretación del héroe civilizado y solitario del Western que, reacomoda la estructura narrativa clásica del género(enfrentamiento de un enemigo simbólico de una comunidad naciente, victoria del héroe y permanencia en la comunidad salvada con la damisela en peligro como recompensa), hacia una especie de sacrificio (el héroe se rehúsa a permanecer en esa comunidad, alejándose, en la secuencia final, hacia el ocaso). Zavala atribuye este cambio a lo que él llama pliegues históricos precisos (nudos culturales) que se corresponden a un programa narrativo donde el discurso mitológico de un héroe colectivo y anónimo, que impone sus propias reglas, actúa al margen de la ley (de manera simétricamente complementaria al antihéroe del *film noir* de la década de 1940).Lauro Zavala, *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: la seducción luminosa*,Mexico,Ed.Trillas,2010,p.15

mayoría de las veces ,había que rescatar de un peligro dentro de la narrativa de la película),lo anterior, por supuesto, era un reflejo fiel de la realidad de ese periodo histórico en concreto²²⁹.

Ahora bien, si el objetivo de la semiótica, en este caso en particular la semiótica narrativa, se plantea encontrar el *sentido* dentro de un texto (o relato cinematográfico), ¿Cómo responde el análisis actancial de Greimas al cambio de *sentido* en las estructuras narrativas del género del *film noir*?

De manera sucinta se puede acotar que el análisis actancial, por medio del recorrido generativo del actante, permite observar los resortes narratológicos, la estructura de la acción de un relato y el porqué de las acciones de los actantes. Lo anterior se logra al relacionar, por medio de las estructuras narrativas de superficie, las modalidades que jerarquizan a las formas elementales de los enunciados de acción y de los enunciados de estado ya descritos en la metodología de este trabajo (el poder, el deber, el saber y el querer). Así, por ejemplo, en el caso de la figura del *detective/antihéroe* se hace presente, por medio de las estructuras semio-narrativas de superficie, un querer-hacer junto con un poder-hacer y saber hacer presente en la semantización verbal de la “astucia” siempre consistente a lo largo del relato.

Para ejemplificar lo anterior, se presenta el programa narrativo del *sujeto operador* Sam Spade (arquetipo cinematográfico del *detective/antihéroe* de la película *El Halcón Maltes*), que nos permite visualizar el esquema de las

²²⁹ “Los conceptos que anclaban a la mujer en un rol secundario, siempre supeditada al hombre, provenían básicamente de los debates de finales del siglo XIX que, aunque vigentes durante todo el siglo siguiente, giraban en torno a la femineidad como tema de la esfera pública introducida por las primeras oleadas de feministas que solicitaban con energía derechos civiles negados hasta ese momento. Para la mayor parte de la sociedad “bien pensante” la sola idea de la mujer como profesionista y con derechos civiles era aberrante y a estos conceptos se añadieron otros más modernos provenientes del darwinismo social que ayudaron a reafirmar la idea de la familia patriarcal como fundamento esencial del orden social, además que vincularon la idea de la femineidad con lo menos “civilizado”, pasando a ser un individuo menos “desarrollado” y por lo tanto más cercano a la animalidad”. Leonor Acosta, *Op. Cit.* p.64

secuencias analizadas, las funciones de transformación, las modalidades y la sanción final del sujeto operador derivadas, en primera instancia, de la semantización verbal de la “astucia”:

Programa narrativo				
Sujeto	Secuencia analizada	Funciones de transformación	Modalidades	Sanción
Sam Spade	1.-Spade y Archer son contratados para encontrar a Thurnsby y Corinne	Inicial: $F(S2) \Rightarrow [(S1 \cup Ov) \Rightarrow (S1 \cap Ov)]$ Final: $F(S2) \Rightarrow [(S1 \cup Ov) \Rightarrow (S1 \cup Ov)]$	Querer-hacer Deber-hacer	Negativa
	2.- Asesinato del socio de Spade, Archer, y búsqueda de información.	Inicial: $F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \Rightarrow (S2 \cap Ov)] Ov]$ Final: $F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \Rightarrow (S2 \cup Ov)]$	Poder-hacer Saber-hacer	Negativa
	3.- Cairo le confiesa a Spade sobre la búsqueda del Halcón Maltes.	Inicial: $F(D1=Op) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \Rightarrow (S2 \cap Ov)]$ Final: $F(D1=Op) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \Rightarrow (S2 \cap Ov)]$	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva
	4.- Spade se ve obligado a realizar una negociación con los matones y entregarles el halcón.	Inicial: $F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \Rightarrow (S2 \cap Ov)]$ Final: $F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \Rightarrow (S2 \cap Ov)]$	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva
	5.-Spade hace confesar a la Srta. O´Shaughnessy y la entrega a la policía .	Inicial: $F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \Rightarrow (S2 \cap Ov)]$ Final: $F(S2) \Rightarrow [(S2 \cup Ov) \Rightarrow (S2 \cap Ov)]$	Poder-hacer Saber-hacer	Positiva

Tabla 64

Si retomamos las estructuras semio-narrativas profundas, aplicadas en el mismo caso de la figura del *antihéroe/detective* (en específico al personaje de la película *El Halcón Maltes*, Sam Spade), se puede exponer, por medio de su análisis, que el cuadro semiótico obtiene operaciones sintácticas de negación y aserción sobre contenidos concretos y particulares, esto es ,en el caso que nos

ocupa de la figura del *antihéroe/detective* se puede determinar que la semantización verbal asignada a este arquetipo (astucia) como aserción, tiene su contraparte o negación (torpeza), y que esta oposición permite darle sentido al relato cinematográfico al exponer que esta categoría semántica astucia/torpeza, que el análisis ubica en lo más profundo del texto, se muestre ahora como la astucia puesta al servicio de la figura actancial del *sujeto operador* para lograr la conjunción con su *objeto de valor* mientras que la torpeza de sus *oponentes* es la que permite que dicho sujeto operador logre una sanción positiva (la conjunción con ese *objeto de valor*) ,dicho de otra manera, el sentido profundo del relato se da por esa contienda o polémica entre la semantización verbal del sujeto operador (astucia) y la semantización verbal de sus oponentes (torpeza),tal y como lo muestra de manera grafica, la siguiente tabla del nivel axiológico de Sam Spade:

Nivel axiológico: Eufórico vs Disfórico

La astucia vs La torpeza

Actante	Sujeto Operador (S2)		Oponente (s) (Op)
Nivel temático	/Querer y deber hacer/		/No poder hacer y no
	Vs	Vs	saber hacer/
	/Poder y saber hacer/		(Ser torpe y dejarse
	(Ser astuto y demostrarlo)		engañar)
		Habilidad	
Isotopía semiológica	Dominio de la		Ingenuidad,
(Nivel temático genérico)	inteligencia y situaciones	Vs	Irracionalidad
	difíciles (astucia).		(torpeza).
	-Control: Aplomo		-Descontrol:

Isotopía semiológica	}	diplomacia, engaño	Vs	inseguridad,
		malicia, sagacidad		desacierto,
		persuasión.		error, nobleza.
(Nivel temático específico)	}	-Razón	Vs	-Emoción
		-Superioridad/	Vs	-Inferioridad/
		confianza en sí		inseguridad en
		mismo.		sí mismo.

Por consiguiente, el análisis actancial nos provee de herramientas no solo para discernir el devenir de los personajes en cuanto a su accionar, sino también sus motivaciones para realizar dichas acciones, y, en el caso específico del análisis con respecto a películas de otros géneros, nos permite encontrar relaciones entre personajes, analizados como figuras actanciales, de géneros disímbolos (como el *cine negro* y el cine de ciencia ficción).

Asimismo, la semiótica narrativa, aplicada al análisis de los personajes como actantes, nos permite descubrir el cómo las estructuras narrativas permiten construir lógicas de historias a partir de personajes (actantes en el nivel de este trabajo de investigación) que parecen plausibles, o pensantes...aunque no sean reales en términos empíricos.

Es así como estos géneros cinematográficos, en apariencia disímbolos, encuentran una equivalencia o correspondencia derivado del recorrido narrativo y generativo analizado de sus figuras actanciales. Esto remite directamente a **la posibilidad**²³⁰ de que los elementos cinematográficos, estilísticos y de la

²³⁰ Nota: esta posibilidad se hace latente por medio de este análisis, sin embargo, no se abordó de manera concreta debido a que la metodología aplicada a este trabajo de investigación se basa, primordialmente, en el modelo actancial de Greimas y a la figura de los actantes derivados de

psicología de los personajes, presentes en uno de ellos ,puedan ser replicados, reflejados y magnificados en el otro sin perder su esencia ni sus características definitorias.

Lo anterior puede ser reflejado en una respuesta posible ,que ,aunque no está trabajada directamente en este trabajo de investigación ,puede ser tratada como contexto de uno de esos elementos cinematográficos no tocados por el análisis actancial de Greimas (ya que este solo explora los resortes narratológicos de un relato por medio de las figuras actanciales):la iconografía de los escenarios ,esto es, mientras dicha iconografía está enfocada en *Blade Runner* a la imaginación futurista de la ciudad, y mientras los objetos que rodean a los personajes refuerzan esta imaginación, la estructura narrativa es análoga a la del *cine negro*, particularmente remarcable en el caso de la película *El Halcón Maltes*, en efecto, en ambas películas se detectan elementos coincidentes respecto a su narrativa ,no solamente por presentar a los arquetipos clásicos del *cine negro* ,sino porque la propuesta narrativa de Ridley Scott en *Blade Runner* implica la búsqueda de un objeto (retirar replicantes para Deckard, búsqueda de sobrevivencia para Rachel y el resto de los replicantes),con sus respectivos oponentes que interfieren en esa búsqueda (los mismos replicantes que se oponen a ser retirados para Deckard, Rachel sumida en una desesperación al saber de su condición que le provoca vulnerabilidad) ,así como sus ayudantes (en el caso de Deckard la astucia y su larga experiencia como cazador de replicantes, los replicantes con su astucia y su mayor capacidad física ante los humanos y Rachel provocando empatía y compasión hacia Deckard para que no la “retire”).

Por otra parte tenemos a la película *El halcón maltes*, en ella se presentan también los elementos antes mencionados, la búsqueda de un objeto (La estatuilla), los oponentes (en el caso de Spade, los matones y la señorita O'Shaughnessy ;en los matones su desconocimiento del paradero exacto de la

esta, por otra parte, existen diversos trabajos de investigadores y analistas que retoman esta correspondencia entre estos elementos (cinematográficos ,psicológicos y estilísticos) del *cine negro* que se hacen patentes en la película *Blade Runner*.

estatuilla) ,los ayudantes (Spade recurre a su astucia y su experiencia de los bajos fondos criminales de la ciudad ; los matones hacen uso de la violencia y al asesinato y O'Shaughnessy utiliza la seducción y la mentira).

Lo anterior se puede observar en los cuadros semióticos finales de cada actante, derivados de su análisis, y que representan, de acuerdo a la metodología del grupo Entrevernes, la síntesis del programa narrativo principal. Este programa narrativo principal, como ya se explicito, contempla también el análisis del componente discursivo, los recorridos sememicos, figurativos y generativos, así como también las estructuras profundas de donde se extraen los niveles axiológicos, temáticos y figurativos que dan sentido al texto(o relato cinematográfico).

De esta manera, se tiene la visualización grafica de los cuadros semióticos finales de ambos actantes, que representan el arquetipo del *detective/antihéroe* (Spade y Deckard, respectivamente), y que ejemplifican lo antes expuesto:

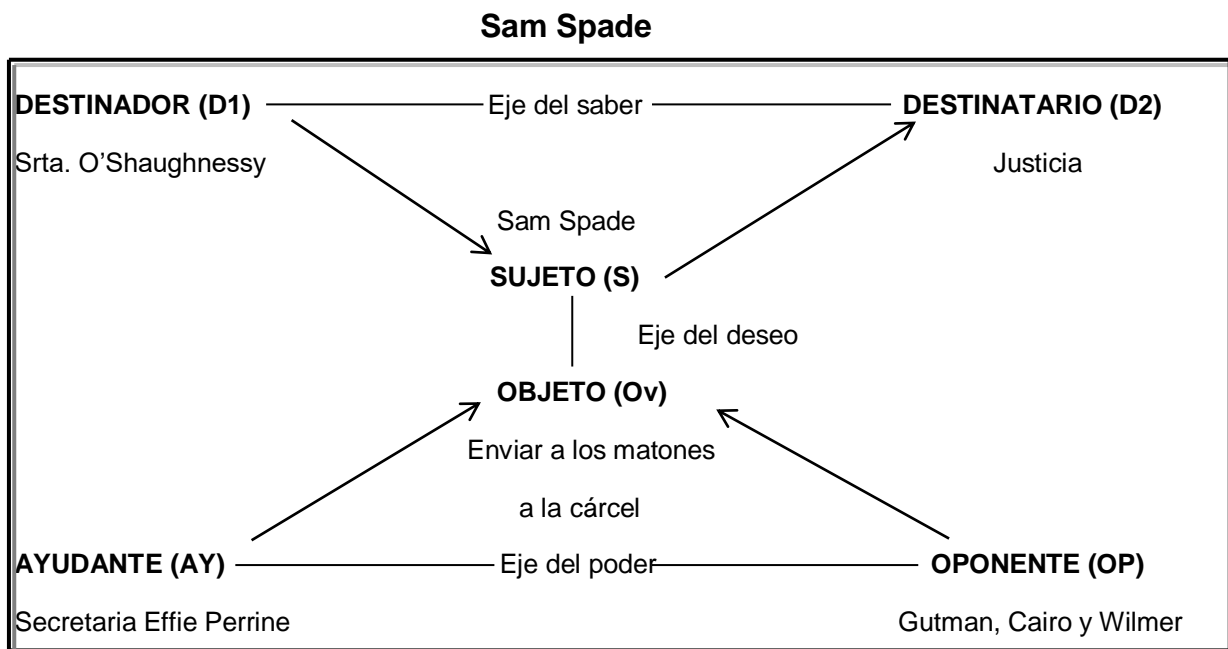


Tabla 65

Rick Deckard

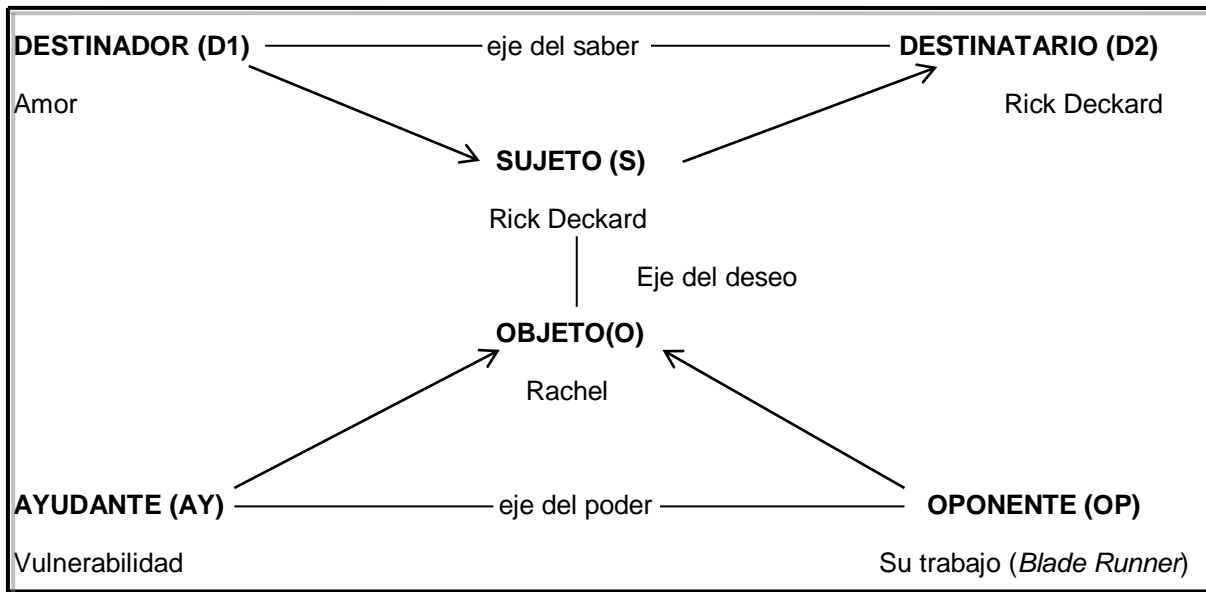


Tabla 66

Entonces se tiene que, más allá de cualquiera de los elementos cinematográficos (iconografía, iluminación, fotografía, ambientación, etc.), que están fuera del análisis de este trabajo de investigación, y que son puestos a disposición de un relato²³¹, la relación que guardan las estructuras semionarrativas también es coincidente (en el caso del arquetipo *detective/ antihéroe* esta similitud es notoria, sin embargo, el análisis del actante objeto de valor, que representa al arquetipo *femme fatale*, presentará una discrepancia a nivel de estructura semionarrativa que se analizará más adelante) .

En síntesis, la semiótica de Greimas permite, a través del análisis aplicado a las figuras actanciales, descubrir las relaciones correspondientes entre estas figuras

²³¹ Christian Metz considera al relato en su conjunto como un discurso cerrado, en el que, cuando se trata de resumir una película, queda claro que, independientemente de cómo se haga, las palabras no bastan: hacen falta una serie de proposiciones que formen frases más o menos complejas. Partiendo de esta constatación e influido por los análisis de Propp, Greimas, Todorov y Bremond, Metz se ve obligado a demostrar que la imagen cinematográfica corresponde más a un enunciado que a una palabra. Esto es, la posibilidad de pensar cualquier relato, ya sea una novela, una película o una obra teatral, en términos de enunciado, define la narratividad como tal y legitima el análisis estructural de los autores antes citados. Christian Metz, *Op.Cit.*,p.51

arquetípicas , esto es, sus acciones y motivaciones para que el relato progrese, presentando en el proceso las relaciones entre los personajes que integran dicho relato a analizar: el enemigo o enemigos (*oponentes*) que se oponen a la obtención o conjunción de un *objeto de valor* para la figura central (*sujeto operador*) ,los personajes o situaciones que auxilian a la obtención del objeto anhelado (*ayudantes*), la figura que da arranque a la acción del relato al dar un mandato (*destinador*) y la figura o situación normativa que se beneficia con la obtención del objeto en juego (*destinatario*).

Con ello se abre la posibilidad de que estas narrativas, desde el punto de vista semiótico, puedan ser susceptibles de ser analizadas desde sus estructuras semionarrativas gracias a las herramientas proporcionadas por Greimas, esto es, y siempre de acuerdo a los postulados del análisis actancial, es posible tanto el análisis de las películas del género de *cine negro* (*The Maltese Falcon* y *The Killers*) así como las del género de ciencia ficción(en este caso ,en específico, la película *Blade Runner*, adscrita al subgénero de la ciencia ficción conocido como “neo-noir”).

Por otra parte, este cambio de significado, esta re-significación presentada en el medio cinematográfico a partir de la irrupción del llamado *cine negro*, ofreció al espectador, en su momento, una mirada alterna, diferente de la realidad transmitida anteriormente por las películas de los otros géneros. Es a partir de este momento que muchos cineastas tomaron en cuenta las imágenes, la estructura narrativa, los arquetipos y los significados de este *corpus* de películas enmarcadas en ese género en particular (*cine negro*) para resemantizar el relato de su propia obra en cuestión y con ello darle otro *sentido* ,pero siempre conservando sus características intrínsecas (*Pulp Fiction*,1984, de Quentin Tarantino; *Goodfellas*,1990, de Martin Scorsese; *Chinatown* ,1974, de Roman Polanski ; *Drive* ,2014, de Nicolás Winding Refn ,etc.).

La misma resemantización puede aplicarse en el caso de las películas que precedieron y siguieron la estela dejada por la película *Blade Runner* al incorporar elementos estilísticos y narrativos retomados de la corriente cinematográfica del

cine negro (*Strange Days*, 1995, de Kathryn Bigelow; *Gattaca*, 1997, de Andrew Niccol; *Dark City*, 1998, de Alex Proyas, etc.)

Para la semiología esto se presenta como un tema importante para su análisis ya que la transmutación de un género al otro (*cine negro* a ciencia ficción) es en términos de significado, lo que habría que determinar es si se presenta un cambio o migración de significado de una estructura a otra, **esta temática en particular es tan compleja que permite dejar el tema abierto para futuras investigaciones.**

Así pues, la narratología²³², establecida tempranamente y de manera incipiente por Propp, permitió a Greimas establecer, a partir de su obra *La semántica estructural*, una manera de plantear un modelo elemental de la significación que pasaba por abordar el nivel de las estructuras elementales hasta un nivel de manifestación textual pasando por el nivel de las estructuras superficiales (el discurso y su enunciación).

Para ello Greimas se apoyó en el concepto de actante, que definía una especie de actor o personaje basado en una unidad sintáctica, previo a todo vertimiento semántico y/o ideológico²³³ y que bien puede ser definido como una metáfora

²³² La corriente narratología utilizada en este trabajo de investigación se deriva, principalmente, de la corriente estructuralista impulsada por Claude Lévi-Strauss que, hacia mediados de los sesenta, plantea la denominada "narratividad" a partir de dos importantes entregas de la revista *Communications* (el número 4, "*Recherches semiologiques*", 1964 y el número 8, "*L'analyse structurale du récit*", 1966), entre investigadores como Genette, Todorov, Greimas y el propio Metz y no en la narratología modal o narratología de la expresión que toma en cuenta las materias de la expresión manifestada por uno u otros de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.), Metz hace mención de esta distinción entre ambas corrientes al afirmar que "*Existen, pues, dos cometidos distintos, que no podrán intercambiarse: por una parte, la semiología de la película narrativa, como la que pretendemos; por otra parte, el análisis estructural de la narratividad misma, es decir, del relato considerado independientemente de los vehículos utilizados (películas, libros, etc.) [...] el acontecimiento narrado, que es muy importante para la semiología de los vehículos narrativos (y particularmente del cine), se convierte en insignificante para la semiología de la narratividad*". André Gaudreault y François Jost, *Op. Cit.*, p.20

²³³ Algirdas J. Greimas y Joseph Courtes, *Op. Cit.*, p.23.

dramática dentro del recorrido generativo al establecer al actor como figura principal del mismo²³⁴.

Es en las figuras de los actantes, y la relación entre ellos por medio del esquema actancial establecido por Greimas, donde se pretendió hallar el punto de partida para interrelacionar a estos personajes. Para hallar este punto de relación en común, se procedió a un análisis tomando como base la definición de las acciones y/o motivaciones de los actantes en términos de los resortes narratológicos que hacen que el relato avance (astucia en el caso del *detective/antihéroe* y seducción en el caso de la *femme fatale*) para, posteriormente, analizar el nivel axiológico y temático de los cuatro actantes (derivado de su recorrido narrativo). Con estos elementos de análisis se pudieron identificar características en común entre los cuatro actantes que permiten colegir que, a nivel de estructuras semionarrativas, tienen un nexo en común entre ellos.

De esta manera, el enfoque derivado del esquema actancial de Greimas, nos permitió tomar a la figura del actante representando a cada uno de esos arquetipos²³⁵ y, a partir de ahí, desarrollar el recorrido narrativo y generativo de

²³⁴ Rocco Mangieri, *Op. Cit.*, p.100

²³⁵ La relación entre un arquetipo y un actante fue conceptualizada, en el capítulo tres de este trabajo, a partir de los trabajos de Carl G. Jung, Joseph Campbell, Christopher Vogler, Francesco Cassetti y Federico Di Chio. De ella se infiere que un personaje, como actante, puede representar cualquier rol (*sujeto, objeto, destinador, destinatario, oponente, ayudante*) al dar preeminencia a su posición en la acción dentro de la narrativa y excluyendo el carácter y comportamiento psicológico de dicho personaje. Con esta conceptualización se abre la posibilidad de poder asignar un personaje, representado como arquetipo cinematográfico, a un actante basándose solamente en sus acciones y situaciones dentro de un relato. Esta situación se ve remarcada ostensiblemente en el estudio de caso del personaje del replicante Roy, quien asume en el análisis tres roles actanciales diferentes dentro del relato. En una primera instancia es el *objeto de valor* para Deckard (desea "retirarlo"), para, posteriormente, transformarse en *oponente* (obstaculiza las acciones de Deckard de retirarlo) y, en última instancia, se convierte en *ayudante* (al salvar la vida de Deckard).

cada uno de ellos para dar cuenta de sus transformaciones en busca de un objetivo (u *objeto de valor* de acuerdo a la definición actancial).

Con ello fue posible establecer una relación entre esos arquetipos definidos por dos de las películas escogidas del género del *cine negro* (*The Maltese Falcon* y *The Killers*) y su réplica correspondiente arquetípica en un futuro distópico de una película de ciencia ficción (*Blade Runner*).

Ahora bien, ¿qué podemos concluir de este análisis?, ¿se encontraron similitudes significativas entre los actantes analizados que permitieran afirmar que existe una unión o nexo entre ellos a nivel de las estructuras semionarrativas?, ¿o se encontraron funciones actanciales problemáticas al tratar de establecer similitudes entre ellas?

Para el análisis efectuado en las figuras del actante *sujeto operador*, que representan al arquetipo *detective/antihéroe*, si fue posible encontrar coincidencias significativas basadas en la semantización verbal de la “astucia” y en la pasión “obstinación”. Ambos personajes (Spade en *El halcón Maltes* y Deckard en *Blade Runner*) a través de su recorrido generativo presentaron actos y motivaciones similares utilizando la *astucia* y la pasión *obstinación* para lograr su realización.

Esto es, las situaciones de acción efectuadas por ambas figuras actanciales permitieron establecer que la semantización verbal de la *astucia* no solo estaba presente como algo recurrente dentro del accionar de dichas figuras actanciales, sino que también el performance efectuado a través de dicha competencia permitió, a la postre, que la figura actancial del sujeto operador, representado por ambos personajes (Spade y Deckard) lograran su realización al alcanzar su objeto de valor (el sometimiento de los matones y de la Srta. O’Shaughnessy e el caso de Spade y la unión amorosa con la replicante Rachel en el caso de Deckard).

Lo antes expuesto se ejemplifica, de manera gráfica, con la siguiente tabla, que nos muestra el recorrido narrativo de cada uno de estos actantes, representados como el arquetipo cinematográfico *antihéroe/detective*, con sus respectivas similitudes y diferencias:

Nivel narrativo (arquetipo <i>antihéroe/detective</i>)	
Película	
<i>The Maltese Falcon</i>	<i>Blade Runner</i>
Actante	
Sam Spade (S2)	Rick Deckard (S2)
Estructuras similares	
1.-Individuo lacónico 2.-Antisocial 3.-Codigo moral propio. 4.-Detective privado 5.-Habilidad para rastrear e investigar.	1.-Individuo lacónico 2.-Antisocial y misógino 3.-Codigo moral propio 4.-Detective y cazador de replicantes 5.-Habilidad para rastrear e investigar.
Estructuras diferentes	
1.-Supera las dificultades solo con su su astucia. 2.-Deja de lado el componente emocional y/o amoroso.	1.-Supera las dificultades con la astucia y la ayuda de sus aliados y oponentes. 2.-Sucumbe al componente emocional y amoroso.

Tabla 67

Sin embargo, como ya se estableció anteriormente, es necesario acotar que, una vez efectuado el análisis, las características del arquetipo de la *femme fatale*, en el caso del personaje *Rachel* del filme *Blade Runner*, no se adecuaron por completo a las convenciones cinematográficas del *cine negro* que engloban a dicho arquetipo, esto es, la *seducción* como semantización verbal como una de las características predominantes de dicho arquetipo si está presente, pero con un tinte de ingenuidad real, y, por otra parte, al realizar el análisis de lo pasional, lo tímico, es la *desesperación* la que se instala como pasión, muy a contracorriente del otro personaje analizado como *femme fatale*, *Kitty Collins (The Killers)*, que presenta a la semantización verbal de la *seducción* con finalidades aviesas o perversas para lograr un objetivo egoísta y cuya pasión predominante (en el caso del análisis de lo tímico mostrado en la semiótica de las pasiones) es la *ambición*,

ambas características presentes en las convenciones del género para el arquetipo de la *femme fatale*.

En conclusión, el actante *objeto de valor* ,que encarna Rachel, presenta la peculiaridad de no ajustarse del todo a las convenciones del arquetipo cinematográfico *femme fatale*, sin embargo, fue necesario dejar constancia de ello en el análisis correspondiente para “*no presuponer que la aplicación de un modelo teórico se debe derivar de simples explicaciones que reduzcan a la teoría o que busquen en ella solo aquello que consideren relevante*”²³⁶, por otra parte, Rachel si presentó otra de las características intrínsecas ,tanto en el inicio como en el tramo final de la película ,que la definen como este arquetipo al lograr, sin proponérselo, la ruina o la decadencia de su coprotagonista²³⁷ (Rick Deckard), aun y cuando esta circunstancia sea representada sólo como el de transformarlo en un paria, en un proscrito de la ley.

La siguiente tabla permite una visualización de los conceptos arriba señalados, a nivel narrativo, derivado del análisis efectuado entre ambos arquetipos de la *femme fatale*, asimismo se muestran las similitudes y diferencias entre ambos:

²³⁶ Hugo Zemelman menciona que ,entre las funciones del razonamiento, se impone, en primer lugar, la apertura a lo real objetivo, mediante un trabajo basado en una concepción unitaria de la realidad y, en segundo término, que lo importante al buscar conocimiento, es observar la realidad con una exigencia de objetividad; esto es, a partir del reconocimiento de ésta como articulación de procesos heterogéneos, con innumerables direcciones posibles de desarrollo, y no encasillarla a partir de observaciones derivadas de una teoría(o de una hipótesis, como en el presente trabajo de investigación). Hugo Zemelman, *Conocimiento y sujetos sociales: contribución al estudio del presente (jornadas)*, México, Ed. Colegio de México, Centro de estudios sociológicos, 1987, p.34.

²³⁷ “*Ambiciosas, crueles y astutas, parecen dotadas de un instinto criminal especialmente desarrollado. Expertas en utilizar el sexo-o la promesa del sexo-como su arma favorita, todas ellas son maestras en el arte de la seducción y el fingimiento [...] la fortaleza de su carácter y su inteligencia despierta, conviven mal con el protagonismo antagónico del detective o del agente de la ley, por lo que no resulta extraño que los mejores retratos de estas mujeres se tracen desde los cauces del cine criminal propiamente dicho. Es decir, cuando aparecen enfrentadas a personajes menos maduros que ellas y los transforman, habitualmente, en simples juguetes de sus designios*”. Carlos F. Heredero, *Op. Cit.*, pp. 165-166

Nivel narrativo (arquetipo <i>femme fatale</i>)	
Película	
<i>The Killers</i>	<i>Blade Runner</i>
Actante	
Kitty Collins (Ov)	Rachel (Ov)
Estructuras similares	
1.-Seductora 2.-Propiciadora de fatalidad 3.-Belleza física. 4.-Indumentaria acorde al arquetipo <i>femme fatale</i> .	1.-Seductora 2.-Propiciadora de fatalidad 3.-Belleza física 4.-Indumentaria acorde al arquetipo <i>femme fatale</i> .
Estructuras diferentes	
1.-Utiliza su belleza física con fines Tortuosos (traición, engaño). 2.-Fria y calculadora. 3.-Utiliza su sexualidad para persuadir.	1.-Utiliza su belleza física para salvaguardar su vida. 2.-Vulnerable e insegura. 3.-Utiliza su sexualidad para ser protegida.

Tabla 68

Lo anterior nos permite afirmar que, los análisis presentados en este trabajo de investigación, permiten profundizar en las estructuras semionarrativas de las tres películas escogidas a partir de la herramienta metodológica del análisis narrativo de Greimas, y, con base en dicha herramienta, discernir si en efecto las acciones/motivaciones entre los actantes presentados como arquetipos cinematográficos presentan similitudes y/o diferencias significativas. Para lograr esto fue necesario plantearse un análisis que permitiera observar el recorrido generativo de las cuatro actantes y, a partir de ahí:

1.-Identificar las secuencias de las tres películas que presentaban las situaciones de acción/situación normativas definidas como de *astucia* y *seducción*, para los personajes antihéroe/detective y *femme fatale* respectivamente, con la finalidad de visualizar a los actantes implicados dentro del relato general de cada uno de los filmes.

2.-Presentar en cada una de las secuencias de las tres películas, el detalle de las acciones que cada uno de los actantes efectuó para contribuir al avance de la misma.

3.-Realizar el análisis de los dos niveles de las estructuras semionarrativas ,aplicados a los actantes ,de acuerdo a los postulados de Greimas; por una parte el nivel de superficie que corresponde al componente narrativo, en el cual se regulan la sucesión y encadenamiento de los estados y las transformaciones y ,por otra parte, el nivel profundo o discursivo, que es el que rige el encadenamiento de las figuras y de los efectos de *sentido* con su respectivo análisis del cuadro semiótico de la veridicción para determinar la sanción final del sujeto operador.

4.-Determinar si el recorrido generativo para cada uno de los cuatro actantes analizados, representados como los arquetipos cinematográficos tomados del *cine negro* (*detective antihéroe* y *femme fatale*), se ajustaba a la situación normativa de acción/situación establecida para cada uno de los actantes (*astucia* para el arquetipo del *detective/antihéroe* y *seducción* para el arquetipo de la *femme fatale*).

5.-Establecer si, una vez finalizado el análisis del recorrido generativo y narrativo de cada uno de los cuatro actantes, existe un nexo en común, a nivel actancial, con las representaciones de los arquetipos cinematográficos (*detective /antihéroe* y *femme fatale*) del género cinematográfico conocido como *cine negro*.

El objetivo del presente trabajo de investigación se basó en el interés por establecer si estas películas del género de *cine negro* (*The Maltese Falcon* y *The Killers*), una vez analizadas a través de la búsqueda de *sentido* de sus estructuras semionarrativas, encuentran una relación significativa con una película del género de ciencia ficción (*Blade Runner*), específicamente, con base en sus figuras actanciales. Con el análisis efectuado, y una vez que se conceptualizo a los actantes *sujeto operador* y *objeto de valor* como representaciones de los arquetipos cinematográficos *detective/antihéroe* y *femme fatale*, se puede justificar

que existen coincidencias significativas entre las tres obras cinematográficas, tomadas como objeto de estudio, en relación a las acciones/motivaciones de los personajes analizados para que el relato avance (o dicho de otra manera ,por medio de los resortes narratológicos de sus actantes). Esta justificación se presenta, **solamente**, en función a sus figuras actanciales y la observación de su recorrido narrativo y generativo a lo largo de los filmes, mencionando, solo a manera de contexto, otras características coincidentes entre las películas trabajadas en el análisis (la estilización, la ambientación, la psicología de los personajes, la iluminación, etc.). Esto es, el análisis efectuado de las figuras actanciales *sujeto operador* y *objeto de valor*, representados como los arquetipos cinematográficos derivados del *cine negro* (*detective/antihéroe* y *femme fatale*) nos permitió establecer coincidencias significativas, a nivel de sus estructuras semionarrativas, con esas mismas figuras actanciales y arquetipos cinematográficos de la película de ciencia ficción distópica *Blade Runner*.

Finalmente, el análisis desarrollado alrededor de estas figuras representadas en la gran pantalla, por medio de sus estructuras semionarrativas y actanciales, ¿nos muestra algo del mundo?, ¿qué nos muestran en términos de conocimiento? y ¿qué importancia tiene en relación a las ciencias sociales y las ciencias de la comunicación?

Si bien el código fílmico de la imagen en movimiento, el cine, se desarrolló a través del tiempo con la mirada personal y las reflexiones personajes de los cineastas, este vino aparejado con “*las estructuras derivadas que se integraron desde las condiciones fisiológicas de la percepción, los códigos sociales de reconocimiento y las estructuras de otros lenguajes (del hablado, del sonido), hasta derivar en el funcionamiento de la narración y la organización de la imagen en movimiento final percibido por el espectador*”²³⁸. Esto permitió a los críticos y estudiosos del tema precisar el lenguaje del cine y alejarlo de cualquier idea

²³⁸ Vicente Castellanos Cerda, *Lenguaje y espectador cinematográfico, un modelo de estudio del cine*, (Tesis de Maestría en Ciencias de la comunicación, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales), 1998,p.160

reduccionista desde el punto exclusivamente lingüístico .Y no solo esto, el acercamiento cada vez más completo a la especificidad del lenguaje del cine, nos permite avanzar en el conocimiento de este modo de comunicación audiovisual y en la precisión de su forma artística. Los usuarios de este lenguaje (cineastas y espectadores) en la medida en que **reconocen** las implicaciones comunicativas del filme están en condiciones también de comprender los motivos que nos llevan a comunicarnos: socialización, aprendizaje, evasión, expresión y emoción; asimismo, sabemos que los signos visuales afectan nuestra conducta, nuestra perspectiva de la realidad y hasta nuestras relaciones con los otros. Adam Schaff reflexionaba sobre esto al afirmar que “*Los hombres se comunican de diferentes maneras, y el origen de las varias manifestaciones concretas del proceso también es diverso, especialmente en los niveles superiores del proceso de comunicación, en que los motivos de la comunicación no se limitan a materias biológicas, a exigencias de producción, etc., sino que comprenden la necesidad de intercambiar ideas abstractas, de estimular emociones, etc.*”²³⁹. Esta cita, no por elemental, deja de tener un gran sentido, pues desde la perspectiva de este trabajo de investigación no se asume que el estudio del lenguaje deba limitarse a la identificación de estructuras gramaticales con carácter universal. Por el contrario, la comunicación es un acto humano y aunque existan medios artificiales para que los hombres intercambien nociones, experiencias y conocimientos, esta solo existirá si en ella intervienen humanos con un cierto nivel de competencia. Esta condición social de la comunicación fue el motivo para relacionar, en un primer momento, la búsqueda de **sentido** en un relato a partir de sus estructuras semionarrativas y con ello intentar encontrar un nexo o punto en común con sus figuras actanciales (representadas, primariamente, con los arquetipos gestados en el *cine negro* de los filmes *El Halcón Maltes* y *The Killers*) para dilucidar si dicho **sentido** (trazado a partir de sus figuras actanciales), tenía una correspondencia en el entramado global de otro relato cinematográfico adjunto a otro género y con un espacio y temporalidad muy distinta al primero (*Blade Runner*).

²³⁹ Adam Schaff, *Introducción a la semántica*, México, Fondo de cultura económica, 1973, p.163

Por consiguiente, quizás el trabajo de investigación propuesto pueda ser útil para contribuir a explicar, dentro de ese gran concepto que es la cultura humana, una pequeña parte de los complejos sistemas comunicativos y de análisis que el hombre ha creado, y con ello, facilitar las condiciones para entendernos mejor, pues ,de esa manera, seremos capaces de reconocer las distintas formas de crear un relato, de ubicar la interrelación de los códigos, de resemantizar los significados explícitos y ocultos; todo esto con el objetivo de profundizar en el conocimiento del cine como una obra artística comunicativa.

En lo referente a la forma artística, este tipo de análisis nos permiten ubicar los filmes en distintas esferas: 1) en lo social, por la gran influencia en los conocimientos y comportamientos que ha ejercido el cine por más de 100 años en todas las sociedades en las cuales ha estado presente porque, como cualquier obra de arte, los espectadores se apropian de él en los momentos de mayor libertad individual, esto es, en sus tiempos de ocio y diversión (o de evasión, el caso del *cine negro* es un claro ejemplo de ello, puesto que la estructura narrativa predominante en aquel momento tuvo un cambio significativo para dar paso a temáticas más oscuras y sórdidas derivado de una realidad angustiosa y problemática); 2) en lo subjetivo, porque el conocimiento de los códigos y estructuras internas de una obra cinematográfica en particular permite diversos niveles de interpretación; el crítico, el académico y el experto en cine podrá extraer una mayor gama de significados si están conscientes de dichos códigos y estructuras (la estructura a nivel actancial, en el caso de estudio de este trabajo, permite analizar uno de los componentes profundos en la narrativa de una obra a partir de las figuras actanciales); 3) en lo artístico ,para saber las relaciones de una película con: su referente (el tiempo y espacio en que se ubica la obra),su especificidad (la estructura narrativa) y sus destinatarios(el publico cinéfilo que abarrotaba las salas para apreciar las películas del *cine negro* buscaba una catarsis para evadir una realidad cada vez más confusa y hermética provocada por la inmersión de los Estados Unidos de Norteamérica en la segunda guerra

mundial²⁴⁰ y ,en contraste, la película *Blade Runner*, a pesar de su fracaso inicial en taquilla, encontraría un público más marginal entre la comunidad geek que empezaba a emerger de la era temprana del internet para, con el paso del tiempo, transformarla en la película de culto que al día de hoy es²⁴¹).

Por otra parte hay que pensar en lo que Metz afirmo respecto a que el cine tenía “*la narrativa bien ajustada al cuerpo*”²⁴². Esta afirmación está vinculada, en primera instancia a la vinculación primaria del cine con el paso de la realidad (las primeras expresiones cinematográficas, entre 1890 y 1900, eran películas que presentaban los acontecimientos cotidianos) para posteriormente pasar a la del cine-relato (primariamente con el realizador Georges Melies ,con su película *Viaje a la luna*, de 1902, y consolidado por D. W. Griffith ,en 1915, con su película *El nacimiento de una nación*),la segunda instancia, aún más importante, se refiere a las afirmaciones que aseguran que la transformación de las imágenes en movimiento llevan ya una historia que contar²⁴³, de ahí la necesidad de concebir el cine como discurso y en ese sentido solo existe la narración cinematográfica cuando intencionalmente se desea contar algo y existe un espectador con las competencias pertinentes para aceptarlo e interpretarlo.

De ahí la importancia de las estructuras narrativas y su estudio y posterior análisis emprendido por Greimas para encontrar un *sentido*, un orden a la estructura interna del relato por medio de la narratología y de su semántica estructural, que, como se vio en el análisis, descansa especialmente sobre la

²⁴⁰ Carlos F. Heredero, *Op. Cit.*,p.24

²⁴¹ Jesús Alonso Burgos, *Op.Cit.*,p.6

²⁴² Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Editorial Tiempo contemporáneo,1972,p.52

²⁴³ “*Ciertamente, se ha observado con frecuencia, y no sin razón, que si el cine emprendió el camino de la narrativa[...].Jello se debe a una evolución positiva testimoniada por la historia del cine, y sobre todo por el gran giro que lleva de Lumière a Melies, del cinematógrafo al cine[...].Esto tenía que suceder, pero también tenía fuertes razones para ello; la propia naturaleza del cine tenía que hacer esa evolución, si no inevitable, como mínimo posible o probable*”. Christian Metz,*Op.Cit.*,p.71

figura del actante (y en el concepto fundamental de inmanencia que tomó prestado de Hjelmslev).

Claro está que este tipo de análisis tiene sus limitaciones. En primer término es necesario considerar una gran bibliografía respecto a cada filme y género en cuestión (*cine negro* y de ciencia ficción). Realmente, las interpretaciones están tan institucionalizadas que construimos significados sobre aquello que solo conocemos o queremos ver en una película. Asimismo, no es posible describir exhaustivamente en un mismo filme todas las figuras actanciales relacionadas con la obra en cuestión, de ahí que se haya propuesto, para delimitar el campo de estudio, una semantización verbal de acción o situación que estuviera presente en cada uno de los actantes como arquetipos que se trabajaron en el análisis (Astucia en el caso del *antihéroe/detective* y seducción en el caso de la *femme fatale*).

Sin embargo, y aún con estas limitantes es posible desarrollar hipótesis que nos permitan encontrar, a partir de propuestas teóricas como el análisis actancial de Greimas, interpretaciones tendientes a centrarse entre la diégesis del filme y la vida cotidiana. Por ejemplo, se elaboran analogías de los personajes con personas conocidas, se construyen empatías debido a situaciones difíciles o de evidente injusticia; se confrontan las decisiones de los protagonistas con las propias, etc. Incluso, estos esquemas, también son retomados por las disciplinas sociales, lo que lleva a ciertos filmes a convertirse en material didáctico de cursos o foros de sociólogos, filósofos, semiólogos o antropólogos (*Blade Runner* es un claro ejemplo de ello²⁴⁴). También, se encuentran los espectadores especializados en la técnica del cine que tienen como principal guía interpretativa la confusa definición

²⁴⁴ A este panorama debe añadirse la vasta producción bibliográfica y hemerográfica destinada a estudiar, desde diversos ángulos, el contenido y forma de esta obra. Destacan los trabajos de Judith B. Kerman, *Retrofitting Blade Runner* (1991); el libro del colectivo de Argullol, Cabrera Infante, Savater y otros, *Blade Runner* (1996); la detallada crónica de Paul M. Sammon, *Future Noir. The making of Blade Runner* (1996); la biografía de Santiago Sánchez, *Ridley Scott* (1996); de Scott Bukatman, *Blade Runner* (1997); de José María Latorre, *Blade Runner/Amacord* (2000); de Ignacio Herrera Cruz, *Ridley Scott, la transparente visualidad del cine* (2012); de Timothy Shanahan, *Philosophy and Blade Runner* (2014) y el de Mike Davis, *Mas allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo* (2002). Fernando Vizcarra, *Blade Runner: modernidades múltiples en el cine futurista*, México, Universidad Autónoma de Baja California, 2015, p.54

del lenguaje cinematográfico. Los comentarios, convertidos en propuestas interpretativas, son juicios de valor sobre los movimientos de cámara, la iluminación, el desempeño de los actores, las decisiones atinadas o no del director, etc. Estos espectadores toman los filmes a manera de modelos para reproducir los elementos exitoso en futuras producciones, y, en el caso que nos ocupa, también les puede permitir visualizar que es lo que mueve a la acción a los personajes ,como es que se relacionan y que rol actancial interpretan en determinado momento de una película.

Por consiguiente, salir del cine identificando, reflexionando y describiendo los usos de los códigos del cine y su estructura debería convertirse en una experiencia crítica, de distanciamiento ,que permita romper los estereotipos que adjudicamos a la masa cinéfila que se acerca al cine solo por ocio y esparcimiento y quizás, solo por eso, este tipo de análisis valga la pena con la finalidad de enriquecer el visionado de un filme (o de tres, en el caso específico de los analizados en este trabajo) a través de dos relaciones: con su momento específico en el tiempo (*cine negro*) y por su influencia manifiesta en géneros cinematográficos en apariencia disímbolos (cine de ciencia ficción) .

Por otra parte, el análisis abordado en este trabajo de investigación, basado en las figuras actanciales de Greimas, permite tocar y abordar una arista, hasta cierto punto novedosa, apartada de la numerosa cantidad de estudios ya existentes en relación a los elementos característicos (psicológicos, estilísticos, fotográficos) del género cinematográfico *cine negro* representados y reimaginados en la película *Blade Runner*. Esa arista, esa pequeñísima novedad, fue la de conceptualizar un análisis, por medio de las herramientas metodológicas de Greimas, de dos películas escogidas del *cine negro* (*El halcón Maltes* y *The Killers*) con el objetivo de discernir si existe un punto de coincidencia significativa, enfocado en sus figuras actanciales, con una película de ciencia ficción (*Blade Runner*). Si bien el análisis actancial permitió encontrar esa coincidencia entre los arquetipos cinematográficos trabajados (con una pequeña ,pero notable desviación, en el arquetipo cinematográfico de la *femme fatale*), al concluir el mismo se descubrió

un elemento no planteado en un principio: que una película (cualquier película) analizada a partir del modelo actancial de Greimas, permite una reconfiguración de su disfrute estético al hallarse en la oscuridad de una sala de cine, esto es, esos elementos presentes en la búsqueda de *sentido* (tal y como lo conceptualiza Greimas) que permiten descubrir las estructuras semionarrativas de superficie de una película (al formular un enunciado de estado o de acción para simultáneamente instituir actantes que den jerarquía a las formas elementales de dicho estado en forma de modalidades: poder, deber, saber, querer) o la estructura semionarrativa profunda (o la negación y aserción que le dan *sentido* a un relato a través de un cuadro semiótico) permiten mejorar y ampliar la experiencia del visionado de una película.

En otras palabras, cualquier cinéfilo (con las competencias pertinentes para aceptar e interpretar esta estructura) o un analista de cine, podrá encontrar elementos subyacentes, al contemplar una película, que le permitan encontrar el *sentido* a la narración cinematográfica por medio de la estructura interna del modelo actancial presentado en este trabajo de investigación

Finalmente, llama la atención poderosamente la utilización y posterior alteración (pero sin remover sus características esenciales) de los arquetipos cinematográficos del *cine negro* analizados en este trabajo, para obras cinematográficas posteriores al género, esto es, a pesar de sufrir una adaptación a un contexto diferente, siguen siendo figuras reconocibles. Quizás la característica que hace perennes a estos arquetipos se deba a que, en el fondo, y a pesar de que son personajes de una ficción cinematográfica, retratan y reflejan una buena parte de la sociedad actual, con sus debilidades y defectos intrínsecos permitiéndonos con ello pensar lo humano desde otro punto de vista.

Anexo

Biografía de los cineastas y sinopsis ampliada de las películas analizadas en el trabajo de investigación.

John Huston (Nevada, 1906-Newport, 1987) Director de cine norteamericano. Hijo del director y actor Walter Huston, se vinculó desde muy pronto en el mundo del cine, lo que no le impidió probar fortuna en diversas actividades, desde boxeador a escritor. Su paso por la universidad no le otorgo ningún título, después de su primer matrimonio trabajo para el ejército mexicano y publico una obra literaria titulada *Frankie y Johnny*, con la que acredito una notable pericia literaria.

Esta circunstancia le permitió acercarse a periódicos y revistas y ser contratado para publicar artículos e historias. Su afán viajero le llevo hasta París, donde trabo conocimiento con la bohemia de la época; tras vagar por Europa, se estableció definitivamente en Hollywood, donde contrajo su segundo matrimonio en 1931.

Contratado como guionista por mediación de su padre, John Huston trabajo para William Wyler en *La casa de la discordia* (1932), película que inicio una larga serie de colaboraciones como guionista, entre ellas, *Jezabel* (1938), dirigida también por Wyler y *El sargento York* (1941), bajo la batuta de Howard Hawks.

En 1941 acometió su primer trabajo como director, tras convencer a los hermanos Warner para que financiaran *El Halcón Maltes* (1941).Huston convirtió en un clásico esta novela negra de Dashiell Hammet, uno de los grandes maestros del género. Sin embargo, sus trabajos posteriores no estuvieron a la altura de su *opera prima* y pueden calificarse de rutinarios; es el caso de *Como ella sola* (1942).Por estos mismo años rodo una serie de documentales para el ejército norteamericano como *Report front Aleutianas* o *Let there be light*. Unos años después volvió a recuperar su pulso creativo con *El tesoro de la Sierra Madre* (1948), basada en una historia de Bruno Traven.

Fichado por la Metro Goldwyn Mayer, John Huston llegó a sus cotas más altas como creador con *La jungla de asfalto* (1950), una de las obras cumbres del *cine negro* norteamericano. Su argumento, su planificación y ejecución de un “atracó perfecto” con sus errores fatales, ha sido muchas veces repetidos en el cine pero nunca superado en su filmación. La descripción del mundo del hampa lucida y realista, huyendo de calificaciones morales sobre las conductas de los atracadores no era algo habitual en el *cine negro*.

En esa línea, la galería de personajes es fascinante: Huston no se limita a contar lo que hacen, sino que a la vez está describiendo perfectamente la complejidad de sus actos y sus motivaciones. La conjunción de los talentos del director y de William R. Burnett, autor de la novela y guionista de algunas de las obras maestras del género negro, aporta a la vez claridad y riqueza al relato, y la magnífica interpretación de los actores está a la altura de la profundidad de los personajes creados por Burnett. Entre ellos hay que resaltar la presencia de una desconocida Marilyn Monroe, que, con un pequeño papel, derrochó sensualidad y empezó a forjar su propia leyenda.

Tras las incursiones en el mundo bohemio y pictórico de Toulouse-Lautrec en *Moulin Rouge* (1952), y en la obra de Herman Melville *Moby Dick* (1956), entre otros títulos, en la década de los sesenta Huston rodó *The Misfits* (1961), una extraña película con un guion de Arthur Miller que reunió a un puñado de personalidades en crisis: Clark Gable, Marilyn Monroe y Montgomery Clift. El resultado es una obra de personajes y ambientes crepusculares a caballo entre el Western y el filme intimista.

Aunque buena parte del cine de John Huston posee elementos autobiográficos, quizás sea *Ciudad dorada* (1972) su película más representativa en ese sentido. Tres años más tarde logró materializar uno de los proyectos que llevaba acariciando más tiempo y que, por diversas circunstancias no había podido concretar. Se trata de *El Hombre que sería rey* (1975), una aventura colonial en la que dos hombres marchan en busca de tesoros para encontrar la muerte y la mutilación.

A finales de los setenta rodó otra de sus obras significativas, *Sangre sabia* (1979), adaptación de una novela de Flannery O'Connor acerca de un predicador del sur de Estados Unidos. Uno de sus últimos trabajos importantes fue *El honor de la familia Prizzi* (1985) con Kathleen Turner y Jack Nicholson, una historia sobre asesinos a sueldo que, en medio de su violencia, contiene interesantes apuntes de humor.

John Huston creó toda una galería de tipos humanos creíbles, representativos de una sociedad que se mueve entre la derrota y los deseos de vivir a cualquier precio; sus “duros” son también, a menudo, perdedores, y el retrato de su psicología, que llega meridianamente a sus espectadores, constituye uno de los grandes aciertos de su filmografía²⁴⁵.

El halcón maltes. Huston realiza el filme basado todo en el engaño. Nadie dice la verdad. Todos tienen algún secreto que esconder. A las mentiras de la Srta. O'Shaughnessy (Mary Astor) se unen las propias de Spade (Bogart). La primera acude a la agencia de detectives para contratar un caso. Su manera de relatar a Spade la historia, de un tirón, sin mirar a los ojos, como recitando algo aprendido, deja claro que la verdad no está en lo que cuenta. Huston narra esta primera secuencia a base de primeros planos, tratando de indagar en los dos personajes principales.

Para llegar a este comienzo (una bella mujer acude a presentar un caso a un detective privado) clásico en la novela y en el *cine negro*, Huston ha utilizado la narrativa más elemental al dar datos sobre la ciudad en donde nos encontramos, el edificio y el despacho donde entra la cámara y donde destacan los nombres (escritos en el cristal) de los dos socios de: Spade y Archer.

Archer entra en la oficina cuando la mujer está terminando su relato. Se queda impresionado por su belleza y le dice a Spade que él se encarga del caso. Huston utiliza entonces un plano modélico y singular para pasar rápidamente al siguiente:

²⁴⁵ Gabriel Insausti, *Tras las huellas de Huston: la jungla de asfalto*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2004, pp. 42-45,

las letras escritas en el espejo se reflejan en el suelo significando una tumba. La apertura del siguiente plano con el asesinato de Archer no resulta sorprendente al haber sido enunciado en la secuencia anterior.

La muerte de Archer en el filme desencadenara una trama sangrienta donde unos y otros parecen engarzarse en un juego de presencias y ocultaciones. En algunos momentos las salidas de unos y las entradas de otros presentan la dificultad del juego con la verdad, siempre oculta. Y a veces en un juego de vodevil: la trifulca de la mujer y Cairo en el departamento de Spade, mientras este recibe a la policía.

Si O'Shaughnessy oculta su verdadera identidad en el despacho de Spade, este oculta la relación amorosa que mantiene con la esposa de su socio Archer, por lo que su muerte lo convierte en culpable de frente a su código moral, la mujer de Archer pretende hacer visible su dolor (falso) al presentarse de luto en la oficina de Spade, mientras Cairo acude a la oficina de Spade no para encargarle un caso sino para saber algo del dichoso Halcón del cual el detective ignora todo hasta ese momento.

Filme cerrado y encerrado entre cuatro paredes, una muestra del propio encierro emocional de los personajes. Al entrar en las habitaciones se encienden luces y luces sin que alumbre la solución o la verdad sobre el caso. Luz frente a oscuridad con protagonismo, a lo largo de todo el filme, del claroscuro, utilizado de manera portentosa.

Centrada en los personajes, con deliciosas pinceladas que nos muestran su verdadera personalidad, el filme cuenta con una planificación eficaz a base de primeros planos y escenas largas, evitando en momentos el plano y el contraplano y empleando además tomas en contrapicados con presencia de techos. Una forma, también, de mostrar paredes y techos reales que sirven de encierro interior y exterior de los personajes.

El cierre del filme es muy Hustoniano. Huston es el director, por lo general, de los fracasos, de la búsqueda de un algo que nunca se podrá encontrar o de la

destrucción de todos los sueños. Ocurre en muchos de sus títulos. Basta pensar en títulos como *El hombre que quería ser rey*, *El tesoro de la Sierra Madre*, *La jungla de asfalto* o en ese título del fracaso total, de la imposibilidad de salir, de encontrar libertad, que es *The Misfits*.

Al final todo lo buscado ha sido un ensueño, una gran mentira. La frase final no hace más que recalcarlo. El halcón no es más que una falacia “el material del que se forjan los sueños”. El sueño de Spade ha sido múltiple, no solo se basaba en la solución de un caso inexistente; también en la imposibilidad de un amor imposible del que nunca se lograr adivinar que queda de verdad entre tanta mentira²⁴⁶.

Robert Siodmak (Tennessee, 1900-Berlin, 1973) director de cine norteamericano, aunque nacido circunstancialmente en los Estados Unidos, su infancia y adolescencia transcurrieron en Alemania, país del que eran originarios sus padres. La rígida formación escolar a la que fue sometido dejaría huella en su carácter, así como las difíciles circunstancias en las que se vio envuelta su familia: de la noche a la mañana su padre, un próspero hombre de negocios, quedó arruinado como consecuencia de la caída de la bolsa en 1929. Robert Siodmak, que por aquel entonces trabajaba en un banco siguiendo las directrices marcadas por sus progenitores, decidió reorientar su vida por otros derroteros con mayores ambiciones. El cine era, en ese sentido, un vasto campo lleno de posibilidades en la década de los veinte.

Su entrada en la industria fílmica alemana se produjo, como era habitual, desde los más modestos oficios del escalafón profesional, rotulista de películas mudas o ayudante de montador. Esta variedad de disciplinas le permitieron conocer al detalle los rudimentos del lenguaje del cine, así como los problemas que un realizador podía encontrarse en la mesa de montaje, las deficiencias del guion que no podían ser salvadas de ninguna manera o la estética más adecuada para hacer una película más atractiva. A finales de los años treinta, tras varios de

²⁴⁶Werner Faulstich y Helmut Korte (Comp.), *Cien años de cine, una historia del cine en cien películas*, Vol.2:1925-1944, México, Siglo XXI editores,1995, pp.352-354

experiencia, lograría convencer al productor Seymour Nebenzal para que financiase un largometraje con guion escrito por el mismo, su hermano Kurt Siodmak y un brillante amigo llamado Billy Wilder, que acabo convirtiéndose también en uno de los más grandes directores de la historia del cine. Ese debut llevaría por título *Menschen am Sonntag* y narraba la atrevida historia de un intercambio de parejas tras numerosas infidelidades juntas. La magnífica calidad del film impulsaría a Erich Pommer cabeza visible de la mayor productora alema UFA, a contratarlo en plena transición del periodo mudo al sonoro, cuando más falta hacían nuevos realizadores con un poderoso sentido visual, y, al mismo tiempo, capacidad para extraer el máximo partido a los diálogos.

Influido por la estética del expresionismo, Robert Siodmak basaría su carrera en la aplicación de elementos extraídos de esa corriente sobre productos en apariencia cercanos a lo que se podría describir como cine comercial. Si el género negro ha tenido una deuda impagable con el expresionismo, esa sería aún mayor en el caso de Siodmak, verdadero amante de planificar desde ángulos extraños con una iluminación desasosegante, mientras la banda de sonido de llenaba de ruidos sorprendentes. Y ello desde sus primeros largometrajes con la UFA, caso de *Ubschied o Buscando su destino*, donde ya quedaba claro su gusto por las intrigas policiacas, las atmosferas delictivas y la comedia negra, que años después convertiría en mítica *El abrazo de la muerte* por determinadas secuencias donde todos esos elementos se fundían para sembrar la inquietud en los espectadores.

La llegada al poder de Adolfo Hitler motivo su rápida huida de Alemania con dirección a Francia, donde se encontraban hacia algunas semanas su hermano Kurt, Billy Wilder y algún otro significativo colaborador como el fotógrafo Eugen Schufftan. Siodmak no solo era judío, sino que además su película *El ardiente secreto* había sido acusada por los ideólogos del nazismo como corruptora de la familia alemana, por lo que la migración parecía el único camino posible. En París, y pese a la desgracia de verse alejado de familia y amigos, Siodmak explotaría su faceta más risueña a través de intrigas con una faceta humorística como *Trampas*,

cuyo trio de protagonistas era sorprendente: Maurice Chevalier, Erich Von Stroheim y Jean Renoir.

Pero Francia tampoco quedaría fuera de las garras de Hitler, por lo que antes de que se produjera la ocupación del país por las tropas alemanas Robert Siodmak siguió de nuevo el camino marcado por su amigo Billy Wilder: Hollywood.

Los Estudios Universal ofrecían trabajo a infinidad de directores alemanes emigrados, por lo que esta fue la más acertada opción para el realizador, quien encontró en esa productora la seguridad y el calor humano que necesitaba.

Tras una de las múltiples secuelas del vampiro de la noche, titulada *El hijo de Drácula*, su definitivo salto a la categoría de Director se daría con *La dama desconocida*, donde la atmosfera de pesadilla se enlazaba con un absoluto realismo en los detalles más insignificantes. Muestra suprema de como reflejar la angustia y el delirio a través de los objetos cotidianos, este film precedería a la escalera de caracol, donde se mezclaban a parte iguales la intriga y el terror. Las imágenes distorsionadas en un espejo, que devuelven luces y sombras inquietantes, junto a un absoluto realismo en los demás aspectos del rodaje acabarían creando escuela en la época, motivando la vuelta a escenarios naturales como posibles lugares de rodaje para una película de suspenso.

Sin embargo, sería con la película *The Killers* que Siodmak acabaría dando un golpe definitivo sobre la industria cinematográfica estadounidense y el género del *cine negro*.

Más adelante *El temible burlón*, excelente película de aventuras con Burt Lancaster como principal intérprete, cerraría la puerta grande de su estancia en la industria estadounidense antes de emprender el retorno a Europa tras la caída de Hitler. Sorprendido desagradablemente por cómo había quedado la sociedad alemana tras el nazismo, se propuso fustigar los demonios fascistas que permanecían vivos por medio de películas tan estimables como *Die Ratten* o *El*

diablo ataca de noche, filme inspirado en la historia real de un asesino en serie donde realismo y expresionismo volverían a confluir de manera magistral²⁴⁷.

The Killers. Un perspicaz detective de seguros (Edmond O'Brien) decide investigar el asesinato de un asegurado de su compañía al que apodaban "El sueco" (Burt Lancaster), hurgando en su pasado, descubre que era un ex boxeador que terminó inmiscuyéndose en asuntos delictivos por culpa de una mujer manipuladora.

Dos matones llegan de noche a un pequeño pueblo. Su objetivo no es otro más que el de acabar con la vida de un simple gasolinero. Tras comprobar que este no ha ido al restaurante al que acostumbra ir a cenar, deciden hacerle una visita a la pensión donde se hospeda. Allí, en su cuarto, lo acribillan a balazos. La víctima no opone a menor resistencia. De hecho parece recibir resignado la visita de sus verdugos... así comienza *The Killers*, un soberbio ejercicio de *cine negro* filmado por Robert Siodmak a partir de un relato corto de Ernest Hemingway publicado en 1927. John Huston colaboro en la escritura del guion, pese a no parecer acreditado. Además, la película supuso el descubrimiento de una novel Ava Gardner, que hasta ese momento solo había participado de manera testimonial en un puñado de filmes.

El filme posee una estructura narrativa similar a la de la obra maestra de Orson Welles, *Citizen Kane*, al articularse en varios *flashbacks* que provienen de los testimonios aportados por los diversos personajes a lo largo del metraje. Aquí, en lugar de un periodista anónimo, es Jim Reardon, un inspector de seguros, el que se encarga de armar las piezas del rompecabezas en torno a la trágica figura del "sueco". Las distintas revelaciones irán sacando a la luz una compleja historia de engaños y traiciones que, como casi siempre, culminan con la muerte. La presencia de esos *flashbacks*, sumada a otros elementos como la voz *en off*, el marco urbano, la iluminación expresionista y la *femme fatale*, convierten a *The Killers*, en un ejemplo canónico del *film noir*.

²⁴⁷ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI Editores, 2004, p. 186

Ava Gardner irrumpe en la pantalla hasta el minuto seis y solo aparece en seis secuencias, sin embargo, una vez finalizada la proyección, queda claramente establecido en el espectador, que ella (Kitty Collins) ha sido el motivo y la esencia de la historia. Su magnetismo sensual encaja adecuadamente como la explicación verosímil de la manipulación y ruina del “Sueco” o como señalaba el tráiler de la película en cuestión: “la corrupción de un hombre por causa de una ambiciosa y calculadora mujer”.

A lo largo de toda la proyección, Robert Siodmak logra una atmósfera escurridiza como una muselina turbada por un monzón para definir a Kitty; en franca oposición a la estética verídica-documentalista del resto del filme. Unificando en forma y fondo el todos los tópicos de la *femme fatale*, aventurera enamorada, gánsters, hombre masoquista refugiado en un pequeño pueblo para escapar de la muerte y una panorámica de secundarios de lujo sabiamente trazados e integrados en el ambiente. En estos núcleos se planea un delito, se inicia una seducción, se pierde, se aprende a bajar del éxito hasta acabar en una cuneta como perro sarnoso. Y además, a esta apretada coherencia se le suma una pincelada poética al mejor estilo del *film noir* al revelarse la verdadera intención de Collins²⁴⁸.

Sobre la importancia de *The Killers* Javier Coma, en su libro *Diccionario de cine negro* señala que: “contemplado desde una perspectiva histórica, el filme es un compendio de temáticas negras, unidas por la imagen de una sociedad en crisis profunda: las comparecencias del boxeo, la cárcel, la banda de atracadores, los asesinos a sueldo, la *femme fatale*, el hombre víctima, etc., todos ellos componen una visión caleidoscópica y penetrante de la que participan elementos de muy distintos subgéneros. Basta “*The Killers*” para proponer un análisis de la globalidad del cine negro”²⁴⁹.

²⁴⁸Antonio Santamarina, *Op.Cit.*,pp.78-79

²⁴⁹ Javier Coma, *Diccionario del cine negro*, Barcelona, Ed. Plaza & Janes,1990,p.69

Ridley Scott (South Shields, Inglaterra, 1937-) Director de cine y productor Británico, hijo de Elizabeth Williams y del militar Francis Percy Scott. Tuvo dos hermanos, uno mayor llamado Frank (1935-1980) y uno menor, Tony (1944-2012).

Estudio arte y cinematografía en el West Hartlepool College of art y en el Royal College of art. Su carrera como director inicio en televisión.

A comienzos de los años sesenta trabajó para la BBC como diseñador artístico y realizador de series, entre ellas *Z Cars* y *The informer* .La primera faceta como diseñador artístico resulto esencial en su concepción como realizador, recargando atmosferas y llegando a la paranoia con su obsesión estética.

En el cine comenzó a rodar cortos como *Boy and Bicycle* (1965), protagonizado por su hermano Tony, antes de estrenar su primer largometraje, *Los Duelistas* (1977), filme ambientado en la época napoleónica que está basado en la vida de Joseph Conrad. Cuenta con el protagonismo de Keith Carradine y Harvey Keitel. Esta película consiguió el premio del festival de Cannes a mejor director debutante.

Su segunda película, el thriller de ciencia ficción *Alien, el octavo pasajero* (1978) logro un tremendo éxito de taquilla y proporciono la fama a su protagonista femenina, Sigourney Weaver. También logro un Oscar a los mejores efectos visuales.

Un año después de *Alien* y tras el divorcio de su primera esposa, Felicity Heywood, con quien se había casado en 1964, Scott contrae matrimonio con Sandy Watson. El matrimonio duró diez años. Poco después, Scott inicio una relación sentimental con la costarricense Giannina Facio (1955). Con Felicity Ridley tuvo dos hijos: Jake (1965) y Luke (1948) .Con Sandy tuvo a su hija Jordan (1978).

Blade Runner (1982), una adaptación del relato corto “Sueñan los androides con ovejas eléctricas” del escritor de ciencia ficción, Phillip K. Dick, confirmo al director y productor británico como uno de los principales talentos del momento.

Tanto *Alien* como *Blade Runner*, filme este último con el protagonismo principal de Harrison Ford, Sean Young y Rutger Hauer, se convirtieron con el tiempo en clásicos del género.

Scott regreso a las pantallas después de *Blade Runner* con la película *Legend* (1985), filme de aventuras fantásticas protagonizado por Tom Cruise que no consiguió las alabanzas previas, al igual que *La sombra del testigo* (1987), thriller con Tom Berenger y Mimi Rogers, y *Black Rain* (1989) con Michael Douglas, Andy García y Kate Kapshaw.

Los años 90 se iniciaron de una mejor forma para Scott al estrenar *Thelma y Louise* (1991), *road movie* protagonizada por Susan Sarandon y Geena Davis. El filme se llevó el Oscar al mejor guion y Scott consiguió su primera nominación como mejor director.

Los siguientes títulos, rodados por Scott en los 90's ,no conseguirían alabanzas de la crítica y el público siendo muy dispares entre ellos, sin embargo, empezando el nuevo siglo, la película *Gladiator* (2000), obtendría cinco premios Oscar, entre ellos el de mejor película, aunque Ridley se iría en blanco en la premiación a pesar de estar nuevamente nominado como mejor Director.

Hannibal (2001), recuperaba las andanzas del Doctor Hannibal Lecter con Anthony Hopkins y Julianne Moore y *Black Hawk Down* (2001), basado en una novela de Mark Bowden, abordaba un conflicto bélico en Somalia.

En el año 2003 Scott fue nombrado caballero del Imperio Británico por “su contribución significativa en el campo de las ciencias y las artes” por parte de la reina Isabel II.

Russel Crowe volvió a colaborar con Scott en la película *Robín Hood* (2010). Más tarde el británico estreno *El consejero* (2013), filme con guion de Cormac McCarthy y *Prometheus* (2012), precuela de la laureada *Alien*, con Michael Fassbender.

Adaptó una novela de Andy Weir en *The Martian* (2015), película protagonizada como astronauta por Matt Damon y dos años después filmó *Alien: Covenant* (2017), la secuela de *Prometheus* y *Todo el dinero del mundo* (2017), filme sobre el secuestro del nieto de John Paul Getty III en los años setenta.

Entre su labor como productor en los últimos años destaca *Blade Runner 2049* (2017), protagonizada por Harrison Ford y Ryan Gosling, basada de nuevo y parcialmente en el relato corto de Phillip K. Dick “¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?”.

A diferencia de muchos otros directores, el cine de Ridley Scott no se define por su temática, sino más bien por su espectacular y totalmente original puesta en escena, que hace de él un director con un estilo narrativo muy visual. A lo largo de su filmografía destacan dos temas sobre los demás: por un lado la ciencia ficción, con títulos como los ya nombrados *Alien* (1979) y *Blade Runner* (1982), sin olvidar una de las más recientes *Prometheus* (2012) y por otro el género histórico, en el que se siente especialmente cómodo, con obras como las ya mencionadas *Los duelistas* (1977), *1492: la conquista del paraíso* (1992), *Gladiator* (2000), *Black Hawk Down* (2001) y *Robín Hood* (2010).

Su estilo eleva la importancia de la experiencia sensorial (visual, sonora, auditiva) en un filme. El cine de Scott utiliza la iluminación, fotografía, creación de ambientes y sincronía con la música y el sonido como actores “adicionales” que contribuyen a la experiencia total del espectador. Esta característica puede ser percibida en los más de 2000 anuncios de televisión que Scott ha dirigido²⁵⁰.

Blade Runner. La historia está basada en la obra de Phillip K. Dick “¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?” y presenta a Rick Deckard (Harrison Ford), como un cínico policía que tiene que dar alcance y “retirar” (eufemismo que maquilla la palabra “matar”) a un grupo de androides de última generación, capaces de desarrollar emociones humanas, conocidos como “replicantes”. Los “replicantes” llegan a la tierra después de amotinarse en las colonias donde han

²⁵⁰ Santiago Sánchez González, *Ridley Scott*, Barcelona, Ed. Royal Books, 1996

sido explotados como esclavos para emprender la búsqueda de su creador, el magnate de la ingeniería genética, Eldon Tyrell. Este suceso desencadena una cacería frenética por parte de Deckard que tropezará con escollos al encontrarse con la sofisticada “replicante” Rachel (Sean Young), atormentada al descubrir que sus recuerdos nunca le pertenecieron.

Blade Runner cuenta con un guion meticuloso, sobrio en sus diálogos y rico a la hora de ofrecer poderosas imágenes y detalles ambientales. En el abundan las imágenes oníricas y la carga simbólica, como el clavo en la mano de Deckard, el sueño del unicornio o la paloma escapando del recién fallecido “replicante” Roy, entre otros. De la versión original quizás sobra la voz en “off” que no aportaba nada a la comprensión de la trama y que Scott cerceno convenientemente al lanzar su “versión del director” y no la impuesta por la productora (aunque hay que acotar que la versión con la voz en “off” le permitía entroncar directamente con el *cine negro* de los años cuarenta, o por decirlo de otra manera, la versión de 1982 tenía una decidida vocación de *cine negro*, mientras que la de 1992 y el montaje final de 2007, aún sin perder esa vocación, apuesta más por los elementos estrictamente visuales).

Sin lugar a dudas, una de las partes más fascinantes de la producción de esta película descansa en su dirección artística y su recreación futurística de Los Ángeles. Desde la secuencia inicial que abre con un paisaje apocalíptico de la metrópoli, con el aspecto de una gran explotación petrolífera, a la atmosfera densa y contaminada del interior de la ciudad, que nunca se limpia a pesar de la insistente lluvia. O las calles convertidas en un laberinto tercermundista de personas apresuradas, apretujadas y perdidas en una especie de Shanghái retrofuturista coqueteando con innumerables referencias arquitectónicas que se entremezclan en un mestizaje imposible. El diseño de producción de la película recrea una metrópoli que vive en una noche perpetua, con nervios de neón y una publicidad omnipresente.

La narrativa es simple pero efectiva: el detective Deckard persigue a robots que parecen humanos, los “replicantes”, para matarlos porque se han rebelado de su

función de esclavos. Pero por el camino conoce y se enamora de uno de ellos, Rachel, lo que hace más complicado el ir matándolos uno por uno, rompiéndose sus esquemas morales al dar con el líder de todos ellos, Roy (Rutger Hauer), que le lanza un monólogo, al final de la cacería, sobre la vida y la muerte plagado de reflexiones filosóficas.

Aparte de su claro homenaje al *cine negro* (detective lacónico y amargado, femme fatal, ambientación en clara deuda con el expresionismo alemán, etc.), la película sirvió como clara influencia, para posteriores realizaciones del género, que abordaron, algunas con más éxito que otras, la multitud de referencias filosóficas, existencialistas, morales y hasta evangélicas presentes en el filme (*Matrix*, 1999, de Lily y Lana Wachowski; *Johnny Mnemonic*, 1995, de Robert Longo; *Strange Days*, 1995, de Kathryn Bigelow; *Dark City*, 1998, de Alex Proyas, entre otras).

A su legado contribuyeron también una banda sonora del compositor griego Vangelis deudora del mejor cine norteamericano de los años cuarenta y una dirección lenta, pero efectiva, donde los personajes se mueven entre penumbras, vapores tóxicos y focos, que sumergen a la audiencia en un sopor onírico, casi hipnotizante²⁵¹.

²⁵¹ Javier Campos, *Blade Runner, Cine negro futurista*, Valencia, Midons Editorial, 1998, p.56

Bibliografía

- Acosta, Leonor, “*La carnalidad del crimen: la mujer fatal del cine negro*”, en M^a Jesús Ruiz y Luis Ramón Ruiz, *Arte y Crimen. Amores, Pasiones, Creación y Destrucción*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2008.
- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Ed. Paidós, 2000,
- Angenor, Marc, et. al. , *Teoría literaria*, México, Siglo XXI Editores, 1993, 1^a ed.
- Aristóteles, *Física*, libro segundo, VIII, Ed. Gredos, Madrid, 1995,1^a ed.
- _____, *Poética*, Madrid, Ed. Gredos, 2001,
- Audi, Robert (Ed.), *Diccionario Akal de filosofía*, Madrid, Ed. Akal, 2004,
- Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Ed. Paidós, 1990,
- Bassa, Joan y Freixas ,Ramón , *El cine de ciencia ficción*, Barcelona ,Ed. Paidós, 1993,
- Bell, Daniel, *El final de la ideología*, Madrid, Alianza Editorial, 2015.
- Bloomfield, Leonard, *Lenguaje*, Lima ,Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964,
- Bordwell, David y Thompson, Kristin, *Arte cinematográfico*, Ed. Mc Graw Hill, 2003,2^a ed.
- Burgos, Jesús Alonso, *Blade Runner, lo que Deckard no sabía*, Madrid, Ed. Akal, 2011,1^a ed.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de cultura económica, 1959.
- Campos, Javier, *Blade Runner. Cine negro futurista*, Valencia, Midons Editorial 1998,1^a ed.

- Castellanos Cerda, Vicente, *Lenguaje y espectador cinematográfico, un modelo de estudio del cine*, (Tesis de Maestría en Ciencias de la comunicación, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales), 1998,172 pp.
- Chandler, Raymond, *El largo adiós*, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- Coma, Javier, *Diccionario del cine negro*, Barcelona, Ed. Plaza & Janes, 1990,1ª ed.
- Cortes, María Lourdes y Freer V., Carlos, *Luces, cámara, acción-Textos de cine y televisión*, Costa Rica, Ed. De la universidad de Costa Rica, 2000,
- Della Casa, Stefano, et al., *Historia general del cine, Vol. VIII*, Madrid, Ed. Cátedra, 1996,
- Dueñas Rodríguez, Sergio Francisco, *La hegemonía norteamericana: Establecimiento, declinación y el proyecto Reagan de revitalización*, (Tesis de Licenciatura en Relaciones Internacionales, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Acatlán), 1987, 333 pp.
- Eco, Umberto, *Como se hace una tesis*, Madrid, Ed. Gedisa, 2009,6ª ed.
- _____, *La estructura ausente*, Barcelona, Ed. Lumen, 1986.
- Faulstich, Werner y Korte, Helmut (Comp.),*Cien años de cine, una historia del cine en cien películas*,Vol.2,1925-1944,Siglo XXI Editores,1995
- García, José David, *Manual de semiótica*, Lima, Universidad de Lima, 2011.
- Gasca, Luis, *Cine y ciencia ficción, 1896-1973*, Madrid, Ed. Planeta, 1975.
- Gaudreault, André y Jost, François, *El relato cinematográfico, cine y narratología*, Barcelona, Ed.Paidós, 1995.
- Gorostiza, Jorge y Pérez, Ana, *Ridley Scott. Blade Runner*, Barcelona, Ed. Paidós, 2004.
- Greimas, Algirdas Julien, *La semántica estructural*, Madrid, Ed. Gredos, 1987.
- _____, *Del sentido II*, Madrid, Ed. Gredos, 1990,1ª ed.
- _____, *La semiótica del texto*, Barcelona, Ed. Paidós, 1983.

- _____y Fontanelli, Jacques, *Semiótica de las pasiones*, México, Ed. Siglo XXI, 1994,1ª ed.
- _____y Courtes, Joseph, *Semiótica, diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Ed. Gredos, 1982,1ª ed.
- Grupo de Entrevernes, *Análisis semiótico de los textos*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982.
- Gubern, Roman, *Historia del cine, la era de los pioneros*, Barcelona, Ed. Danae, 1969.
- _____ y Prat, Joan, *Las raíces del miedo*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- Heredero, Carlos F., *El cine negro, maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Ed. Paidós, 1996,1ª ed.
- Hjelmslev, Louis ,*Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Ed. Gredos, 1972,1ª ed.,
- Hurtado, José Antonio, *Cine negro, cine de género, subversión desde una mirada en sombra*, Valencia, Ed. Nau Llibres, 1986,1ª ed.
- Insausti, Gabriel, *Tras las huellas de Huston: la jungla de asfalto*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias,2004
- Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Ed. Paidós, 1970,1ª ed.
- _____, *Psicología y religión*, Barcelona, Ed. Paidós,2018
- Lenne, Gérard, *El cine fantástico y sus mitologías*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1970.
- Mangieri, Rocco, *Tres miradas, tres sujetos*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 2006.
- Memba, Javier, *La década de oro de la ciencia ficción*, Madrid, Ed. T&B, 2005.
- Mendicoa, Gloria, *Sobre tesis y tesistas: lecciones de enseñanza-aprendizaje*, Buenos Aires, Ed. Espacio, 2003,1ª ed.

- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Ed. Tiempo contemporáneo, 1972.
- Ochoa Santos, Miguel, *Mito, filosofía y literatura en la modernidad*, México, Ed. Plaza y Valdez, 2003.
- Pedraza, Pilar, *Metrópolis, Fritz Lang: Estudio crítico*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 2000.
- Peirce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Barcelona, Ed. Nueva visión, 1986.
- Ramírez Domínguez, Juan Antonio, *Historia del arte*, Ed. Anaya, 1983.
- Rojas Soriano, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, México, Ed. Plaza y Valdés, 2003, 2ª ed.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial, desde los orígenes*, México, Siglo XXI Editores, 1972, 1ª ed.
- Sánchez González, Santiago, *Ridley Scott*, Barcelona, Ed. Royal Books, 1996
- Santamarina, Antonio, *El cine negro en cien películas*, Madrid, Alianza editorial, 1999
- Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Ed. Losada, 2009, 24ª ed.
- Schaff, Adam, *Introducción a la semántica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973
- Scholes, Robert y Rabkin, Erick, *La ciencia ficción. Historia-ciencia-perspectiva*, Madrid, Ed. Taurus, 1982.
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1999.
- Symons, Julian, *Historia del relato policial*, Madrid, Ed. Bruguera, 1982.
- Telotte, J.P., *El cine de ciencia ficción*, Madrid, Ed. Akal, 2001.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ed. Coyoacán, 2005.

- Vázquez Cortes, Virginia, *El replanteamiento del género cinematográfico de ciencia ficción en el cine estadounidense de los 60's a partir de la renovación temática de la relación hombre-máquina. Estudio de caso: 2001: Odisea del espacio, (2001: a Space Odyssey ,1968) de Stanley Kubrick*, (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales), 2009.
- Vizcarra, Fernando, *Blade Runner: modernidades múltiples en el cine futurista*, México, Universidad Autónoma de Baja California,2015
- Zavala, Lauro, *Teoría y práctica del análisis cinematográfico, La seducción luminosa*, México, Ed. Trillas, 2010.
- _____, "Cine clásico, moderno y postmoderno", *Razón y Palabra*, no. 46, ITESM, agosto-septiembre de 2005, Consultado en [:http://www.razonypalabra.org.mx/actual/lzavala.html](http://www.razonypalabra.org.mx/actual/lzavala.html)
- Zeccheto, Victorino et al. , *Seis semiólogos en busca del lector*, Buenos Aires, Ed. Ciccus. La Crujía, 1999.
- Zemelman, Hugo, *Conocimiento y sujetos sociales: contribución al estudio del presente (jornadas)*, México, Ed. Colegio de México, Centro de estudios sociológicos, 1987.

Filmografía

The Maltese Falcon (1941)

Warner Bros. Director: John Huston. Productor: Henry Blanke y Hal B. Wallis.

Guión: John Huston, sobre una novela de Dashiell Hammett

Reparto: Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George, Peter

Lorre. Duración: 100 Min.

The Killers (1946)

Universal Pictures. Director: Robert Siodmak Productor: Mark Hellinger. Guión:

Anthony Veiler, sobre un cuento de Ernest Hemingway. Reparto:

Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Albert Dekker

Duración: 103 Min.

Blade Runner (1982)

Warner Bros. Director: Ridley Scott, Productor: Michael Deeley. Guión: Hampton

Fancher y David Webb Peoples, sobre un cuento de Phillip K. Dick

Reparto: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward

James Olmos. Duración: 117 Min.