



Significação – Revista de Cultura Audiovisual

ISSN: 2316-7114

Escola de Comunicações e Artes-ECA, Universidade de São Paulo-USP

Vilches, Lorenzo

Diccionario de semiótica y narrativas de cine y televisión

Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol. 44, núm. 48, 2017, Julio-Diciembre, pp. 15-31

Escola de Comunicações e Artes-ECA, Universidade de São Paulo-USP

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.135194

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765235001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Diccionario de semiótica y narrativas de cine y televisión

*Dictionary of semiotics
and narratives of cinema
and television*

Lorenzo Vilches¹

¹Catedrático emérito, Universidad Autónoma de Barcelona. Profesor investigador en teorías de la comunicación, teoría de la imagen y teorías narrativas. E-mail: lorenzo.vilches@uab.es



Resumen: este artículo-homenaje a Algirdas Greimas tiene como objetivo resaltar la contribución del *Diccionario de semiótica* de Greimas y Courtés a la teoría narrativa y sus aplicaciones, entre ellas, las teorías del cine y de la televisión. En la teoría narrativa se pueden distinguir dos campos bien delimitados: la teoría narratológica propiamente tal como ciencia de referencia —por ejemplo, de Aristóteles a Greimas, pasando por Propp, Bajtin, Todorov, Barthes, Genet— y las teorías narrativas aplicadas a la literatura, al cine y a la televisión. En este trabajo, relacionamos algunas de las entradas claves del *Diccionario de semiótica* con la narrativa filmica y televisiva.

Palabras claves: Greimas; Diccionario; Semiótica; Narrativas de cine y televisión.

Abstract: this article-homage to Algirdas Greimas aims to highlight the contribution of the *Dictionary of semiotics* (*Semiotique*, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Greimas-Courtés) to narrative theory and its applications, including, the theories of cinema and television. In narrative theory two well-defined fields can be distinguished: the narratological theory proper as a reference science – for example, from Aristotle to Greimas, through Propp, Bajtin, Todorov, Barthes, Genet – and the narrative theories applied to literature, cinema and television. In this work, we relate some of the key entries of the *Dictionary of semiotics* with film and television narrative.

Keywords: Greimas; Dictionary; Semiotics; Film and Television Narratives.

El modelo actancial

Acción² es la segunda entrada del *Diccionario de Greimas*³. La acción, como una organización sintagmática de actos, es un programa narrativo protagonizado por un sujeto encarnado en un actor. La sucesión de acciones o eventos relacionados en un actor/personaje se estudia en el guion de cine como dificultades o impedimentos que deberá superar el protagonista desde el inicio hasta el final en la búsqueda de su objetivo.

Greimas funda su modelo de semiótica narrativa en los roles actanciales basándose en algunos caracteres universales de la acción humana (RICOEUR, 1984, p. 89). Para la delimitación de un tan vasto concepto como el de acción, Greimas recurre a Tesnière: toda frase encierra un drama que contiene un proceso, actores y circunstancias.

La acción y sus componentes sintácticos dan paso así, en el *Diccionario*, al *modelo actancial* y su núcleo, el *actante*. El modelo actancial se nutre de anteriores investigaciones sobre roles dramáticos como los de Propp y Mélétinski (1965) y Souriau (1950).

El *Actante* es un concepto, objeto, un ser animado, una persona que participa en un proceso narrativo y como tal, Greimas lo define como un actor o personaje, aunque le atribuye principalmente su extensión a la semiótica literaria. La fecundidad del concepto de actante ha sido probada en el análisis de la fotografía, que, al igual que en la literatura, tiene como protagonista visual un objeto, animal o persona (VILCHES, 1983). El modelo actancial se compone de seis actantes: sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante (auxiliar), oponente (auxiliar). En el nivel de la *estructura* de superficie un actante puede ser representado por múltiples actores y viceversa. Eisenstein aplica al film *Bronenósets Potiomkin* (*El acorazado Potemkin*) (1925) el concepto de actante convirtiendo en personajes el acorazado, la multitud de Odesa favorable a la revuelta, y el ejército represivo zarista.

El concepto de *Actor*, en el Diccionario, es más amplio que el de personaje y no se reduce a la figura humana. El actor representa un programa narrativo. Es el resultado de una relación entre actante y un rol temático, e incluso el punto de vista de un narrador. La producción de actores, como componente de la discursivización ocurre en la *Actorialización*, que, junto con la espacialización y temporalización pueden distinguirse de la historia durante el análisis de un medio. En un programa de noticias⁴ en televisión, la actorialización da lugar a la distinción entre el presentador/a de las noticias y los periodistas corresponsales.

²En *italica* las entradas del Diccionario vol. I o vol. II.

³Si no se especifica, de ahora en adelante nos referimos al primer volumen en todos los comentarios. Las referencias al segundo volumen se señalan en cada ocasión.

⁴Las noticias en televisión se construyen como un discurso narrativo, con actores, tiempo y espacio y la misma estructura de una narrativa ficcional (VILCHES, 1989).

Las categorías actanciales

En el nivel de la estructura profunda, el modelo actancial basado en los 6 roles da lugar a tres categorías actanciales: El eje del deseo: *Sujeto/Objeto*; el eje de la comunicación: *Destinador/Destinatario*; el eje performativo: *Ayudante/Oponente*.

El eje del deseo

El sujeto desea el objeto y a él se orienta durante todo el recorrido narrativo. El sujeto, que se identifica con el héroe de Propp, presente desde la primera hasta la última función, es el protagonista en la estructura de superficie. El héroe y la *Búsqueda* son inseparables desde el momento en que el desplazamiento del sujeto hacia el objeto deseado forma parte de la realización de la misión. El *Héroe* de Greimas determina al sujeto cuando se halla en posesión de los valores modales correspondientes, las competencias de poder y saber-hacer. En literatura, el héroe puede analizarse según connotaciones eufóricas o disfóricas. Según Frye (1957), las obras de ficción se pueden analizar siguiendo la capacidad (competencias en Greimas) de acciones del héroe, desde un ser superior hasta un héroe sometido. El héroe puede convertirse en una parodia cuando destruye su reputación o, como en la tragedia griega, es víctima de las circunstancias y no tanto por causas subjetivas. En el guion de cine, la jornada del héroe mítico se traduce como arco del personaje.

Christopher Vogler (1998) se inspira tanto en el actante de la semiótica como en los arquetipos de Gustav Jung para definir 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. En las series de ficción de los últimos años, las estructuras narrativas dan lugar a relatos sin limitaciones antropomórficas y los héroes comparten un universo con criaturas y espacios imaginarios: los filmes *Star Wars* (1977), de George Lucas; *E.T.* (1982), de Steven Spielberg; las series de televisión *Lost*, *American Horror Story*. Los superhéroes, siguiendo a Greimas, serían las figuras eufóricas por definición, tales como *Superman*, *Rambo*. El héroe moderno se opone al héroe mítico, y el héroe trágico deja paso al héroe irónico como en *Hero* (1992) de Stephen Frears.

El eje de la comunicación

La base sintáctica de la narrativa se apoya en una relación de comunicación cuyo eje está formado por el *Destinador* y *Destinatario* y coinciden con el Mandatario (el rey, el padre) en las funciones de Propp, e incluso con el héroe que recibe el encargo (liberar a la princesa) una vez superadas las pruebas. El destinador pone el objeto

al sujeto/héroe como objetivo que ha de realizarse en el proceso de comunicación. Cuando destinador y destinatario se hallan explícitos en el enunciado, pueden llamarse *Narrador* y *Narratario*. A su vez, narrador y narratario son sujetos delegados del *Enunciador* y *Enunciatario*. En el ámbito de la comunicación, el destinador corresponde con el emisor y el destinatario es la figura del receptor del mensaje (siguiendo a JAKOBSON, 1975) en el esquema de la comunicación).

La aplicación de las categorías de destinador y destinatario a la teoría narrativa de los medios de comunicación de carácter narrativo es fecunda, aún sin detenerse en el campo exclusivo de la ficción. Así, por ejemplo, en la narrativa de las noticias en televisión (VILCHES, 1989), el enunciador es la figura semiótica del editor o director del programa informativo, el narrador es la figura del periodista que entrevista y el narratario es el político o personaje entrevistado de la noticia. A su vez, el enunciatario es la figura narrativa del receptor o público de las noticias.

EMISOR		MENSAJE		RECEPTOR
Enunciador (editor)				Enunciatario (audiencia)
	Narrador (periodista)	(Noticia)	Narratario (entrevistado)	

Cuadro 1: Gráfico de la relación entre actantes durante la emisión de una noticia.

En la teoría del cine (AUMONT, 1983) el narrador es virtual, se diferencia del autor y se identifica con el realizador o director cinematográfico. Aumont, como Bordwell, cuestionan la figura del narrador en el cine puesto que el filme es producto de un colectivo. Por eso, y a pesar de declarar que rechazan las nociones semióticas del estructuralismo, acuden, sin embargo, al concepto de instancia narrativa que incluye la figura del narrador como actante interno al filme. El problema reside probablemente en que en la bibliografía norteamericana sobre narrativa —herencia de la teoría literaria que dominó los estudios de narrativa por largo tiempo— se tiende a confundir narrador con autor. En cambio, en la semiótica estructuralista europea, el autor es una entidad física o sociológica que queda fuera de todo texto de ficción. Bordwell (1985), como Booth (1983) —que parecen olvidar que el autor implícito no es una presencia ni tiene voz en el cine—, no tienen en cuenta ejemplos de películas como las comedias de Woody Allen como tampoco algún drama como *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, o series de ficción como *House of Cards* en que el

narrador se dirige a los espectadores en busca de complicidad. En el tercer episodio de la quinta temporada, el Presidente Frank Underwood se dirige al espectador en un largo discurso mientras los delegados políticos permanecen inmóviles simulando el efecto *stop motion*. Y ningún espectador, por más ingenuo que sea, confunde al personaje Frank con el actor Kevin Spacey ni al narrador implícito o virtual con el director o los guionistas de la serie.

El eje pragmático

Tratando de distanciar la pragmática semiótica del modelo norteamericano de Morris, Greimas afirma que tanto el destinador como el destinatario son sujetos competentes y no instancias vacías como las de la teoría de la información (emisor/receptor). Sin embargo, el eje pragmático se mantiene en la relación de comunicación y en el deseo entre sujeto y objeto pero combinándolos con la *Acción*. Para ello, establece la oposición entre *Ayudante* y *Oponente*. Esta pareja de oposición hace parte del esquema paradigmático en que participan además el sujeto/objeto y el destinador/destinatario.

Se recordará que la acción del ayudante o *Auxiliante* en Propp comprende el desplazamiento, la participación en la fechoría o en la carencia, el auxilio durante la persecución, la realización de tareas difíciles, la transfiguración del héroe. La competencia modal del auxiliante consiste en el poder-hacer o no poder-hacer, y puede ser realizada por el actor sujeto o por un actor diferente. El *Opponente* es el ayudante negativo cuya misión es interponerse al propósito del héroe o sujeto. Ayudante y oponente en el cine se convierten en figuras secundarias pertenecientes a la esfera del héroe o personaje principal. El ayudante es un colaborador del héroe, que, en lenguaje corriente, corresponde al protagonista o al antagonista. Ambos participan en el conflicto de personajes que deriva del conflicto narrativo. Un personaje puede ser ayudante (aliado, novia, socio) de otro en cierto momento y luego convertirse en oponente, como en el caso de *Crimes and Misdemeanors (Delitos y faltas)* (1989), dirección y guion de Woody Allen. Halley, es productora y piensa en ayudar a Cliff, un realizador de documentales desafortunado, oponiéndose a Lester, un rico productor de cine que desprecia a Cliff. Sin embargo, el oportunismo profesional triunfa sobre el amor y ella termina por emparejarse con Lester.

Como establece Greimas en la estructura narrativa, las transformaciones narrativas están sujetas a la relación de oposición entre sujeto/objeto y, por tanto, a la oposición entre ayudante (del lado del sujeto) y oponente (del lado del objeto). En la serie *Mad Men*, la relación entre ayudantes y oponentes es totalmente inestable, especialmente entre los personajes que encarnan a los directivos de la empresa y sus

relación con las mujeres empleadas. Una relación de ayudante en lo sexual pero de opositor en lo profesional. Tal es el caso del ejecutivo de cuentas Pete Campbell en su *affair* con la secretaria Peggy Olson, luego ascendida a creativa por la empresa pero con la oposición de Pete. En *Dangerous Liaisons*, *Las amistades peligrosas* (1988) de Stephen Frears, la marquesa de Merteuil pasa de ser ayudante del vizconde de Valmont en la primera parte del filme para que este se haga con objeto del deseo —madame de Tourvel— pero se convierte en un peligroso oponente a partir de la segunda parte, cuando percibe que Valmont está enamorado sinceramente de Tourvel. Cecile de Volanges aparece como opositora de Valmont debido a su mala fama pero termina siendo su ayudante para mejorar la imagen de este en el entorno de las amistades. El modelo actancial de las esferas de acción (PROPP; MÉLÉTINSKI, 1970) se basa en el paso de los actantes a las funciones. La relación actancial ayudante/oponente suscita la cuestión del cambio de deixis positiva a negativa, como se ha dicho. Es decir, el paso de los actantes a las funciones. En el mundo de los cuentos maravillosos, se recuerde, la pareja ayudante/oponente no corresponde a actores o personajes sino a una fuerzas benefactoras o malhechoras del cuento.

Conjunción/Disyunción

Siguiendo a Greimas, se puede hacer un listado de los personajes de un filme acudiendo a la deixis⁵ positiva o negativa en cada momento del recorrido narrativo, confiando menos en el establecimiento de partida de un esquema fijo de personajes. El escritor de guiones para cine tiene en cuenta que no puede confiar la intriga a un esquema fijo determinado de antemano para cada personaje porque, de lo contrario, no habría conflicto narrativo.

Las esferas de acción de los personajes y las funciones narrativas de Propp, dan lugar a un modelo actancial basado en reglas de transformación de las relaciones de deseo, comunicación, acción. La *Búsqueda* y el *Contrato* son dos funciones que indican acción. La figuración del desplazamiento del sujeto hacia el objeto deseado tiene como finalidad la *Conjunción* entre ambos: es el movimiento en el espacio narrativo del héroe en busca de su objeto para la realización de la misión. La relación entre sujeto/objeto se encuentra durante su recorrido actancial con un *Contrato* y su posible ruptura. En el plano sintagmático la continuidad y compatibilidad del contrato y sus actantes, es una conjunción. *Disyunción* indica ruptura del contrato en el nivel paradigmático, ruptura de la prohibición por la violación del contrato.

⁵El modo particular de actualización de ciertas competencias que poseen los sujetos.

Greimas, introduciendo un factor axiológico en el modelo lógico, recuerda que la violación del contrato significa también libertad de decisión del individuo. El restablecimiento del contrato equivale a recuperar la conjunción y el cumplimiento del objetivo del héroe. Ahora bien, ya sea que el relato busque restaurar el orden de las cosas (conjunción), ya sea que pretenda restaurar un nuevo orden (disyunción), en ambos casos se trata de una operación histórica, según Ricoeur (1984). Si la integración del Reino Unido en la Unión Europea significó una conjunción histórica, el *Brexit* es una disyunción histórica mal que le pese al resto de la Unión Europea.

Conjunción/Disyunción espacio temporal

Para Ricoeur, el modelo de la estructura narrativa de Greimas no puede omitir la temporalidad en las relaciones de conjunción y disyunción. Las funciones de la prueba, la búsqueda, la lucha no son solo expresiones de una transformación lógica, se trata de una operación «eminentemente temporalizante» (RICOEUR, 1984, p. 93).

La relación conjunción/disyunción puede aplicarse en los medios tanto a los relatos de ficción como a los de no ficción. La conjunción aumenta las expectativas del espectador, la disyunción las atenúa. En las noticias de televisión, por ejemplo, cuando el personaje/periodista se encuentra transmitiendo desde el espacio del evento informativo (un palacio de gobierno, un escenario bélico), podemos hablar de una conjunción (VILCHES, 1989). En cambio, un corresponsal de Buenos Aires que relata una noticia que ocurre en São Paulo para una cadena de televisión española incurre en una relación de disyunción. Sus efectos comunicativos son de mediación temporal y espacial y menor implicación del espectador español.

El juego de conjunción/disyunción en la ficción se halla unido a la intriga. Se puede decir que la sintaxis actancial de Greimas remite a la *Intriga* aristotélica. En la serie *Mr. Robot*, Elliot está dominado por la morfina y gran parte de la narración está relacionada con los efectos de su adicción (objeto mágico), además de su psicosis. En uno de los capítulos escuchamos a Elliot: «Mr. Robot soy yo». La confusión entre él y la imagen de su padre que le persigue provoca la confusión entre el yo real y el de su fantasía (conjunción entre ser y no ser), la aceleración y el amontonamiento de los acontecimientos que le hacen bascular continuamente entre el pasado y el presente (conjunción/disyunción temporal). Por eso, se declara culpable ante el juez para cambiar de vida y reconstruir un espacio propio (conjunción espacial), y estar vigilado por una realidad objetiva: la de la cárcel (prueba). El capítulo de la cárcel es una disyunción temporal que mediante un *flashforward* interrumpe la linealidad

sintagmática de la serie. Primero vemos al protagonista en el futuro después de la cárcel. En capítulos posteriores veremos la secuencia del encarcelamiento. Y lo que era un no-saber de espectadores en los capítulos anteriores —como tal el narratario espectador padece un proceso semejante al que sufre Elliot (disyunción cognitiva)—, nos revela a un Elliot (el sujeto en búsqueda del saber autorreflexivo) que está también buscando su historia y redimirse como delincuente informático (lucha). Es esta disyunción del yo la que se traslada al espectador para producir una conjunción negativa (yo y tú unidos por un no-saber). Más tarde, varios capítulos después de que Elliot haya cumplido condena, venimos a saber a través de un *flashback*, por qué está en la cárcel. Reparación de la falta, conjunción del héroe con su pasado de violación axiológica. Para que ocurra la conjunción final ha sido necesario que Elliot acepte el contrato programado (en un acto de delincuencia suprema *hackear* la estructura financiera de todo el país), posteriormente violar la prohibición de ruptura del contrato (apagón informático del país), es decir, luchando contra todos los malhechores, antiguos cómplices, incluida su hermana, que de auxiliar se convierte en su oponente para impedir el arrepentimiento —la ruptura— de Elliot. El final es enmienda, reparación mediante la cárcel, lucha contra los delincuentes y recuperación de la unión con su hermana (boda simbólica).

La estructura narrativa

La estructura profunda

Ricoeur (1983) se pregunta si la teoría del relato se enriquece a lo largo de los sucesivos aportes de los autores o bien el modelo teórico se mantiene invariable. La propuesta de Greimas consiste en establecer un modelo independiente de su medio de transmisión articulándose en una gramática profunda, una gramática superficial y una gramática de manifestación o estructura discursiva.

El *Cuadrado semiótico* representa las primeras articulaciones del sentido en un microuniverso semántico, un modelo constitutivo para describir la estructura elemental de la significación. Por ejemplo, blanco tiene significado porque puedo distinguir entre blanco/no blanco —una relación de contradicción—, blanco vs. negro —una relación de contrariedad—, no blanco vs. Negro, relación de presuposición. Para Greimas, las relaciones entre estos semas lógicos constituyen operaciones de transformación, análogas a los representadas en el modelo actancial como conjunción/disyunción. La base de la narración se encuentra en esta representación, en que se afirma un contenido y se niega otro. Sin entrar en la discusión sobre diversos planteamientos críticos sobre el

cuadrado y su posible evolución esquemática (LE BULLETIN..., 1981), que sería el objeto de otro artículo, diversos y variados son los ejemplos de aplicación del cuadrado a objetos de la comunicación como una fotografía o un filme.

En la teoría de la imagen, Vilches (1983) aplica este modelo a la lectura de la fotografía cuyas unidades mínimas son el color y el espacio.

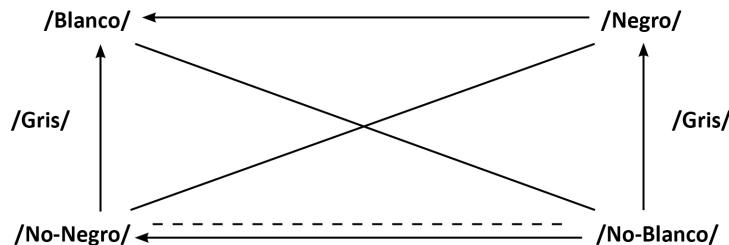


Figura 1: Cuadrado semiótico.

Entre blanco y no negro podemos obtener el gris blanco o poco contrastado. Entre negro y no blanco podemos hallar los valores de gris oscuro muy contrastado. Los valores blanco total y negro total son puramente teóricos, ya que ambos son invisibles a la vista. Obviamente los valores grises pueden constituir escalas de gradación de color y para ello se debería recurrir a mediciones extra textuales.

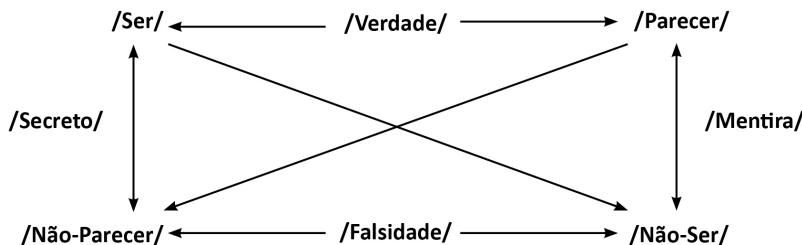


Figura 2: Ser/Parecer.

Si se aplica el cuadrado semiótico a la estructura de veridicción (Figura 2), puede representarse como un cuadro de relaciones entre personajes de un filme de intriga. En la película *Dangerous Liaisons* (*Las amistades peligrosas*) (1988), de

Stephen Frears, la historia se basa en la relación verdad/falsedad entre los personajes. La relación entre Valmont y Mme. de Meurteil corresponde al eje Ser/No parecer, es decir, la apuesta de seducción de Valmont a Mme de Tourvel, basada en el engaño, es un secreto. La relación entre Valmont y Mme. de Tourvel: Valmont parece un virtuoso enamorado de ella, es un no-ser, mentira. En el desenlace Mme de Tourvel ha descubierto que Valmont ha sido un parecer/no-ser, una mentira (VILCHES, 2017).

La estructura superficial

La estructura superficial es el modelo constitucional del nivel del hacer. En la estructura o narrativa de superficie, las operaciones lógicas, como las contempladas en el cuadrado semiótico, pasan al nivel del hacer antropomórfico, el de un agente o un actante convertido en actor personaje. Al enunciado descriptivo del hacer, como «San Jorge mata al dragón», Greimas reconoce los predicados modales (San Jorge debe —quiere, puede— matar al dragón), calificación de un estado por otro operador, en la categoría de modalidad.

Las estructuras modales se relacionan con las estructuras del relato según la siguiente correspondencia: el hacer-hacer con la *manipulación*; el ser-hacer con la *competencia*; el hacer-ser con la *performance*; el ser-ser con la *sanción*.

Competencia y Performance: los comportamientos en una narración presuponen un programa narrativo que de virtual puede pasar a efectivo. La prueba que califica al héroe es la actualización de la competencia. La performance, durante el recorrido narrativo del sujeto, se entiende como la adquisición y la producción de valores descriptivos como la decisión, la ejecución, es la bisagra de equivalencia entre la gramática profunda y la gramática superficial.

En la ficción, se pueden analizar las transformaciones de personajes a través de la competencia y la performance. En la serie *House of Cards*, Claire es aparentemente la mujer, cómplice y dependiente de su marido Frank durante las primeras temporadas. Progresivamente la vemos transformarse en una mujer independiente sentimental y políticamente, hasta llegar a disputarle la carrera presidencial a su marido. Su recorrido narrativo avanza desde el querer hacer (mujer reconocida por sí misma y no por ser la mujer de) hasta el poder hacer (poder mandar como delegada a la ONU, como vicepresidenta, luego como Presidente de los Estados Unidos). A medida que avanza el recorrido narrativo nos damos cuenta de que ella es el Destinador, posee la (sutil) competencia de manipulación que probablemente no habíamos percibido. Frank, su marido y presidente es el Destinatario, el manipulado,

brazo ejecutor en la confrontación final. En la teoría narrativa el acto performativo puede aclarar algunos tópicos de la función narrativa sobre lo narrado, como por ejemplo, la implicación del narrador con el narratario que representa la figura del espectador real. Es el caso de Frank que, como delegado del narrador, se dirige a la cámara exclamando alguna frase de complicidad con el espectador, un manipulado manipulador, como veremos enseguida.

La *Manipulación* es un componente esencial del esquema narrativo en que el destinador-manipulador impone al destinatario-manipulado la obligación de aceptar el contrato previsto.

Manipulación y *Sanción*. En el segundo volumen del *Diccionario*, manipulación es la acción humana sobre otros para hacerles ejecutar un programa dado. En el primer volumen del diccionario, la *Sanción* forma parte de la manipulación en el marco del esquema narrativo. La sanción pragmática es ejercida por el destinador convertido en juez de los comportamientos del sujeto. Desde la perspectiva del destinatario, la sanción forma parte de la retribución, positiva en forma de recompensa o negativa como punición, también llamada venganza o castigo. Manipulación y sanción forman parte de la relación conjunción/disyunción. En la descripción de manipulación, se introduce un aspecto que los guionistas de ficción tienen en cuenta en la construcción de los perfiles psicológicos y de comportamiento de los personajes: «los actantes de la manipulación, antes de ser sujetos “actuantes” son sujetos “pacientes”, que han tenido su propia historia hecha de felicidad e infelicidad, jalona de esperanzas y de aflicciones» (GREIMAS; CORTÉS, 1986, p. 136).

En la serie televisiva *The Girlfriend Experience*, Christine divide su actividad como estudiante-becaria de una empresa y chica de compañía. Es presentada como una heroína autosuficiente capaz de controlar en cada momento sus emociones, simulando con suma profesionalidad su papel de chica sexy. Ella mantiene el control total de las situaciones y se mueve entre una poderosa posición adquirida rápidamente ante su jefe —después de acostarse con él— y entre los clientes, ejecutivos solitarios y estresados, ricos, aunque permanentemente en el alambre de sus carreras. Christine graba a su jefe cuando éste se acuesta con ella, pero a su vez, es grabada mientras se entrega a un cliente en un departamento. La segunda cinta de video circula por la empresa y luego públicamente por toda la ciudad, y llega incluso a sus padres. Christine pierde ambos trabajos, oficina y clientes sexuales. A partir de este momento, se abre una brecha de dudas allí donde parecía una historia antirromántica y de mujer liberada. Con ello parecen aflorar los modelos de las novelas románticas tradicionales: porque a partir de aquí la serie repite la sanción

moral de los autores de novelas románticas. La moral del género continúa perpetuada en un programa narrativo para la mujer, sancionada por apartarse del objetivo de un contrato ideológico: la mujer es un sujeto de dedicación al trabajo y a la familia, cuyo premio es preservar la reputación por encima de todo. Christine es una heroína moderna sí, pero sancionada por la moral romántica del siglo XIX. Como se afirma en el *Diccionario de Greimas*: «en un relato dado, la manipulación efectiva puede ser el resultado de otra igualmente importante» (1986, p. 137).

Las estructuras discursivas

En el relato, el discurso se distingue de la estructura. En la gramática narrativa, se encuentran los actantes; en la semiótica discursiva, los actantes se convierten en actores. Son entidades discursivas y forman parte del aspecto semántico. ¿Cómo se realiza el paso de actantes a actores? Los actantes constituyen los roles actanciales y a partir de las figuras se constituyen en roles temáticos.

	Sintaxis discursiva	Semántica discursiva
Estructuras discursivas	Actoralización Espacialización Temporalización	Tematización Figurativización

Figura 3: Las estructuras discursivas.

Actorialización. Es uno de los componentes del discurso junto con la espacialización y la temporalización. La actorialización presupone la presencia implícita o explícita de un *Observador*. En el análisis de la información en televisión, la actorialización permite diferenciar entre los diversos componentes de una noticia: el actor narrador/presentador (*anchorman*) de las noticias, el actor/corresponsal en un espacio diferente del lugar de la enunciación, el actor/periodista que entrevista a un actor/personaje público.

En el caso de la entrevista en televisión, se diferencia entre actor/narrador que interroga y un observador/narratario que escucha y espera su turno para responder. Esta figura se puede triangular cuando en pantalla vemos al periodista que entrevista a un político en una grabación en video y el presentador de las noticias se convierte en observador.

explícito. Se trata del caso de un procedimiento de aspectualización (GREIMAS; COURTÉS, 1986), que presupone la presencia de un observador (el presentador) y dos actores provistos del mismo rol actancial (narradores periodistas) y del mismo rol temático.

Temporalización. En Greimas (1979) la transformación del orden narrativo en una historia. Comprende la programación temporal (el tiempo discursivo y el orden de los eventos), la localización temporal (el sistema de referencias construidos por el enunciador del tiempo del entonces y el tiempo del ahora) y la aspectualización (la transformación de las funciones narrativas en procesos evaluados por un sujeto observador). Las noticias en televisión son un campo privilegiado para estudiar las categorías temporales del discurso porque allí se configuran diferentes tipos de temporalidad relacionados con los narradores, los narratarios y el espacio. Durante la emisión de un programa de noticias encontramos 4 tipos de tiempo: 1. Tiempo llamado directo o *live* en la jerga profesional: es el tiempo de coincidencia entre el discurso y el narratario, esto es, cuando la hora de emisión corresponde con el tiempo en que el espectador está sentado delante de la pantalla (televisor u otra tecnología). 2. Tiempo diferido, es el tiempo en que un espectador se halla frente a las noticias ya emitidas (una hora antes, por ejemplo). O bien, cuando aun coincidiendo con el tiempo de la emisión, el relato de un hecho ha ocurrido anteriormente y viene reproducido más tarde por la televisión. 3. Temporalización prospectiva: la noticia sobre un evento que deberá ocurrir más tarde (la llegada del avión con el Papa a la ciudad; el estadio en donde se jugará una final de campeonato de fútbol). 4. Temporalización retrospectiva respecto de la historia: durante el tiempo de emisión el espectador asiste a eventos grabados en un tiempo anterior al de la emisión. Desde el punto de vista comunicativo, tenemos conjunción entre narrador y narratario, cuando hay coincidencia entre tiempo de la noticia y tiempo del espectador. Existe disyunción entre narrador y narratario cuando, aun encontrándose en el mismo tiempo de la enunciación, el enunciado noticia es anterior al tiempo de la enunciación de televisión.

Espacialización. La espacialización, según el Diccionario es uno de los componentes de la discursivización y comprende los procedimientos de localización y programación espacial. Una de las constantes en los estudios de la narrativa de cine y televisión es la recepción, que en la teoría semiótica se estudia como figura del destinatario, narratario, enunciatario. Si se trata de un recorrido narrativo, tanto el origen como el destino están estrechamente relacionados con la temporalización. Los filmes de viajes, o *road movies*, pueden analizarse como situación de alejamiento (el mejor exponente sigue siendo el personaje de Ulises y todas las versiones del clásico). En un reportaje de televisión sobre el viaje del presidente de gobierno se concreta

en un programa que inicia con la despedida, el movimiento de actores y objetos, protocolo de recepción, comunicación en ruedas de prensa, etc. La localización del enunciador televisivo se lleva a cabo mediante las deixis de aquí, allá. La acción del periodista/observador implica determinaciones modales como poder-mirar (tener el pase de prensa), saber-mirar (experiencia profesional). La competencia del observador/espectador (querer-mirar) se realiza en un programa secuencial en el cual se distinguen segmentos temáticos (partida, viaje, llegada).

Tematización. En semiótica narrativa el tema pertenece al ámbito semántico de la teoría del discurso. Aparece bajo la forma de recorrido temático a través de espacios parciales en los cuales encontramos los actantes y el contexto pragmático delimitados por los programas narrativos. En la información periodística, la tematización se refiere a la recurrencia de una noticia a lo largo de un tiempo. En el cine, la tematización —visual— implica los elementos que unen la estructura narrativa filmica. A nivel sintáctico, las figuras del montaje, los movimientos de cámaras. En el plano del contenido, los elementos temáticos son los indicios que permiten comprender la acción y los actores que las actualizan: las marcas semánticas del rol de narrador (como en los filmes de W. Allen hay siempre un narrador explícito, además del implícito); o las marcas del personaje en diferentes secuencias sintagmáticas. Las unidades narrativas o sintagmas secuenciales se visualizan a través de escenas de acción, espacios escenográficos y figuras del montaje temático/figurativo. El narratario/espectador del seguimiento sintáctico/cognitivo del recorrido figurativo que le permite integrar las acciones en un programa narrativo (una persecución, un tiroteo etc.)

Figurativización. En el Diccionario, el componente figurativo forma parte, junto al componente temático, del marco del recorrido generativo del discurso. El recorrido figurativo es un encadenamiento isotópico de figuras y se relaciona con un tema dado. La isotopía semántica se relaciona con la coherencia: conjunto de semas o unidades mínimas de contenido. En cine, por ejemplo, la coherencia secuencial contempla tres tipos de reglas sintácticas: a) La coherencia espacial (p. ej. en el cine de época), la puesta en escena interna a un plano y la relación entre plano y plano en el montaje (escenas y secuencias); b) Los actantes (existentes según Barthes) en el plano realizan acciones de transformación en personajes según las funciones narrativa (protagonista/antagonista); c) relación entre espacio y tiempo de la narración (rupturas de la linealidad narrativa como en los filmes de Tarantino).

Conclusión

El *Diccionario de semiótica* puede ser una mina de recursos teóricos y de elaboración de procedimientos para el análisis narrativo en el cine, la televisión y los medios de comunicación. En este artículo-homenaje hemos querido destacar algunas de las claves del *Diccionario* como ejemplo de la productividad de su rigor epistemológico y su vigencia metodológica en el discurso narrativo, incluso en la indagación de objetos aparentemente tan alejados de la teoría como el relato cinematográfico y televisivo.

Referencias

- AUMONT, J. et al. *Estéthique du film*. Paris: Nathan, 1983.

BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BOOTH, W. C. *The rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

LE BULLETIN du Groupe de Recherches Sémiolinguistiques: le carré sémiotique. Paris: EheSS, n. 17, mar. 1981.

FRYE, N. *Anatomy of criticism*: four essays. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique*: dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1979. v. 1.

_____. *Sémiotique*: dictionnaire raisonné de la théorie du langage: compléments, débats, propositions. tome 2, Paris: Hachette, 1986. v. 2.

JAKOBSON, R. "Functions of language". In: ALLEN, J. P. B.; CORDER, S. P. (Eds.). *The Edinburgh course in applied linguistics*: reading in applied linguistics. London: Oxford University Press, 1975. v. 1, p. 53-57.

LANDOWSKI, E. *Le carré sémiotique*, Paris, Le Bulletin, N° 17, (EHESS), Institut de la Langue Française

PROPP, V.; MÉLÉTINSKI, E. M. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970.

RICOEUR, P. *Temps et récit*: l'intrigue et récit historique. Paris: Seuil, 1983. v. 1.

_____. *Temps et récit*: la configuration dans le récit de fiction. Paris: Seuil, 1984. v. 2.

SOURIAU, E. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.

VILCHES, L. *La lectura de la imagen*: prensa, cine, televisión. Barcelona: Paidos, 1983.

_____. *Manipulación de la información televisiva*, Barcelona: Paidós, 1989.

_____. *Diccionario de teorías narrativas: cine, televisión, transmedia*. Sevilla; Barcelona: Caligramma; Penguin Random House, 2017.

VOGLER, C. *The writer's journey*. 2. ed. Studio City: Michael Wiese Productions, 1998.

submetido em: 6 ago. 2017 | aprovado em: 16 out. 2017