

Modelo actancial

Los resortes narratológicos de la obra de Greimas

JANETH DAVID CRUZ¹

Artículo recibido el 9 de septiembre de 2013, aprobado para su publicación el 18 de octubre de 2013

Resumen

Este texto parte de una investigación sobre la configuración del relato en el cine de animación de la alianza Disney - Pixar y estudia el concepto del personaje desde la perspectiva del modelo actancial. Dicho modelo ha sido teorizado por Algirdas Julien Greimas y se basa en la idea de entender el personaje como un actante, es decir como un vehículo que permite el desarrollo de las acciones narrativas. Por eso se explica el alcance del modelo, sus orígenes y las actualizaciones y reinterpretaciones que han incidido en su propia estructura.

Palabras clave: personajes, acciones, narración, relato.

Actancial model

Narratological springs from the work of Greimas

Abstract

This text part of a research on the setting of the story in animated film from the alliance Disney-Pixar and studies the concept of the character from the perspective of actancial model. This model has been theorized by Algirdas Julien Greimas and is based on the idea of understanding the character as an actant, as a vehicle for the development of narrative actions. Thus, the article describes the scope of the model, its origins and updates and reinterpretations that have influenced his own structure.

Keywords: characters, action, story, story.

1 Comunicadora Social y Periodista de la Universidad de Manizales, Especialista en Gerencia Estratégica de Proyectos de la Universidad Nacional de Colombia y aspirante a Especialista en Historia Universal de la Universidad Ircham International University. Gestora de proyectos empresariales en el área de mercadeo, dirección organizacional y logística. janethdemi@gmail.com

Introducción al modelo actancial

Flor Delia Pulido Castellanos realiza uno de los acercamientos más interesantes en lengua hispana a la teoría de los actantes presente en la obra de Algirdas Julien Greimas². Y, desde su punto de vista, señala que la propuesta del modelo actancial es tan vigorosa que puede expandirse a otros espacios que desbordan el mundo narrativo. Pero, interesa para efectos de este texto, su esfuerzo por analizar las categorías de *La Gramática Narrativa* de Greimas con miras a una pedagogía que permita acceder al estudio de los relatos.

Pulido Castellanos coincide con García González al proponer que *La Gramática Narrativa* de Greimas estudia el relato desde los diferentes aspectos de los textos poéticos y de los mensajes que estos contienen. El análisis del relato finalmente conduce a describir las relaciones que, paso a paso, se presentan entre el sintagma y el paradigma al interior de un texto.

En un primer momento, Pulido Castellanos sugiere mirar tales relaciones desde el punto de vista de Todorov, quien propone estudiar la obra como historia y como discurso. Historia porque se refiere a una cierta realidad, situaciones que pudieron haber ocurrido en algún momento, personajes que de alguna manera se confunden con personas de carne y hueso; y, discurso, porque se requiere de un narrador que dispone la forma en que se cuenta la historia y de un lector que la recibe, es decir, el discurso ordena o estructura los elementos de la historia.

Por ello la autora expresa que el orden en la articulación de la oración no contradice la idea que propone que en la obra literaria la influencia, y su encadenamiento estructural, se sustentan en la interacción y en las relaciones de los elementos participantes que constituyen su unidad. Cuando se van identificando las partes y las relaciones que integran el relato, el poema, la obra el análisis de Greimas se va acercando, según Pulido Castellanos, a su comprensión.

Es conveniente recordar que la teoría acerca del relato se presenta como un aspecto que articula las distintas instancias de la obra o de la historia. Greimas, al hacer referencia a *La Gramática Narrativa* define al relato como una unidad discursiva que "debe considerarse como un algoritmo" (1970, p. 45), es decir, como una sucesión de enunciados cuyas "funciones predicables" (1970, p. 45) simulan lingüísticamente un conjunto de comportamientos que representan un propósito. Como sucesión, el relato posee una "dimensión temporal: los comportamientos que se encuentran expuestos entretejen las relaciones de anterioridad y de posterioridad" (Greimas, 1970, p. 45).

Pulido Castellanos señala que Greimas propone, en la estructura del relato, dos planos o niveles: el de las estructuras narrativas o sintaxis de los personajes y el de las estructuras discursivas. Greimas aporta a las demás teorías el aspecto semántico y estas dos estructuras no se escapan de este componente. "El relato, para tener un sentido, debe ser un todo de significación y se presenta, por este hecho, como una estructura semántica simple" (1970, p. 46).

Según Pulido Castellanos, las estructuras narrativas o sintaxis de los personajes hacen referencia a los hechos y personajes del relato: el aspecto de la narración, los actantes, actores, papeles actanciales y estructura actorial. Y el plano de las estructuras discursivas alude a las voces del narrador, sus papeles temáticos y al orden ideológico del mensaje.

2 Julien Algirdas Greimas: naturalizado francés, nacido en Lituania (República Socialista) en 1917, llegó a Francia a terminar sus estudios en Grenoble. Después de la guerra en Europa, volvió a Francia y estuvo en París, trabajó con Charles Bruneau en la Sorbona, y con otros estructuralistas en un proyecto lexicográfico.

Haciendo énfasis sobre el estudio del modelo actancial de Greimas, el presente trabajo acentúa el análisis sobre el primer plano, es decir, sobre las estructuras narrativas o sintaxis de los personajes.

La autora inicia su estudio concentrándose en el nivel de las estructuras narrativas o sintaxis de los personajes y asegura que explorar el relato desde las descripciones de las relaciones entre la estructura superficial (sintagma) y la estructura profunda (paradigma), amplia el análisis, tanto de las estructuras narrativas como de las discursivas. Como ya se anotó, en las estructuras narrativas o sintaxis de los personajes, funcionan los actantes y los actores, y antes de profundizar sobre estos dos términos es necesario hacer referencia al concepto de personaje.

El personaje

En primer lugar, el personaje es una creación e invención del autor. Para Pulido Castellanos, Greimas coincide con otros teóricos en que el personaje en una obra literaria no corresponde a la persona real, es decir, no es la persona del contexto externo, aunque tenga alguna semejanza. "El personaje en la obra es y participa del carácter lingüístico de ella, no tiene vida fuera de las palabras, es una mentira, porque el lenguaje no es referente" (2000, p. 81). El personaje puede representar personas que generen o hayan generado un tipo de leyenda o de ficción, un ejemplo puede ser Simón Bolívar. La autora alude a Oswald Ducrot y a Tzvetan Todorov ya que exponen que en la obra, el personaje, es una categoría descriptiva y estructural que se presenta en el relato desde tres niveles:

- El personaje es un lexema despojado de contenido semántico, es decir, una función sintáctica, pues cualquier nombre propio sólo permite reconocer una unidad espacio-temporal, sin entrar a describir sus particularidades. El personaje no es más que la persona de la expresión u oración narrativa, por ejemplo: El Quijote.
- En un segundo nivel el personaje es el conjunto de características mencionadas por el autor en el transcurso del relato. La descripción que puede hacer un autor de cierto personaje, implica indicaciones concretas que sirven de explicación al lector para hacerse una idea de él. El conjunto de descripciones que se hace de un personaje vale para su reconstrucción o para su reinterpretación según los esquemas culturales de determinada época.
- De otra parte también se ha visto al personaje como sujeto de una acción, como individuo, como persona, como un agente, como un ser que actúa según su esfera psicológica. Pulido Castellanos, al continuar analizando la obra de Ducrot y Todorov, señala que estos dos autores manifiestan que en toda obra importante el lector identifica al personaje con una persona, explicación que se debe a determinadas reglas inscritas en el texto. En conclusión, ningún relato existe sin personajes, pues éstos realizan de las acciones y activan el texto.

Desde el punto de vista semiótico el personaje no está catalogado ni descrito como persona, pues lo único que hace es participar de las acciones narrativas. Seguramente esto explica el por qué un personaje no tiene que ser precisamente un ser humano y el ente, o agente o espacio que asuma el papel de personaje está sujeto a su actuar con los demás actantes. El personaje se resume en el ser dentro de un relato, el ser que participa de la acción.

Pulido Castellanos señala las diferentes tipologías de personaje que se han clasificado: Tipología Formal y Tipología Sustancial.

1. Tipología Formal: pueden ser personajes pasivos, sin cambios, es decir, estáticos; sólo evolucionan si cambian en el transcurso de la historia. Se caracterizan por ser personajes fijos y referenciales, y se pueden clasificar a la vez por:
 - a. El papel que desempeñan en el relato. Estos corresponden a personajes principales, como el héroe y el villano, o secundarios como aquellos que sus acciones dependen de los movimientos de los primeros. Las acciones de los primarios son independientes y no dependen del accionar de los secundarios, por eso, a estos últimos, no se les atribuye algún significado particular y en ocasiones se las asume como elemento decorativo.
 - b. El grado de complejidad. Los personajes que se clasifican aquí tienden a sorprender al espectador, de no ser así, se encuentran en planos estables. Por lo general estos personajes sostienen alguna relación con la intriga, son sometidos a ella o soportan las funciones de enlace causal de las acciones. Los hechos de estos personajes determinan sus características. Regularmente corresponden a relatos psicológicos.
2. Tipología Sustancial: los roles, características y atributos de los personajes están determinados por sus nombres y sólo modifican sus acciones según el hecho. Pulido Castellanos cita algunos ejemplos como Superman, el Quijote, el galán, la criada...

Según Pulido Castellanos, Propp se refiere a ésta tipología en su estudio del cuento ruso y expone que los roles que cumple cierta categoría de personajes no coinciden necesariamente con un personaje, es decir, en Propp pueden presentarse dos casos: varios papeles y un personaje, o varios personajes un papel.

- a. Varios papeles y un personaje: un personaje llamado Alejandro, puede ser panadero, padre, hijo, vendedor...
- b. Varios personajes y un papel: un grupo de sindicalistas operar como opositores del gobierno.

La autora, tratando de resumir las tipologías formales y sustanciales, hace su propia clasificación, sin no antes expresar que el personaje ejecuta acciones y cumple funciones que, desde su significado, establecen el recorrido de la narración, además se asemeja a un ser humano por la identificación de características, por los rasgos similares y distintivos que lo acompañan.

- a. "El personaje es un actor que tiene unos rasgos distintivos" (Pulido Castellanos, 2000, p. 83) es decir, personifica, por ejemplo, el papel de pobre, desarreglado...
- b. El personaje simplemente representa un hombre cualquiera, el personaje como ser humano.
- c. El personaje literario o ser de papel, como expresa Barthes. En este sentido Pulido Castellanos presenta el pensamiento de Michael Bajtín quien pone al personaje en una posición de alteridad, es decir, el lector debe identificarse de algún modo con el personaje, quien debe hacerlo sentir, confundir, pensar, emocionar; dicho de otra forma el personaje debe ubicar al lector en un marco referencial que sirva de pauta para identificar tal personaje. Desde esta perspectiva también entra en juego las competencias cognitivas del lector: "Sin embargo, la subjetividad del lector o del investigador, no debe desbordarse a fin de no tergiversar el verdadero sentido de la presencia de un personaje en la obra" (Pulido Castellanos, 2000, p. 83).

Ya refiriéndose propiamente al relato, Pulido Castellanos propone que el personaje es ante todo un ser psicológico, es un lexema que corresponde al sintagma o estructura superficial. Además de ello lo califica como agente literario que va adquiriendo forma en el relato por medio de sus acciones, valores, funciones, roles, virtudes y relaciones con los demás.

El personaje según Todorov

El análisis de Tzvetan Todorov sobre los personajes hace referencia a los predicados de base de todo relato (deseo, comunicación y participación). Es conveniente recordar que dicho concepto se desprende de la idea que Todorov tiene del relato como historia. Se recuerda que el relato como historia tiene dos derivaciones: la lógica de las acciones y la lógica de los personajes y sus relaciones. Antes de profundizar sobre la visión de personajes de Todorov, conviene resaltar que éste autor hace en su estudio amplias referencias al trabajo de Greimas.

Para Todorov, los personajes y sus relaciones se reducen a un conjunto de casos concretos que él ha llamado predicados de base. Dichos predicados cumplen con la función de estructurar la obra, y al ser el primer nivel de estructuración ofrecen unas relaciones que generan reglas de derivación: reglas de oposición, reglas del pasivo y reglas de acción.

1. Reglas de oposición. Todorov sugiere que cada predicado de base tiene un predicado opuesto que se presenta mucho menos que los "correlatos positivos" (1970, p. 171). Tal desventaja ocurre porque los sentimientos o situaciones contrarias (fidelidad-infidelidad) se muestran como elementos explicativos de una relación. Esta regla de oposición tiene como función generar un enunciado que no puede ser expresado de otra forma distinta que por lo que deja y por las situaciones venideras.

2. Reglas del pasivo. Estas reglas se refieren al uso de la voz: voz pasiva o voz activa. Todorov propone que cada acción tiene un sujeto y un objeto, y que de acuerdo a la estructuración y a las intenciones lingüísticas que se quiera dar la voz se presenta en activa o pasiva.

En este punto también hace referencia a las reglas de derivación que señalan las relaciones entre los diferentes predicados. Continúa planteando que las descripciones que se puedan hacer a partir de los agentes (designa al mismo tiempo al sujeto y al objeto de la acción) de los predicados (noción funcional, como respetar) y de las reglas de derivación (relaciones entre los diferentes predicados) son de naturaleza estática. Lejos de detenerse en dicha descripción, pretende detallar entonces el movimiento de las relaciones que se pueden dar entre ellos a fin de también estudiar la movilidad del relato. Para tal proyecto introduce otras reglas que llama: reglas de acción.

3. Reglas de acción. Estas reglas expresan, de algún modo, ciertas normas o tal vez costumbres de una sociedad.

Para facilitar la comprensión de las reglas de acción, Todorov cita en su obra varios ejemplos de dichas reglas aplicados a la novela *Liaisons dangereuses*. Se ofrecerán, a continuación, los enunciados de un par de reglas correspondientes a esta obra:

"R.1. Sean A y B dos agentes y que A ame a B. Entonces, A obra de suerte que la transformación pasiva de este predicado (es decir, la proposición "A es amado por B") también se realice" (Todorov, 1970, p. 174).

"R.4. Sean A y B dos agentes y B el confidente de A. Si A pasa a ser agente de su proposición engendrada por R1, cambia de confidente (la ausencia de confidente se considera un caso límite de la confidencia)" (Todorov, 1970, p. 175).

Es importante aclarar que el valor de estas reglas no radica finalmente en la descripción sino en la demostración y Todorov lo confirma cuando escribe "las reglas formuladas aquí tienen sobre todo un valor de ejemplo y no de descripción exhaustiva" (Todorov, 1970, p. 177). También vale la pena mencionar que la lógica de las reglas de acción traza un precedente para los posteriores estudios que determinan qué tanto se aleja o se acercan a dicha lógica.

El actor

Para continuar con el estudio de las estructuras narrativas o sintaxis de los personajes se procede a mirar el concepto de actor. Antes de referirse al término de actor, Greimas deja claro que dicho concepto varía su significación de acuerdo a los modelos actanciales que lo estudien (modelo de Propp, de Todorov, de Souriau). "No nos resta, pues, más que volver a los mismos actantes para ver en qué medida los esquemas de distribución de dichos actantes, por una parte, y los tipos de relaciones estilísticas entre actantes y actores, por otra, podrán servir de criterios para una particularización tipológica de los modelos actanciales" (Greimas, 1976, p. 281).

El primer criterio tipológico, según Greimas, corresponde brevemente a la importancia que se le da en el relato a determinados actantes. El ejemplo que el autor aporta, señala que en el cuento ruso son el sujeto y el destinatario quienes se presentan como los actantes más relevantes; mientras que en el modelo de investimento económico son el objeto y el destinatario quienes se revisten de dicha importancia.

Para Greimas el segundo criterio corresponde a la clasificación analítica de los actantes en actores hiponímicos o hipotácticos, que se relaciona con la disposición complementaria de sus funciones. Por ejemplo, los actantes se pueden agrupar en parejas de actores como: marido y mujer, padre e hijo, abuela y nieto

Y el tercer criterio tipológico se refiere a la ausencia de uno o varios actantes durante un tiempo del relato.

Haciendo uso de estas consideraciones, y siguiendo a Greimas, Pulido Castellanos expone que todo relato posee actores humanos o personificados que ejecutan acciones y asumen roles temáticos que, en conclusión, dinamizan el mismo relato. "El actor alude, a un animal, la selva, a una máquina, etcétera, en el sentido que actúe como persona, es decir se antropomorfe" (Pulido Castellanos, 2000, p. 84).

Por muy mínima que sea su actuación o que sus acciones no se identifiquen con las categorías de situaciones funcionales, siempre los personajes serán actores porque actúan, pues en el caso más minúsculo un actor que encarna un personaje por lo menos ayuda a señalar espacios o clases sociales. En la narrativa el estudio de los actores es analizado desde la categoría de actores funcionales.

Los actantes

El término actante lo introdujo Greimas después de sintetizar los planteamientos de teóricos como Vladimir Propp³ y de Etienne Souriau⁴, quienes explican su teoría a través de las funciones-acciones y las funciones sintácticas de la lengua.

La palabra actante proviene de la lingüística estructural y significa que alguien o algo es o participa en un determinado proceso narrativo. El actante que personifica, o sea el actante humano, se construye a partir de los roles que cumple al realizar una o varias acciones. El modelo actancial, propuesto por Greimas, está sustentado en las relaciones que entre los distintos actantes se reconocen a partir de su funcionamiento en el relato.

Para Greimas, gracias al análisis cualitativo, el concepto de actante a veces toma la apariencia de actor (alguien o algo que asume un papel funcional), por eso prefiere profundizar en dicho término desde una descripción taxonómica: y aparecen aquí "bajo la forma de sememas⁵ contruidos, como lugares de fijación en el interior de la red axiológica y la denominación de tales sememas" (1976, p. 283).

La relación que existe entre personajes-actores o actores-actantes está representada por el modelo actancial en el que cada uno de sus participantes se identifica en el relato por sus funciones. A propósito de este último punto, es válido agregar que en el análisis del cuento ruso, Propp distingue siete personajes de los cuales Greimas extrae seis actantes, sobre los que se profundizará en las páginas siguientes.

PROPP: Personajes	GREIMAS: Actantes
Héroe	Sujeto
Agresor	Objeto
Donante	Destinatario
Auxiliador	Destinador
Princesa y un padre	Ayudante
Mandatario	Oponente
Falso héroe	

Como se explicará más adelante, Greimas toma esos seis actantes y los clasifica en tres categorías: al sujeto corresponde el objeto, al destinador el destinatario y el oponente al ayudante. A partir de estas categorías actanciales se establecen tres predicados: el sujeto-objeto, actantes que se identifican con una relación de deseo; los actantes destinador-destinatario que se mueven por el saber que frecuentemente se asume como una forma de comunicación; y por último el predicado de los actantes oponente-ayudante cuya relación está en el poder y la participación.

- 3 Vladimir Jakovlevich Propp. Realiza el análisis de los componentes básicos de los cuentos populares rusos para identificar sus elementos narrativos irreducibles más simples. Su trabajo publicado, hace más de medio siglo, sigue aún vigente, empero es susceptible a varias críticas que permiten la evolución de su modelo.
- 4 Etienne Souriau. Estudioso de la estructuración de los personajes. Autor de: Diccionario de Estética.
- 5 Greimas define la palabra semema como la combinación entre el contenido positivo del lexema, es decir, el núcleo sémico (Ns) y las variaciones de sentido provenientes del contexto (Cs).

Para Pulido Castellanos, el deseo, el saber y el poder sólo son predicados de base, porque entre los actantes se pueden generar múltiples relaciones. Así expone la relación que entre los actantes se da y los explica desde la unión de dos perspectivas: la sintagmática (estructura superficial) y la paradigmática (estructura profunda). Esto sugiere que cualquier actante puede participar al mismo tiempo de diferentes categorías actanciales, es decir, que un actante sufre transformaciones en el proceso narrativo, y dichas transformaciones llegan a ser múltiples en el transcurso del relato; para citar un ejemplo, un oponente puede llegar a ser un ayudante o viceversa.

La doble perspectiva también se explica en el sentido en que un actor puede ser o encarnar dos o más actantes simultáneamente. En la película de *Monsters Inc.*, el gerente de la empresa *Monsters Inc.* es ayudante y luego oponente, además es gerente y estafador de la misma. También puede suceder el caso inverso, es decir, un solo actante estar conformado por varios actores. Como ya se mencionó, el modelo actancial de Greimas reconoce las relaciones entre actantes según su función en el relato, y dichas relaciones obedecen a una sintaxis narrativa que también debe cumplir una función.

El mismo Greimas pide tener claro que el modelo actancial es, en primera medida, "la extrapolación de la estructura sintáctica" (1976, p. 284) al plano semántico, y con respecto al concepto de actante lo propone no sólo como un contenido axiológico sino, también, como una base de subgrupos que lo identifica como una opción de proceso. El nivel profundo del relato se sustenta en el modelo axiológico y en los datos implícitos tanto positivos como negativos. Y se puede añadir que la estructura actancial, o nivel superficial, y la estructura profunda se reúnen en el componente semántico.

El concepto de actante se puede equiparar al concepto de personaje en el sentido que son agentes que ejecutan acciones. Es decir, son agentes funcionales que están representados por un actor (alguien o algo) que asume el papel que los representa. El actante es pues el agente axiológico que desempeña acciones.

El modelo opuesto de los actantes

Pulido Castellanos, haciendo referencia a los actantes, alude a dos planos que acompañan a éstos y que también serán analizados con detalle más adelante. Tales planos son las relaciones de conjunción y disyunción: y propone que los actantes operan de manera opuesta, es decir, entre la bondad o la maldad, la sinceridad o el engaño, la unión o el rechazo. Además de esto agrega que en la sintagmática narrativa se representan de la siguiente forma:

Conjunción: \cap

Disyunción: \cup

En este espacio, Pulido Castellanos introduce el concepto de marcas textuales y a la vez propone que los "predicados dinámicos de los procesos actanciales" (2000, p. 75) están en dichas marcas. En las marcas textuales se sustenta el mensaje social, por ejemplo: la riqueza frente a la pobreza, el amor frente al odio, la solidaridad frente a el egoísmo y en consecuencia el no poder, el no querer, el no matar, el matar, el ir, el extrañar

Al hablar de predicados dinámicos se advierte, por oposición, que existen predicados estáticos, éstos son los calificativos que indican la personalidad y el rol que cumplen los personajes, en ciertos casos de manera implícita y en otros de manera explícita. Por tales razones, Pulido

Castellanos expone el aspecto dicotómico del cuento, pues éste, por medio del mensaje social y las mismas oposiciones y enfrentamientos (entre el héroe y el villanos, entre el amor y el odio) que lo estructuran, asume una parte ideológica y otra literaria.

Construir un esqueleto, una estructura que contenga un sistema de valores o un mundo imaginario, no es posible sino hay agentes que realicen tareas, que tengan objetivos, que deseen conseguir algo... y que se encuentren influenciados por fuerzas positivas y negativas. En *La Gramática Narrativa* propuesta por Greimas, se observa que con ciertas normas se van estructurando eventos y hechos en los cuales participan los actantes-actores y éstos son los encargados de dinamizar el proceso narrativo del sistema axiológico. Por último, agrega Pulido Castellanos, el análisis estático sobre la integración del sistema axiológico-ideológico con el sistema de actantes, sugiere un dinamismo del relato.

Del relato a los actantes

Antes de introducir el tema propiamente del modelo actancial, conviene mirar cómo Julián García González analiza el relato y lo vincula con la teoría actancial. Pero, antes de definir el relato, vale la pena revisar cómo el profesor González expone un probable esquema de evolución de éste.

García González, propone que, en tiempos ancestrales, se encontraban los protorrelatos, los cuales surgieron por la necesidad que tiene una comunidad de explicar coherente, espontánea y satisfactoriamente aquellos eventos que sobrepasan sus conocimientos, es decir, se trata de un relato de tipo mítico movido por lo sacro y lo maravilloso. Es la razón por la cual, en ésta etapa, el relato está claramente inclinado a lo ritual, y en consecuencia el tiempo y el espacio pertenecen a una descripción de carácter sagrado. A lo anterior se suma la relación entre el relato y el relator; éste último, por lo general, es un chamán o un sacerdote con desempeño hierático.

Para García González, posteriormente, la evolución de las comunidades y la sedentarización son transformaciones que proporcionan cambios importante en el lenguaje, por ello el relato de tipo mítico, hasta el momento verbalizado, "evoluciona hacia la construcción de cadenas narrativas cuya función ya no es exclusivamente sacra" (1999, p. 19) y que devienen en posibilidades ilustrativas, informativas y hasta didácticas, en otra palabras, el hombre pasa del mito a la historia replanteándose su relación con el entorno.

La relación del hombre con dicho entorno permite un lento cambio que va introduciendo elementos realistas en el relato. La justificación racional que antes se le daba a eventos inexplicables genera un proceso de transformación en el que el trabajo del relato evoluciona de lo mítico a lo folklórico. Según García González, esta segunda etapa pertenece a un estado de relatos de construcción colectiva, por tanto anónima, en el sentido que nace y se desarrolla en la memoria de los pueblos, "lo que equivale a su inconsciente" (1999, p. 20). En realidad, puede suceder que la creación de cierto relato pertenezca a un individuo, sin embargo, tal creación se reduce a la apropiación que la comunidad hace de este relato. Lo anterior significa que, en primer lugar, el relato debe ser aceptado por el colectivo, debe responder a unos lineamientos grupales donde puede sufrir modificaciones que son validadas por la comunidad. Posteriormente el relato puede ser adoptado y tal adopción depende de la persistencia que tenga en

la memoria de los individuos, es decir del grupo. García González, agrega que la existencia de una obra folklórica necesita de un grupo que la confirme positivamente.

Un tercer paso se da cuando el tejido narrativo deja de ser el resultado del imaginario grupal y se transforma en el fruto de una imaginación individual. En este momento se pasa del relato de construcción colectiva al relato de autor, "lo anónimo es ahora designable como creación de un hombre" (García González, 1999, p. 22). En esta etapa el relato de autor no tiene que cumplir con los lineamientos del relato tradicional, pues lo que llama la atención es la cuota de novedad que puede imprimirle a su texto.

García González propone hacer un esquema comparativo entre el actante del relato, o el ser de papel que mencionaba Barthes, y el hombre real. Encuentra así que en el mito los actantes son superiores en clase a los hombres y al entorno, además, dicho relato mítico está poblado por seres sobrenaturales que pueden manifestarse de forma antropomórfica, pero cuyos rasgos están especialmente signados por la belleza, poder e inteligencia superhumanas. Estos actantes de rasgos superiores no están sometidos a reglas y normas naturales o humanas, pues generalmente son ellos quienes imponen las leyes de la naturaleza y de los hombres.

En el relato folklórico, los seres sobrenaturales son superiores, no en clase sino en grado a los hombres y al entorno, ya que en éste nivel surgen prototipos heroicos que, más que todo, sobresalen por ciertos aspectos de su personalidad. Para García González, en el relato de autor, frecuentemente los actantes pueden ser considerados iguales a los hombres, dicho interés recae en el cómo los eventos son contados por el carácter de superioridad de los personajes. Incluso, en este nivel, es posible encontrar relatos que no le den importancia a los seres superiores o que pongan al héroe en una categoría inferior a la del hombre promedio.

Por último, García González define el relato como un texto que desempeña la función de revertirse sobre sí mismo, pues cumple con un esquema (en el que se destaca el trabajo de los actantes) de emisor, mensaje, destinatario.

Teoría del modelo actancial

Con brevedad puede decirse que el análisis del modelo actancial está planteado desde la lógica del cómo se estructuran los niveles del relato, desde la descripción hasta la interpretación. Para reconocer en los textos poéticos su estructuración, su funcionamiento y su creación, y en consecuencia el mensaje que contienen, Greimas postula el uso de un concepto denominado: 'Gramática Narrativa'.

García González explica la teoría de Greimas desde la estructura de la oración, apoyándose en los elementos de la gramática y la sintaxis hasta llegar a equipararla con la estructura del relato. Para tal propósito empieza por exponer las relaciones entre sistema y proceso, por lo que formula un ejemplo lingüístico: La lengua castellana y la lengua árabe son dos sistemas, y como muchas lenguas tienen como ejes principales al verbo y al sustantivo, y sus distintas descripciones (cómo se conjuga el verbo, cómo cambia de número y de género el sustantivo). Este planteamiento sugiere un modelo del uso de determinada lengua, es decir cada una de las lenguas tiene ciertos paradigmas de empleo y por medio de ellos se puede explicar las variaciones que las palabras advierten. Cada lengua tiene sus paradigmas lo que revela el por qué en castellano una frase puede empezar por el sustantivo mientras que en árabe puede

empezar por el verbo. Dicho ejemplo sirve para plantear que los procesos están puestos sobre un sistema que los rige. Es decir, el proceso comprende cualquier enunciado que se enuncie a partir del sistema que lo forme.

La preocupación por diferenciar los conceptos: sistema y proceso no es vana, pues comprender estos dos términos contribuye al análisis del relato al reforzar las descripciones de las clases de categorías y relaciones que se presentan entre la estructura superficial e interna del mismo relato. Y como el nivel actancial pertenece a tales estructuras, la anterior explicación evidencia la existencia y la interacción de dicho nivel en y con el relato.

Aportes conceptuales hechos al modelo actancial de Greimas

Antes de continuar vale la pena citar, tal como lo hace García González, algunos de los autores de los que Greimas toma y transforma elementos:

- ✓ Tesnière aporta el concepto de actante
- ✓ Propp aporta el concepto de junción
- ✓ Souriau aporta los conceptos de beneficiario y oponente
- ✓ Michaud aporta el concepto de ayudante
- ✓ Jakobson y Lévi-Strauss aportan los conceptos de destinador y destinatario.

Es importante mirar las raíces de los elementos que conforman la teoría de Greimas para profundizar sobre su función en el relato. En este sentido García González postula que el pensador francés se apoya en la obra de Tesnière titulada *Eléments de Syntaxe Structurale* (1959) en la que propone al verbo como eje o plataforma activa de la oración. En consecuencia, el sujeto y el complemento de la frase sólo cumplen con la función de complementar cada uno de diferente manera; por tal razón, el sujeto y el complemento son simples elementos de la acción verbal y por ello llevan el nombre de actantes.

Para García González, Greimas expone que los actantes son "instancias sintácticas formales" (1999, p. 86) explicables desde su ubicación dentro de un esquema de oraciones determinadas y que pueden ser representados por seres que actúan o simples objetos inanimados. Conviene aclarar, en esta parte, que la palabra sujeto no se limita al ser animado que realiza una acción; en Tesnière los objetos inanimados también asumen el título de actante y realizan acciones.

Se podría decir que de la anterior aclaración se desprende la oposición que según García González hace Tesnière con respecto al actante y al actor. En la mayoría de lenguas, ubicado en la parte central del relato, se encuentra el nudo verbal que representa un mini-drama. El drama como tal comprende una acción que por lo general los actores y circunstancias trasladan desde el nivel de la realidad dramática hacia la sintaxis estructural. Es decir, los actores se convierten respectivamente en actantes dueños de circunstancias. Dicho de otra manera un actante es esa carga semántica que lleva determinado participante en una o varias obras y que en el nivel dramático es representado por un actor. Para seguir aclarando la diferencia entre ambos términos se puede citar un ejemplo que García González sugiere en su libro: desde su estreno en el siglo XVI, el personaje de Romeo tiene una carga semántica que no ha

impedido que dicho personaje haya sido representado por múltiples actores en diferentes épocas y lugares.

Según García González, Greimas inicia su teoría diferenciando el concepto de actante en el plano sintáctico y en el plano semántico:

Los actantes sintácticos son las instancias gramaticales puramente formales como sujeto, complemento etcétera, definidos, ante todo, en las lenguas modernas, por su posición al interior de un tipo de frase determinada. Los actantes semánticos relativamente independientes del orden de los términos de la frase, remiten a algunos papeles fundamentales de la experiencia humana: agente (aquel que actúa) donante (aquel que da), etcétera (García González, 1999, p. 88).

La noción de actante introducida por Tesnière sufre una transposición en Greimas (los actantes sintácticos de Tesnière se convierten en actantes semánticos en Greimas) mientras que el concepto de actor no cambia. El actante sigue siendo esa instancia semántica capaz de dirigir las acciones de un personaje, pero, distintos seres u objetos están representados por distintos actores y pueden corresponder a un mismo actante.

Para explicar un poco más sobre el cambio que hace Greimas sobre el concepto de actante de Tesnière, García González ilustra un ejemplo que nace de dos frases:

- ✓ Eva le da una Manzana a Adán
- ✓ El hada le ofrece una carroza a Cenicienta

Greimas interpreta que la carroza y la manzana son distintos actores que referencian a un mismo actante: el objeto donado; y se observa aquí que el orden y sus posiciones dentro de la frase no son lo determinante. La diferencia entre el actante sintáctico propio del modelo de Tesnière y el actante semántico correspondiente al modelo de Greimas son explicados, de la siguiente manera, para acentuar la diferencia del concepto de actante empleado por ambos autores:

Para tal objetivo se emplearan las frases:

- ✓ El Hada ofrece una carroza a Cenicienta
- ✓ Una carroza es ofrecida a Cenicienta por el hada

El primer modelo (Tesnière) divide la frase en: sujeto gramatical (el Hada), en verbo (ofrece), en complemento de objeto (una carroza) y en complemento de atribución (a Cenicienta). Este modelo está sujeto a la naturaleza de la voz, es decir, si el texto se presenta en primera persona, en voz activa o voz pasiva, las atribuciones en el rol actancial pueden cambiar notablemente, por ejemplo: el sujeto gramatical (el Hada) sería un primer actante, el complemento directo o de objeto (una carroza) sería un segundo actante y el complemento de atribución (Cenicienta) sería un tercer actante.

Para García González, una prueba de que el modelo de Tesnière sugiere cambios en los roles actanciales del interior de una frase se evidencia con la segunda oración: Una carroza es ofrecida a Cenicienta por el Hada. Según este modelo la disposición de los roles se presenta de la siguiente manera: sujeto gramatical y primer actante (una carroza), el verbo (es ofrecida),

el complemento de atribución y segundo actante (a Cenicienta) y el complemento agente y tercer actante (por el Hada).

Greimas, por otra parte, clasifica los roles actanciales de la primera y de la segunda frase de la siguiente forma: agente donante (el Hada), acción (ofrece o es ofrecida), objeto dado (una carroza), beneficiario del don (Cenicienta). Conviene aclarar que ambas oraciones conservan los mismos papeles actanciales y que en este modelo las modificaciones de la voz no cambian el rol actancial del objeto semántico.

Para seguir analizando este segundo modelo, con el propósito de ser más claros, se vuelve a la frase: Eva da una manzana a Adán. Greimas concreta que Eva es el punto de partida de una relación dual: la primera relación es entre Eva y manzana, y la segunda relación entre Eva y Adán y, al mismo tiempo, Eva es actante-sujeto y actante-destinador.

El anterior ejemplo le permite a Greimas pensar que cada frase puede tener combinatoria, o independientemente, los siguientes niveles semánticos:

- ✓ Actante-sujeto que corresponde al sujeto semántico o agente
- ✓ Actante-objeto que corresponde al objeto del deseo
- ✓ Actante-destinador que corresponde al destinador del don
- ✓ Actante-destinatario que corresponde al beneficiario del don

Con este segundo ejemplo, Greimas insiste en que al modificar el orden de la frase, por ejemplo: Adán recibe una manzana de Eva, las sustituciones sintácticas de los actantes no cambian con respecto a la distribución semántica; lo anterior quiere decir que "la distinción categórica que articula los actantes se manifiesta en dos puntos diferentes del mensaje y puede establecerse tanto a nivel de los actantes como al de sus funciones" (1976, p. 199).

García González expone que el hecho de que los actantes semánticos no se detengan en el orden de la frase, plantea una similitud con los roles narrativos de Vladimir Propp, empero, no corresponden a una misma noción. Brevemente se puede decir que el actante narrativo es aquel significado psicológico que un personaje asume en determinada historia y puede clasificarse en objeto de búsqueda, héroe, objeto de deseo. Por ejemplo, en el plano narrativo, la manzana es el objeto de búsqueda. Además agrega que aunque el contenido psicológico es importante, el módulo estructural no permite cambios, es decir, no se puede pasar de un rol narrativo a otro más elevado; en otras palabras, la Cenicienta no puede evolucionar a la categoría de heroína de la historia.

Estas explicaciones y disposiciones de los distintos actantes pretenden garantizar la comprensión de las estructuras profunda y superficial que facilita el tratamiento semántico de determinado enunciado.

Según García González, Greimas logra reunir los tres tipos de actantes: semánticos, sintácticos y narrativos por medio de la frase. Es decir, la historia puede ser reducida a una sólo frase que contenga todos los elementos que ayuden a identificar los roles de tal historia. Dicha oración, que pertenece a la dimensión gramatical del relato, define su estructura y permite reunir los tres tipos de actantes que el mismo relato disocia frecuentemente en su desarrollo.

Es así como el asunto del sujeto y el objeto está conformado, en primer lugar, por el sujeto gramatical, el sujeto semántico y el sujeto narrativo (que es denominando simplemente sujeto).

Y el complemento de objeto, el objeto semántico y el objeto narrativo, es entonces el objeto. Según García González, Greimas expone que el sujeto es el actante principal que necesita de su contraparte: el objeto. Para este autor, dentro del relato, la relación entre sujeto y objeto es primordialmente de deseo y se engendra por la libido, por la aspiración de poder, de dinero, de lujos, por la ambición de gloria

La relación de deseo se presenta como un factor elemental al que se le adhieren otras conexiones como la relación de comunicación. Aquí se puede plantear un esquema que pone en el centro al objeto como actante y que es deseado por A y transmitido de B a C; en este esquema A es el actante destinador o remitente, C un actante que conduce al objeto y B el destinatario, de esta forma el eje de la comunicación cruza el eje del deseo.

Características de las yuntas de Greimas

García González explica que en Greimas el anterior esquema de A, B, conforma una estructura ternaria incompleta, pues los dos primeros términos pueden participar como sujeto-objeto o viceversa, mientras que el destinatario, aparentemente, no tiene pareja. La crítica en este aspecto argumenta que no es necesario crear cuatro roles ya que la lengua solo emplea tres. Al respecto, García González responde y coincide con el planteamiento de Greimas: "al igual que un paciente (aquel sobre el que se ejecuta la acción) presupone un agente (aquel que realiza la acción), el beneficiario (aquel que recibe) implica un benefactor (aquel que da)" (1999, p. 94).

Por lo que, posteriormente, Greimas propone que las yuntas obligatoriamente se presenten así: sujeto-objeto y destinador-destinatario, y que más bien, ambos o uno de ellos pueden asumir distintos roles. García González, añade en este sentido, que no hay que confundir los actantes sintácticos con los roles semánticos, aunque en muchas ocasiones estos coincidan o, como ya se dijo, un término tenga roles distintos. "Hemos creído indispensable al menos corregir la formulación ternaria, (desigual), substituyéndola por dos categorías actanciales en forma de oposiciones" (Greimas, 1976, p. 265):

En párrafos anteriores, García González expuso, interpretando a Greimas, que el sujeto es el actante principal que necesita de su contraparte: el objeto. Ahora, lo que se quiere resaltar es que Greimas expresa que la palabra sujeto remite necesariamente a actante, dicho sujeto requiere de otro actante que es el objeto, y que tal objeto también debe remitir a la categoría de actante. Por tal razón Greimas propone que la formulación de oposiciones se reconozca de la siguiente manera:

*Sujeto vs actante,
destinador vs destinatario.
(Greimas, 1976, p. 265).*

Pulido Castellanos coincide con Greimas cuando afirma que la relación entre sujeto objeto está determinada por el eje de deseo, pues, el sujeto "es el actante que siempre desea, quiere conseguir un valor objetivo (dinero, poder, tierras) o un valor subjetivo (amor, venganza, honor)" (2000, p. 86); dichos valores, ya sean objetivos, subjetivos o en conjunto, conforman el actante objeto. Quizás se ésta otra razón por la que el pensador formula la oposición entre sujeto vs actante.

En el siguiente orden, que según Pulido Castellanos sugiere Greimas, el destinador es el actante quien estimula al sujeto para que realice sus acciones. Dicha figura puede tener un "interés interno o externo" (2000, p. 86) que de cierta forma establece la relación con el destinatario. El destinador y el destinatario sostienen una relación básicamente de comunicación que se sustenta y se justifica en el SABER. Este destinador es el actante que participa como fuente y origen de un saber o de un pre-saber y que de cierta medida suscita las acciones del relato, mientras que el destinatario es quien se beneficia positiva o negativamente de "todas las acciones que se dan en la matriz actancial" (Pulido Castellanos, 2000. p. 86).

Greimas, a partir de la formulación, anteriormente citada, expone, así, dos aspectos: primero, que es posible enumerar los actantes sin ampliar su cantidad y segundo, que el nivel sintáctico no va más allá de la frase. Lo contrario sucede en el micro-universo semántico que no puede ser definido como un todo de significación, como una simple estructura actancial.

El modelo actancial de Greimas, tomado de la sintaxis y abordado en su nueva categoría semántica y en sus nuevas dimensiones del micro-universo, admite hacerle ciertos arreglos de carácter práctico. Lo primero es la reducción de los actantes a un micro-universo, es decir, la reducción de los actantes sintácticos a su carácter semántico, y en segundo lugar, agrupar todas las funciones en subgrupos que identifiquen un solo actante semántico, con el fin de reconocer en cada actante, independiente de sus demás relaciones al interior del relato, un estatus semántico que lo caracterice. "He aquí hasta donde se llega con la hipótesis de un modelo actancial considerado como uno de los principios posibles de la organización del universo semántico, demasiado considerable para ser captado en su totalidad, en micro universos accesibles al hombre" (Greimas, 1976, p. 266).

Greimas agrega que su pretensión es que su análisis conduzca a formar conjuntos significantes completos, que confirmen esa extrapolación de lo lingüístico a lo semántico, y que al mismo tiempo aporte informaciones acerca de la significación y acerca de las potenciales conexiones entre las categorías actanciales.

Con respecto a la disposición de los actantes, Greimas coincide con Propp y con Souriau cuando piensan que un número específico de términos actanciales son suficientes para la organización de un micro-universo semántico actancial. Sin embargo, enumerar los actantes a manera de inventario no es suficiente, es necesario preguntarse sobre las relaciones posibles entre ellos y de esta forma proponer, como ya se dijo, su categorización. Lo primero que hace Greimas, con respecto a dicha categorización, es identificar al sujeto-objeto tomado del nivel sintáctico y traspasado al investimento semántico y ubicarlo en el eje de deseo.

Continuando con el inventario, que por cierto hace parte del micro-universo semántico, Greimas, hace referencia a los conceptos de destinador-destinatario y postula que en muchas ocasiones el sujeto puede corresponder al destinatario y el objeto al destinador; es decir, es posible que se presente una acumulación que conste de dos actantes representados en un solo actor o dos actores en un mismo actante. Dicha acumulación se puede reconocer en el ejemplo de una historia de amor que termina en matrimonio (sin ningún tipo de intervención). El sujeto es al mismo tiempo el destinatario del amor por ella, y el objeto es a la vez el destinador de ese amor de él.

El = Sujeto + Destinatario

Ella = Objeto + Destinador

Greimas agrega que los cuatro actantes se encuentran intervenidos simétricamente, pero sincretizados en el plano de dos actores. García González copia un esquema, a propósito de la aparente insistencia de Greimas, por la estructura cuaternaria que representa de la siguiente manera:



En tal esquema se evidencia la forma en que las dos categorías actanciales del destinatario y el destinatario, parecen establecer, hasta el momento, un modelo sencillo centrado enteramente sobre el objeto (influenciado por el sujeto), que es a la vez objeto de deseo y objeto de comunicación.

Más adelante Greimas abandona, en parte, dicha estructura cuaternaria y agrega otros dos términos que también se alejan de la normal sintaxis de la frase. El primer término sugiere el nivel de ayuda que trabaja en el sentido del deseo o facilitando la comunicación. El otro concepto, por el contrario, consiste en crear obstáculos, oponerse a la realización del deseo o al de la comunicación del objeto.

Al anterior par de variables, el pensador francés les atribuye dos actantes distintos que designa con los nombres de ayudante vs oponente. El concepto de oponente es tomado de la teoría de Souriau y el de ayudante es introducido por el análisis de Guy Michaud⁶.

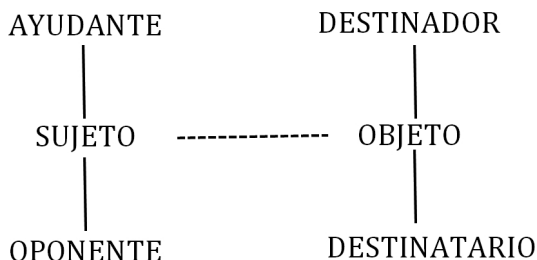
Sobre la relación de oponente-ayudante, Greimas expone que, a primera vista, es como si al lado de los principales actantes aparecieran otros actantes "que representan, de modo esquematizado, las fuerzas malhechoras y bienhechoras del mundo" (1976, p. 274).

El carácter secundario de los actantes: oponente-ayudante llama la atención de Greimas y agrega que al jugar un poco "con las palabras, podríamos decir, pensando en la forma participial mediante la cual los hemos designado, que se trata en estos casos de participantes (accidentales), y no de verdaderos actantes del espectáculo" (Greimas, 1976, p. 275).

6 Guy Michaud. Conocido por sus estudios sobre actantes y por una frase que es muy citada por sus colegas: "La interdisciplinaria es practicada por individuos, no se aprende ni se enseña, sino que se vive. Es básicamente una actitud mental que combina la curiosidad con un criterio amplio y un espíritu de aventura y descubrimiento".

En éste sentido, para Greimas, las funciones son componentes de los actantes y por tal razón la yunta oponente-ayudante puede constituirse en agente presente que rodea las formulaciones "hipotácticas del actante sujeto" (1976, p. 275). Por tanto el ayudante y el oponente también se pueden manifestar como intenciones de la voluntad de obrar y/o como resistencias y tentaciones imaginarias del sujeto. Para Greimas, tales intenciones o resistencias pueden ser benéficas o maléficas con relación a su deseo.

El modelo de Greimas queda entonces planteado así: sujeto-objeto, destinador destinatario, ayudante-oponente, y García González copia de nuevo el esquema final.



Según el anterior esquema, las yuntas pueden ir acomodadas de la siguiente manera: un sujeto que desea un objeto (entre estos dos el eje del deseo), el sujeto está acompañado de un ayudante que lo favorece y un oponente que lo perjudica. El sujeto alcanza el objeto, que ha sido enviado por un destinador y se lo entrega a un destinatario (que puede ser el mismo sujeto). Por tal razón se vuelve a subrayar que cada uno de los participantes puede cumplir distintos roles.

Para Greimas cualquiera de los anteriores actantes puede recibir el título de beneficiario y añade que todos ellos no tienen necesariamente una carga positiva, es decir, no todo lo que se les desea entregar es algo que los beneficie, por ejemplo, puede recibir una puerta al destierro (Monsters Inc.), o una manzana envenenada, o una bala que pretenda herirlos o acabar con sus vida. Por tal razón, estos beneficiarios, en ciertas ocasiones, asumen un papel específico como el de víctima; es pues pertinente encontrar expresiones neutras que no insinúen o prejuzguen de entrada la naturaleza del benefactor ni sus acciones.

García González observa en el modelo de Greimas características estructurales importantes, pues lo considera un diseño simple, adecuado, de fácil memorización y manipulación, y eficientemente asimétrico ya que las tres parejas conforman tres oposiciones binarias.

La ausencia de una carga moral en los personajes

García González destaca de Greimas su esfuerzo por no darles a los personajes una carga moral. Tal esfuerzo se evidencia, por ejemplo, con la palabra sujeto, pues además de ser un término que puede ser mirado desde el punto de vista lingüístico, no entra a prejuzgar las acciones ni las participaciones de ningún personaje.

Para Greimas la palabra sujeto puede hacer referencia a cualquiera de los personajes de la historia, aunque por lo general representa al héroe. Sin embargo, Greimas los identifica, por ejemplo, como sujeto-víctima, sujeto-héroe. García González señala que Greimas cuando habla

de sujeto piensa de inmediato en su compañero, o más bien en su correspondencia el objeto. De otra parte el ayudante y el oponente son los actantes que participan de forma positiva o negativa, directa o indirecta pues su intervención permite que el sujeto-héroe alcance o no el objetivo que se ha trazado.

Funciones narrativas

Según García González, Greimas retoma el análisis del cuento ruso estudiado por Vladimir Propp y traslada algunos conceptos a su teoría. Además, intenta estructurar el relato desde algunos términos de base como: el contrato, la prueba, la función para hacer de su teoría un análisis más profundo. Propp ya había propuesto un modelo con 31 funciones narrativas que posteriormente Greimas modificó al justificar que dicho modelo era muy amplio para su estructuración. De acuerdo con su análisis reduce las 31 funciones a 20, acomodándolas por parejas. "Pero el emparejamiento, en esta etapa, sólo puede ser empírico, y responder a la exigencia de una condensación del relato en unidades episódicas, dado que los episodios previstos poseen a priori carácter binario y están constituidos por dos funciones solamente" (Greimas, 1976, p. 297). Con el fin de poder comparar las 31 funciones de Propp y las 20 de Greimas se expondrán a continuación ambas listas:

Funciones narrativas de Vladimir Propp	
1. Ausencia	17. Marca
2. Prohibición	18. Victoria
3. Infracción	19. Liquidación de la falta
4. Investigación	20. Retorno
5. Información	21. Persecución
6. Decepción	22. Liberación
7. Sumisión	23. Llegada de incógnito
8. Traición (A)	24. 8ª
9. Mandamiento	25. Asignación de una tarea
10. Decisión del héroe	26. Logro
11. Partida	27. Reconocimiento
12. Asignación de una prueba	28. Revelación del traidor
13. Afrontamiento de la prueba	29. Revelación del héroe
14. Recepción del ayudante	30. Castigo
15. Traslado espacial	31. Bodas
16. Combate	

(La anterior lista de funciones es tomada del libro *Semántica Estructural*).

Funciones narrativas de Greimas	Número de funciones en Propp
1. Ausencia	1
2. Prohibición vs infracción	2 – 3
3. Investigación vs sumisión	4 – 7
4. Decepción vs sumisión	6 – 7
5. Traición vs falta	8 - 8ª
6. Mandamiento vs decisión del héroe	9 – 10

7. Partida	11
8. Asignación de una prueba vs afrontamiento de la prueba	12- 13
9. Recepción del ayudante	14
10. Traslado espacial	15
11. Combate vs victoria	16-18
12. Marca	17
13. Liquidación de la falta	19
14. Retorno	20
15. Persecución vs liberación	21 – 22
16. Llegada de incógnito	23
17. Asignación de una tarea vs éxito	25 -26
18. Reconocimiento	27
19. Revelación del traidor vs revelación del héroe	28 - 29
20. Castigo vs bodas	30 – 31

(La anterior lista de funciones es tomada del libro *Análisis del texto literario*).

La idea de ubicar en parejas las funciones narrativas es pensada desde su correspondencia, es decir, cada unidad se relaciona recíprocamente con otra unidad, por ejemplo el caso de la función número 17 que plantea la pareja: "asignación de una tarea vs éxito" (García González, 1999, p. 199). Las otras funciones que aparecen individualmente, son, en la teoría de Greimas, unidades que operan como base o como consecuentes de otras funciones. Por ejemplo, la función 12: marca (emisión de un signo), se presenta como dos alternativas. En algunas historias al actante-héroe está evidentemente marcado durante el enfrentamiento con el enemigo, pero también puede pasar que la marca la reciba antes del combate. Es por tanto, una función que se puede ubicar en cualquier parte del relato.

Por último, Greimas, en la estructuración de su teoría, no sólo toma y transforma elementos de Propp, sino que también se apoya en las investigaciones de Lévi- Strauss. Dichos aportes lo llevan a trabajar con conceptos como el de contrato, prueba y junción (analizados en el modelo actancial) los cuales relaciona con tres tipos de secuencias narrativas llamadas respectivamente: sintagmas contractuales, sintagmas performativos y sintagmas conjuntivos.

Sintagmas contractuales

El contrato, expone García González, es un convenio entre dos o más partes en las que los participantes admiten y se comprometen a cumplir sus obligaciones recíprocas. Algunos contratos se establecen de forma adecuada. Pero algunos contratos, con cierta frecuencia, suelen quedarse en un estado de convención tácito. Y ya sea tácito o expreso, el contrato da lugar a la palabra intercambio. Intercambio porque "A se compromete a entregarle Δ a B, y por su parte, B promete darle ∇ a A, aceptando que A y B consideran que Δ y ∇ tienen valores estrictamente equivalentes" (García González, 1999, p. 111).

García González plantea que un contrato es una estructura fija, por tal razón, cuando uno o ambos participantes irrespetan dicho contrato, es posible lograr un cambio y un cambio puede convertirse siempre en una historia. Es decir, la ruptura de un contrato, perfectamente, proporciona elementos que crean la materia de un relato. Pasando a la parte narrativa García

González expone que "la mayoría de los relatos presentan un contrato mal respetado que degenera en historia" (1999, p. 234). Para que haya proceso narrativo es necesario que desde un principio se cuente con una organización o desorganización contractual que contenga la semilla de toda la historia.

Por lo general, cuando el contrato no es equitativo y tiene arreglos viciosos tiende a que uno o ambos de los participantes lo irrespeten, pues una estructura ordenada y equilibrada tiende a perseverar, mientras que una en desequilibrio está predispuesta al movimiento, al cambio y a la historia.

Para Greimas, el contrato establece unas reglas que permiten, pero que también prohíben, ciertas participaciones. Es decir, la prohibición es la "transformación negativa de la orden terminante", lo que expresa un mandamiento. El mandamiento es una función recíproca a las decisiones del héroe o, más bien, a la aceptación del héroe. Gracias a la anterior formulación la economía general del sintagma contractual es expuesta por Greimas de la siguiente manera:

$$\frac{\text{Mandamiento}}{\text{Aceptación}} = \text{Estipulación del contrato}$$

Entonces

$$\frac{\text{Prohibición}}{\text{Infracción}} = \text{Ruptura del contrato}$$

De nuevo, García González, siguiendo a Greimas, propone tres contratos que por lo general se presentan en el universo actancial del relato.

- *El contrato parental*: cuya formalidad por lo general se reduce al compromiso tácito que los padres adquieren con sus hijos y éstos con sus padres. Los padres tienen el deber de brindar afecto, alimentación, educación, formación en valores a sus hijos y los hijos responden con obediencia, respeto. Por lo menos es la condición social arquetípica. Dicho contrato presenta, en el fondo, desequilibrio entre las partes. Un ejemplo de ello son los cuentos en los que a menudo el padre se presenta como el todopoderoso, represor y la madre como una figura de poca influencia.

Aunque los textos narrativos han ido cambiando, no se puede desconocer que cualquiera que sea la historia, el contrato engendra el movimiento primordial de su forma narrativa, de tal manera se identifica el rol que los padres poseen.

- *El contrato matrimonial*: que Vladimir Propp analiza en términos de contrato matrimonial, es el final feliz. Sin embargo, este contrato está regulado básicamente por la igualdad o desigualdad que los participantes adquieren o los obligan a adquirir. En Greimas la letra A es la "estipulación de contrato", esta advertencia la hace con aquello que ayuda a reinterpretar la función de bodas. Por lo general cuando "el relato entero ha sido desencadenado por la ruptura del contrato, es el episodio final del matrimonio que reestablece, después de todas las peripecias, el contrato roto" (Greimas, 1976, p. 299).

- *El contrato político*: se presenta en el convenio de caballeros para respetar límites de terrenos o acuerdos entre naciones. Para Greimas el contrato propone tres actantes: un destinador, un destinatario y un objeto. Esta relación se comprende de la siguiente manera: el destinador envía un objeto, el destinatario lo recibe o lo rechaza, y se cumple un ciclo, es decir, el destinatario recibe el objeto una vez ha cumplido con lo que se comprometió.

En el esquema se puede notar que los Sintagmas Contractuales se dividen y se oponen en: establecimiento/ruptura. En el universo narrativo, irrespetar los contratos desde el comienzo, implica una serie de dificultades para el héroe. Dichas dificultades se convierten en pruebas que equivalen al establecimiento y cumplimiento de un segundo contrato, el cual constituye el seno narrativo y marca el eje de búsqueda, expresión del sujeto que desea al objeto.

Sintagmas performativos

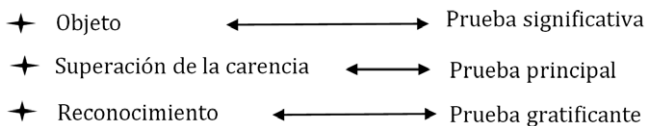
Las pruebas que oscilan entre el establecimiento y el cumplimiento del segundo contrato corresponden a los Sintagmas Performativos. Greimas las ordena en: calificativa, principal y glorificante.

- ✓ La prueba calificativa. Según García González esta prueba corresponde al modelo de Propp y pretende evidenciar las cualidades íntimas del héroe. Y por otra parte, asegura que si el sujeto lo merece recibirá auxilio del ayudante.
- ✓ La prueba principal. En este caso el ayudante favorece al sujeto, quien se anima a enfrentar directamente al oponente y si tiene éxito todas las carencias serán superadas o el daño reparado.
- ✓ La prueba glorificante. Aquí el héroe se reconoce vencedor después de haber presentado la prueba y salir victorioso.

Y cada una de estas pruebas se puede mirar desde tres tiempos:

- ✓ Momento Preparatorio: el sujeto se encuentra con quien le va a poner la prueba o la dificultad que debe resolver; entonces el héroe acepta o rechaza la prueba.
- ✓ Momento Central: el héroe tiene muchas dificultades en la lucha que debe terminar con la victoria del actante principal.
- ✓ Momento Final: el héroe consigue el premio por su victoria.

Y siguiendo a García González se puede dar una correspondencia que se presenta así:



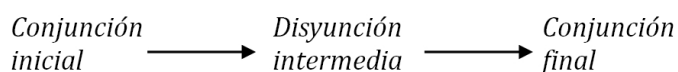
En otras palabras, para Greimas la evidencia de que un contrato puede responder eventualmente al orden funciones-consecuencia y registrarse en el encadenamiento de las funciones, constituye la ubicación de éste en el interior de los mapas sintagmáticos de los que hace parte dicho contrato. Pensar el contrato desde la anterior posición le permite exponer que toda prueba distingue las siguientes funciones: asignación de la prueba y posteriormente

"a la aceptación, sucede el afrontamiento, que acaba con el logro; finalmente la prueba es coronada por una función-consecuencia: la recepción del ayudante" (Greimas, 1976, p. 300). Estas cinco funciones comprenden el aspecto sintagmático de la prueba.

Sintagmas juncionales

García González expone que para Greimas la palabra *junción* es un término hiperónimo⁷ que abarca los términos subordinados: *conjunción* y *disyunción*, los cuales implican ser hipónimos⁸.

"Las disyunciones corresponden a los desplazamientos del héroe fuera de su medio de origen (partida, traslado a otro reino, regreso) [y] las junciones tienen que ver con las situaciones iniciales (co-presencia de los actantes) y terminales (reunión del héroe con los suyos)" (García González, 1999, p. 120). En este sentido, el relato implica una estructura ternaria:



En esta parte de los Sintagmas Juncionales es muy propio para Greimas tomar símbolos que identifican las funciones, y con lo que plantea formulaciones tales como:

$$\overline{p} + d + no \quad p \quad \text{vs} \quad no \quad \overline{p+d+p}$$

Donde

(-) Superpuesto en las letras = negación de

p = la partida del héroe

p = la presencia del héroe dentro de los suyos

d = desplazamiento

no p = la negación de la llegada del héroe a lugares de combate

no p = la llegada del héroe a los lugares de combate

Para Greimas, la anterior formulación señala que entre la partida y el retorno del actante-sujeto se ubican las funciones persecución vs liberación y que éstas conforman un sincretismo de funciones que expresan, por un lado, el afrontamiento vs el logro, y por otra parte, expresan el desplazamiento que, aunque se efectúe en direcciones opuestas, es de carácter redundante. El tipo de desplazamiento del héroe probablemente da cuenta del nivel del relato, de la intensidad del deseo en el plano actancial. A propósito del anterior esquema, Greimas expone que la disyunción, esto es el desplazamiento, "sólo interesa en la medida en que señala la soledad del héroe y su permanencia en un lugar distinto sin relación con el aquí del relato" (1976, p. 304).

7 Hiperónimo. 1. Primera letra del abecedario español y del orden latino internacional, que representa un fonema vocálico abierto y central. 2. Signo de la proposición universal afirmativa. || ~ por ~ y b por b. loc. adv. punto por punto.

8 Hipónimo. Palabra cuyo significado está incluido en el de otra; p. ej., gorrión respecto a pájaro.

Las junctiones (las situaciones iniciales y finales), por lo general, están representadas, en ese primer momento, por las infracciones del orden establecido. Es decir, algo extraordinario ocurre que anima al sujeto-actante para que actúe, haga algo a favor del mismo, o a favor del pueblo o a favor de alguien que lo necesita. Mientras que en la parte final del relato, el reconocimiento del héroe está seguido por la revelación de las verdaderas intenciones del actante traidor que es desenmascarado.

Sin embargo, en cuanto a las junctiones, Greimas formula que las tres primeras funciones de ausencia, prohibición e infracción encuentran su equivalente en el interior y en el final del relato, lo que le hace considerar que esa parte de la introducción queda organizada así:

**Investigación vs información,
decepción vs sumisión,
traición vs falta.**

La pareja funcional: decepción vs sumisión, corresponde más que todo al héroe, pues éste, en ese momento del relato (en el que opera la decepción y la sumisión) es generalmente presentado como un simplón: "una especie de tonto de pueblo que se deja engañar fácilmente, o bien, en los casos extremos, se duerme mientras opera el traidor; en una palabra, se trata de un héroe no revelado" (Greimas, 1976, p. 306). Empero, el héroe al final del relato evidencia su transfiguración, manifiesta su verdadera condición de superhombre.

Para Greimas, la anterior secuencia señala una etapa de adversidad, consecuencia de la violación del orden establecido. Como ya se mencionó, la equivalencia de dicha secuencia se halla en la parte final del relato con la revelación del traidor y del héroe. De esta forma, el relato se presenta en forma de ciclo, donde, a las funciones iniciales negativas, les sigue una secuencia de funciones positivas y posteriormente negativas hasta llegar a las funciones terminales positivas. Sin embargo, "las funciones iniciales negativas se desarrollan paralelamente a las funciones terminales positivas" (Greimas, 1976, p. 306).

En cuanto a las funciones de traición vs falta, Greimas expresa que la traición representa, en el final del relato, el castigo para el traidor. Y, además, la falta es saldada doblemente: el bien regresa a la comunidad y el héroe es recompensado con uno o varios reconocimientos. Por último, Greimas agrega que cualquiera que sea la clasificación del relato, el orden social dentro de las historias no necesariamente tiene que ver directamente con las junctiones; son más bien, las acciones actanciales que tejen la historia las que se identifican con éstas.

Notación simbólica de los sintagmas

García González, después de identificar el valor de los sintagmas propuesto por Greimas, expone lo que el pensador francés llamó el algoritmo de funciones, que consta, como ya se mencionó, de letras y símbolos que representan funciones de dichos sintagmas. Para este autor las parejas de actantes que corresponden a su teoría participan parcial o totalmente del desarrollo de las funciones que conforman el relato. Por esta razón, las fórmulas simbólicas que se proponen expresan procesos y situaciones que construyen el relato.

Greimas propone resumir todo el análisis introduciendo notaciones simbólicas. Para identificar las parejas de funciones que implican el status de comunicación, igualmente em-

plea la convención C y representa con las cifras 1, 2, 3 los objetos variables de las parejas de funciones, además se continua asignado con el signo (-) la ausencia o el aspecto negativo de determinada serie.

Según Greimas, el relato precisa dos momentos: la secuencia inicial y la secuencia final. "La secuencia inicial aparece como una serie redundante de privaciones sufridas por el héroe y los suyos, en tanto, la secuencia final consiste en una serie paralela de adquisiciones efectuadas por el héroe" (1976, p. 306). A ambos lados de la prueba principal debe haber un desplazamiento del héroe, es entonces lo que concierne al segundo punto. Greimas, además, propone que con sólo darle un mirada a la distribución de las funciones en el relato, el analista y lector se pueden dar cuenta fácilmente que el punto culminante está representado por el combate del héroe con el traidor.

Greimas termina representando la serie inicial de privaciones del héroe de la siguiente manera: -C1, -C2, -C3 que tiene su réplica exacta al final como C1, C2, C3. Lo que significa que al principio el héroe debe asumir una serie de situaciones negativas (un engaño, por ejemplo), y al final el héroe resulta victorioso y el villano es castigado; C resulta ser el equivalente positivo de -C.

Para Greimas, C1 supone que el objeto de comunicación es un mensaje, el objeto mensaje que corresponde al plano del SABER. C2 encuentra su equivalente en el plano del PODER, pues es el momento en que se puede obtener o no el valor necesario para la acción. Y en el caso del C3 la comunicación permite la transferencia del objeto del deseo, es decir el plano del QUERER.

Posteriormente, Greimas, para completar su ecuación, plantea la siguiente lista:

A= contrato (mandamiento vs aceptación)

F= lucha

C= comunicación vs recepción

P= presencia

Como se observa, a todos los símbolos les otorga una función que se evidencia en el transcurso de la organización del relato. La ecuación final está dispuesta desde la secuencia inicial hasta la secuencia terminal, es decir recorre y construye el relato desde el punto de vista actancial:

Ruptura del orden	Prueba principal y
Reintegración	restauración del orden

$P A C_1 C_2 C_3 p A_1 p_1 (A_2 + F_2 + nO C_2) d n o p_1 (F_1 + C_1 + nO C_3) n o p_1 d F_1 (A_3 + F_3 + nO C_1) C_1 C_2 C_3 A (nO C_3)$

Donde

P = alejamiento o no presencia

A = ruptura del contrato

C₁ = primera comunicación negativa

C₂ = segunda comunicación negativa (engaño-complicidad)

C₃ = tercera comunicación negativa (fechoría-divulgación)

P = presencia o, más bien, el héroe presente responde al llamado de búsqueda

A₁ = al establecimiento del contrato entre el destinador y el héroe

p₁ = partida del héroe

A₂ = al establecimiento de un segundo contrato del destinador y/o donante

F₂ = "lucha del héroe contra un donante hostil o contra otro personaje, bajo la vigilancia del donante benefactor".

noC_2 = recepción del objeto buscado

d = traslado a otro reino o desplazamiento

$no p_1$ = llegada a otro reino

F_1 = el combate y la victoria

C_1 = emisión de un mensaje o marca

$no C_3$ = fin de la fechoría o la cacería

$no p_1$ = retorno o partida del otro reino

d = desplazamiento en el sentido de retorno

F_1 = segundo combate y victoria, el héroe liquida completamente al enemigo

p_1 = llega a su reino, también es equivalente a la llegada de incógnito

A_3 = establecimiento de un tercer contrato

F_3 = lucha del héroe por culminar la tarea difícil

$no C_1$ = recepción del mensaje o reconocimiento del héroe

C_1 = desenmascaramiento del traidor

C_2 = transfiguración del héroe

C_3 = castigo del traidor

A = confirmación de un nuevo contrato

$no C_3$ = reconocimiento del héroe, formalización del nuevo contrato; $no C_3$ ya había sido empleado como el fin de la fechoría pues, en este punto, es la terminación de la lucha.

Para concluir este recorrido por el modelo actancial de Greimas y algunas de sus variaciones y actualizaciones vale la pena centrarse en tres aspectos.

El primero es que el orden del emparejamiento y el orden de la estructura de la anterior ecuación se puede combinar de múltiples formas, pero conservando las mismas categorías funcionales. En esta parte se puede retomar una propuesta de Aumont y compañía refiriéndose a la Instancia Narrativa: el texto de ficción tiene siempre el mismo cuerpo pero con diferentes hilos conductivos. También se puede pensar que dichas combinaciones se pueden organizar desde lo que Bordwell ha llamado el argumento.

En segundo lugar el análisis ha nacido del estudio que Propp hace del cuento ruso, pero que, de igual forma, la propuesta de 6 actantes que operan en 20 funciones que construyen el relato es fácilmente aplicable a diferentes tipos de textos, como lo son las novelas, las epopeyas y las películas de dibujos animados entre muchos otros.

El tercer aspecto, se refiere a la relación entre el contrato (A) y la lucha (F) que "puede ser considerada como una relación de consecución, y no como una relación de implicación necesaria" (Greimas, 1976, p. 313). Es decir, que para que exista F no es obligatoria una contigüidad o presencia de A y viceversa.

Por ello el recorrido por el modelo actancial revela su vigencia en la medida en que comprende a los personajes a partir de sus posiciones estructurales. No implica valoraciones morales, sino un proceso de negociación de posiciones entre los agentes. Y todo esto permite comprender tanto los relatos de ficción, como diversas formas narrativas que funcionan en la vida social.

Referencias

- Barthes, R. (1993). *La aventura Semiológica*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, España: Tauros.
- Courtes, J.; Greimas, A.; y Vasalld, S. (1980). *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: metodología y aplicación*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- García González, J. (1999). *El análisis del texto literario*. Manizales, Colombia: Universidad Nacional.
- Greimas, A. (1976). *Semántica Estructural*. Madrid, España: Gredos.
- Greimas, A. (1970). Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico. En A.A.V.V. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo contemporáneo.
- Lantéry, L. (1970). *Introducción al estructuralismo*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Pulido Castellanos, F. D. (2000). *Teoría de la novela I*. Pamplona, España: Universidad de Pamplona.
- Todorov, T. (1970). Las categorías del relato literario. En A.A.V.V. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo contemporáneo.