

*Las claves
semióticas
de la
televisión*

*Alberto Pereira
Valarezo*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



ABYA
YALA



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Claves semióticas
de la televisión

SERIE 
Magister
VOLUMEN 82

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593-2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593-2) 322 8426
uasb@uasb.edu.ec • www.uasb.edu.ec

EDICIONES ABYA-YALA
Av. 12 de Octubre 1430 y Wilson • Apartado postal: 17-12-719 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593-2) 256 2633, 250 6247 • Fax: (593-2) 250 6255
editorial@abyayala.org • www.abayala.org

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593-2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12
cen@cenlibrosecuador.org • www.cenlibrosecuador.org

Alberto Pereira Valarezo

Claves semióticas de la televisión



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



Quito, 2008

Claves semióticas de la televisión

Alberto Pereira Valarezo

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 82

Primera edición:

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Ediciones Abya-Yala

Corporación Editora Nacional

Quito, mayo 2008

Coordinación editorial:

Quínche Ortiz Crespo

Diseño gráfico y armado:

Jorge Ortega Jiménez

Impresión:

Impresiones Digitales Abya-Yala,

Isabel La Católica 381, Quito

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

978-9978-19-199-6

ISBN: Ediciones Abya-Yala

978-9978-22-726-8

ISBN: Corporación Editora Nacional

978-9978-84-472-4

Derechos de autor:

Inscripción: 028809

Depósito legal: 03998

Título original: *Discurso televisivo y narrativa audiovisual: perspectivas hermenéuticas de la enunciación*

Tesis para la obtención del título de Magíster en Comunicación

Programa de Maestría en Comunicación, 2004

Autor: *Ángel Alberto Pereira Valarezo.* (Correo e.: *alpervala@hotmail.com*)

Tutor: *José Laso*

Código bibliográfico del Centro de Información: T-0278

Contenido

Introducción / 13

Capítulo 1

El discurso televisivo / 19

Interacción y comunicación / 19

Tipos de interacción / 20

El discurso: presupuestos generales / 21

Teoría general de la enunciación: discurso, enunciado y frase / 23

De la teoría de la enunciación a la polifonía y argumentación lingüísticas / 27

La enunciación audiovisual / 31

La enunciación televisiva / 34

El discurso televisivo / 37

El texto / 38

El género / 40

El programa / 44

El contenido o tema del programa / 46

La estructura del programa / 46

El estilo funcional y el registro estilístico del programa / 47

El formato televisivo / 49

La programación / 52

Capítulo 2

La narrativa audiovisual / 55

Del texto discursivo al texto narrativo / 55

Relato, historia y narración / 57

El relato / 58

Las situaciones o funciones narrativas / 60

Los personajes / 63

Tipologías de personajes / 65

El personaje en el modelo actancial / 66

Competencias y móviles de la acción /	71
Los ambientes /	74
La significación espacio-objetual /	79
La historia narrativa /	80
Fábula y trama /	82
La temporalidad narrativa /	85
La narración /	88
Los sujetos de la narración /	91
La tipología de los sujetos de U. Eco /	91
Los sujetos según la tipología anglosajona /	95
Narrador, focalización y tipologías /	97
Tipología de Todorov /	98
Tipología de Gullón /	99
Funciones del narrador (Genette) /	101
Narrador y narratario audiovisuales /	102

Capítulo 3

Síntesis y claves metalingüísticas / 109

Aclaración necesaria /	109
Interacción /	110
Discurso, en sentido amplio /	111
Enunciación /	111
Enunciado /	112
Enunciado y frase u oración (diferencias) /	112
Enunciación audiovisual /	113
Texto y discurso /	113
Discurso televisivo /	114
Género /	115
Programa televisivo /	115
El formato en televisión /	116
Programación televisiva /	116
Discurso y relato /	117
El relato como texto narrativo /	119
Situaciones o funciones narrativas /	119
Los personajes /	120
El personaje en el modelo actancial /	121
Competencias y móviles de la acción de los personajes /	124
Los ambientes /	126
La historia narrativa /	127
La narración /	128

Sujetos de la narración / **128**

Focalización, focalizador y narrador / **131**

Bibliografía / **133**

Universidad Andina Simón Bolívar / **137**

Últimos títulos de la Serie Magíster / **138**

*A Ceci, por su amor y por su tiempo.
A Gaby, por su complicidad comunicacional.
A Alberto David, por ser como es.*

Antes de la enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua. Después de la enunciación la lengua se efectúa en una instancia de discurso, que emana de un locutor, forma sonora que espera un auditor y que suscita otra enunciación a cambio.

ÉMILE BENVENISTE (1970)

En el universo de lo escrito, la enunciación es, en un primer abordaje, invisible, difícil de poner al descubierto: a los especialistas del lenguaje les llevó unos cincuenta años circunscribir correctamente la importancia de una teoría de la enunciación. El orden de lo escrito, dicho de otro modo, ha alimentado durante largo tiempo la ilusión del privilegio exclusivo del enunciado del contenido, sobre la enunciación. A partir de la mediatización de otros recursos significantes (la imagen, la voz, el cuerpo), los fenómenos enunciativos se convierten en una evidencia ineludible.

ELISEO VERÓN (2001)

Introducción

I

El mundo de la comunicación, de tarde en tarde, se ve conmovido por descubrimientos o manifestaciones del ingenio humano que suelen ir marcando hitos irreversibles en su dilatada trayectoria de interacción. Y hay casos, incluso, que esos hechos son tan contundentes que cambian el rumbo de la historia.

A esos hechos comunicacionales trascendentes e iniciales pertenecen, cómo no, la misma adquisición del lenguaje, la escritura y, con ésta, el alfabeto; invento, este último, que iluminó la antigüedad con el advenimiento de un nuevo episteme, fundante y responsable de lo que, más tarde, se ha denominado Cultura Occidental, con una carga y empuje excepcionales de concepciones filosóficas, científicas, estéticas, políticas, educativas, que aún perviven en este lado del mundo, y que influyen en otras realidades en niveles y circunstancias diferentes.

Pero este indiscutido episteme metafísico inicial, gobernado por la lógica, se va a ver largamente opacado e interrumpido por la visión teocéntrica y dogmática del medioevo que, sin dejar de persistir, tendrá que dar paso nuevamente a un renacer científico apostado en la razón. Nuevo modo de ser, de existir, de sentir, de concebir la vida en un mundo extendido a continentes nuevos. Espíritu, en fin, que se instala en la Modernidad.

Época que comunicacionalmente está marcada por una primigenia tecnología: la imprenta, cuyo producto máspreciado será un libro fácilmente reproducible, intercambiable y de proyecciones insospechadas que, más adelante, en las emergentes urbes demandadas por el capitalismo, se transformará en periódicos, revistas, en vallas publicitarias y en todo tipo de impresiones que hoy empapan y envuelven nuestro ya estrecho globo terráqueo, de manera tangible y real; pero, también, de forma virtual; realidad que apenas hemos empezado a reconocerla y a vivirla en las pantallas de las, cada vez más sofisticadas, computadoras.

II

Pero si la imprenta y el libro, desde el siglo XV, hicieron posible que el conocimiento y la ciencia se divulgaran y desarrollaran como nunca antes, sin alterar mayormente la linealidad de la escritura; lo que sí ocurriría en las postrimerías del siglo XIX (1895), que va a ser determinante para comprender –comunicacionalmente hablando– lo que pasa hoy en nuestra sociedad.

Estamos refiriéndonos, por supuesto, al cine. Invento de fantasía, donde la *mimesis* y la *diégesis* de la que nos habían hablado Platón y Aristóteles hace tantos siglos, comienzan a concretarse en textos fílmicos; primero, como pura *mostración* en movimiento –lo más cercano a la representación de la realidad misma–; pero, luego, y en poquísimos años, como fascinante *narración*.

Se había dado un paso gigante en la producción de sentidos, amén de la primera gran masificación de un arte, facilitada por una próspera y creciente industrialización. Es más, sus repercusiones no sólo han determinado una indetenible producción y perfección cinematográficas; sino que han rebasado –hasta lo increíble– aquella supuesta proyección que sus inefables creadores le habían augurado a su hallazgo tecnológico, como un «invento sin futuro».

¡Qué equivocados estaban! Tanto que nadie habría sospechado que entre las posguerras se iba a incubar otro invento portentoso: la televisión, cuya matriz audiovisual estaba antecedida e inspirada, tecnológicamente, por el propio cine y por la radio, para ponerse al servicio, inicialmente, de la publicidad, que la gran Depresión le había demandado.

III

Pero, como suele suceder, pocos habrían previsto la centralidad que la televisión iba a ocupar en la sociedad de estos días. Instancia mediática que, sin perder de vista el objetivo consumista del principio, se ha constituido, entre otras cosas, en «una máquina contadora de historias», en «la ‘cuentaera’ de nuestros tiempos» –como bien lo ha expresado Omar Rincón–. Pero no solamente eso; es –gústenos o no– la gran organizadora de nuestra vida cotidiana; se ha constituido, ciertamente, en un «miembro» adicional de la, cada vez más resquebrajada, familia contemporánea. Es el vocero que nos provee de la información actualizada, desde lo local hasta lo mundial. La televisión es aquella compañera que nos conduce y acompaña hasta los más apartados

rincones de nuestro planeta y de otras regiones estelares como Marte y la Luna. Es, en definitiva, un medio del cual es difícil prescindir, so pena de quedarnos aislados. Y allí está instalada en nuestras alcobas, haciendo privado lo público, y público lo privado: signos de nuestros tiempos, omnipresencia indiscutida.

No obstante de tan avasalladora presencia, desde hace apenas un poco más de un decenio, un nuevo medio ha irrumpido en el escenario mediático para trastocar, sobre todo, el orden cultural de esta inmensa sociedad mundializada. Se lo ha denominado Internet. Invento precedido de un desarrollo cibernético impresionante que, teniendo en la computadora la herramienta clave, ha pulverizado casi totalmente las dimensiones espacio-temporales, para dar paso, quizás, a un nuevo episteme del cual no tenemos conciencia todavía.

Viene al caso la relación con estos hitos comunicacionales –a trancos bien largos– porque son, precisamente, estas instancias las que han revolucionado, en gran medida, el entorno social y cultural, las relaciones humanas, nuestras percepciones témporo-espaciales; porque son responsables, a la postre, de las nuevas sensibilidades de una población universalmente conectada; pero, no necesariamente, mejor comunicada.

Sin embargo de lo expresado aquí, en torno de la comunicación, cuyas implicaciones tecnológicas, realizaciones y avances vertiginosos son cada vez más sorprendentes, hay algo que en la ontología humana sigue vigente y en crecencia: el lenguaje. Recurso primigenio que se ha multiplicado y replicado en otras posibilidades y sustancias expresivas; de las cuales, la imagen es una de las más representativas, mostrativa y complementaria. Así lo demuestran las diversas manifestaciones de los lenguajes audiovisuales, que parecen haber encontrado en el hipertexto una expresividad multisensible; pero, cuyos códigos interpretativos no pueden prescindir de las dos manifestaciones de la enunciación: la dimensión discursiva y la dimensión narrativa.

Condiciones de la enunciación que se conjugan normalmente en los lenguajes audiovisuales cotidianos, a los cuales hemos accedido, inicialmente, por el cine; pero cuya maduración decodificadora se ha concretado en la televisión, en el video en general, en el videoclip y, por supuesto, en el hipertexto.

De allí, entonces, nuestro interés en abordar dos temáticas clave de una realidad comunicacional abarcadora, que nos remite y se proyecta en el estudio del discurso televisivo y de las narrativas audiovisuales, en general. Aspectos complementarios de un mundo mediático y cotidiano, que devienen y se cimentan en una realidad teórica concreta, que el lingüista francés, Émile Benveniste, allá por los años setenta, denominó Teoría de la Enunciación; y cuyos principios rescatamos en la presente investigación para analizar y com-

prender, al menos en parte, cuáles son los principales principios, mecanismos y estrategias de la enunciación vigentes en los lenguajes audiovisuales, de manera particular en la televisión.

IV

En efecto, la obra considera tres apartados o capítulos; pero dos son los grandes temas abordados: el primero se titula *el discurso televisivo* y el segundo, *la narrativa audiovisual*. Temáticas complementarias que, como se ha dicho, se fundamentan en una teoría clásica proveniente de la lingüística; pero que se extrapolan, con las debidas adecuaciones, al lenguaje audiovisual. Para ello se ha recurrido, en primer lugar y obviamente, a la ciencia más sólida de la comunicación, como es la lingüística; pero también y sobre todo, a los siempre iluminadores principios de la semiótica; y, en diferentes proporciones, a la narratología, a la retórica y a la hermenéutica.

El tercer apartado pretende cubrir, más bien, una expectativa teórico-didáctica; razón por la cual se ha realizado una síntesis de los aspectos y temas clave abordados en la investigación, con las consiguientes acotaciones conceptuales y metalingüísticas, que faciliten el acceso a este, a veces, complejo campo.

El análisis del *discurso televisivo*, correspondiente al primer apartado de la investigación, parte del entendimiento de la comunicación como interacción; para, de inmediato, abordar los presupuestos generales del discurso. Y, así, en su orden exponer los fundamentos de la Teoría de la Enunciación, que es —en sí— el principal referente teórico o isotopía conceptual que atraviesa toda la investigación. Esta visión inicial de Benveniste se verá enriquecida, para nuestros intereses, por los aportes de Oswald Ducrot, quien desde la Teoría de la Polifonía y la Argumentación ampliará los horizontes de la enunciación lingüística.

Cubierta esta reflexión inicial, se entra al estudio de la enunciación audiovisual y, concretamente, a la enunciación televisiva y al discurso televisivo; para, de inmediato, definir, explicar y, en algunos casos, esquematizar aspectos relativos a temas hartamente complejos pero fundamentales de la televisión, como el texto, el género, el programa, el formato y la programación. En este sentido, han sido de particular utilidad, además de los autores clásicos antes nombrados, los aportes y esquemas del modelo instrumental de análisis de la programación televisiva, los presupuestos y categorías usados por Gustavo F. Orza, que se constituyen en una de las pocas guías para este tipo de análisis.

El segundo gran capítulo nos involucra en la dimensión complementaria de la enunciación, que alude, en este caso concreto, a *la narrativa audiovisual*. Aspecto de no pocas dificultades, dado que hay que advertir que el desarrollo teórico de las narrativas audiovisuales apenas ha empezado a forjarse, a pesar de la gran producción cinematográfica que afloró y desbordó el siglo XX.

De allí que para nuestro cometido, nos hayamos visto obligados a empezar nuestra reflexión partiendo siempre de la narratología, para luego apoyarnos en el cine y en los elementos del discurso televisivo –analizados en el capítulo anterior–, para así proponer un marco teórico mínimo que dé cuenta de los aspectos relevantes, para emprender y facilitar el análisis e interpretación de las narrativas audiovisuales que se expresan en medios como la televisión, el video y el mismo cine.

Para ello nos hemos apoyado en libros clásicos y contemporáneos, como *Estética del Cine*, de Jacques Aumont y tres autores más; *La narración. Usos y teorías*, de M. Eugenia Contursi y Fabiola Ferro; *Narrativa Audiovisual*, de Jesús García Jiménez; *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, de Seymour Chatman; *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, de André Gaudreault y François Jost; sin dejar de recurrir constantemente a las concepciones calificadas de Mieke Bal, Gérard Genette, T. Todorov, Antonio Garrido Domínguez, F. Gómez Redondo y otros.

Tres son los aspectos de la narrativa audiovisual que se abordan en este capítulo: el relato, la historia narrativa y la narración; ámbitos complejos que han desbordado nuestras expectativas iniciales; pero que han sido subsumidos en lo que consideramos esencial y metodológicamente aplicable, en este compromiso didáctico que nos hemos impuesto en la planificación y elaboración de esta obra –fundamentalmente teórica–, siempre enmarcada en la Teoría de la Enunciación, como garantía de un pensamiento comunicacional sólido, pero poco investigado por nuestra academia; y, por lo tanto, no utilizado en la confrontación discursiva y textual que impone la investigación audiovisual contemporánea.

De esta manera, se espera que estos aportes contribuyan al análisis y mejor comprensión del discurso televisivo; y de las narrativas en general, de las audiovisuales y de las televisivas, en particular. Si estas reflexiones, categorías, tipologías, acotaciones teórico-conceptuales y demás, se constituyen en un referente didáctico-hermenéutico para los estudiantes de comunicación de nuestro país, se habrá cumplido con el propósito fundamental de la presente investigación.

CAPÍTULO 1

El discurso televisivo

INTERACCIÓN Y COMUNICACIÓN

La especie humana, a lo largo de la historia, ha desarrollado una serie de mecanismos, tácticas y estrategias de comunicación. Todo ello ha implicado procesos de adaptación, confrontación, asimilación, de semiosis, de interrelación, convivencia... en los diversos entornos¹ y circunstancias sociales.

De acuerdo con la autoridad académica que rige nuestra lengua, por *interacción* debe entenderse la «Acción que se ejerce recíprocamente entre dos o más objetos, agentes, fuerzas, funciones, etc.»² Y por *interrelación* «Correspondencia mutua entre personas, cosas y fenómenos» (RAE, 2001: 1293). La puntualización sobre estos dos vocablos es pertinente porque, con mucha frecuencia, sus significaciones se han asimilado; cuestión que es menester explicar, puesto que en el metalenguaje comunicacional se alude a lo uno y a lo otro indistintamente, pero sin mayor precisión; asunto que, al parecer, deviene de la propia autoridad lingüística, que no deja entrever mayor diferencia, como se puede colegir de lo transcrito.

Para efectos operativos de esta investigación, vamos a asimilar interacción a todos los procesos de producción de sentidos que generamos los humanos cuando nos encontramos insertos en los diversos entornos, frente a otros humanos y otras especies. En este sentido, la interacción nos remite al proceso de significación. Mientras que interrelación nos acerca más al proceso de comunicación, en donde la voluntad, la intención y el intercambio harían la diferencia. En consecuencia, interacción resulta ser una concepción más abarcadora y omnipresente —más útil y operativa, aunque menos específica— que interrelación, cuya carga semántica la percibimos más restrictiva, pero más humana y emotiva.

1. Vocablo adoptado por Javier Echeverría para referirse a los ámbitos de la *naturaleza*, la *ciudad* y la *telemática*, en Javier Echeverría, *Un mundo virtual*, Barcelona, Plaza Janés, 2000, pp. 68 y ss.
2. Real Academia Española (RAE), *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 1289.

TIPOS DE INTERACCIÓN

Según John B. Thompson, se deberían considerar tres tipos de interacción: cara a cara, mediática y casi-interacción mediática.³ La *interacción cara a cara* es aquella en donde los participantes comparten un mismo sistema de referencia témporo-espacial y están frente a frente; copresencia que puede determinar una relación dialógica reforzada por la corporalidad, la gestualidad, paralingüística, proxémica, desplazamientos, etc. de las personas que intervienen es esta tipo de relación.

La *interacción mediática* implica contextos y sistemas de referencia témporo-espaciales, generalmente, distintos y, además, requiere de soportes técnicos u objetuales, mediante los cuales los participantes pueden establecer nexos. Son los casos de una conversación telefónica, del correo electrónico, del chat, de la correspondencia oficial o familiar escrita sobre papel, en fin. Es una interacción que requiere de mayor cantidad de referentes e indicadores contextuales para disminuir la posible ambigüedad que pudiera generar. De allí la necesidad de precisar los tiempos, la identificación personal, el lugar de procedencia, entre otros.

La *casi-interacción mediática*. «Utilizo este término para referirme al tipo de relaciones sociales establecidas por los medios de comunicación de masas (libros, periódicos, radio, televisión, etc.)» (J. Thompson, 1998: 118). Y las diferencias sustanciales con los dos tipos anteriores de interacción serán dos: 1. mientras las interacciones cara a cara y la mediática están dirigidas a personas específicas (destinatarios), los mensajes de la casi-interacción mediática se orientan a perceptores, generalmente, desconocidos y dispersos; 2. esta diferencia está marcada por la unidireccionalidad o «carácter monológico» de la casi-interacción mediática, mientras que las interacciones cara a cara y la mediática llevan implícito lo dialógico; factor este último que —a nuestra forma de conceptuar— involucra, en gran medida, lo que hemos denominado interrelación.

De acuerdo con esta lógica argumentativa, nos encontramos insertos, entonces, en un ámbito propiamente interaccional, en donde la producción de sentidos, más que depender de un proceso de comunicación, responde a la lecturabilidad textual y discursiva generada por la diversidad de códigos que se entrecruzan en el lenguaje audiovisual televisivo, que es nuestro objeto de estudio.

3. John B. Thompson, *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 115 y ss.

EL DISCURSO: PRESUPUESTOS GENERALES

En la concepción de discurso, variadas y múltiples son las visiones e interpretaciones que ha cobrado este término, no sólo en los estudios lingüísticos y retóricos –de donde deviene su fundamentación inicial–, sino en los ámbitos de la semiótica y de las ciencias sociales en general. Bastaría con entrar a cualesquiera de los buscadores de la Internet y marcar «discurso» para constatar lo dicho.

Desde la matriz lingüística saussuriana, discurso se asocia con el hecho del lenguaje denominado *habla* (*parole*); es decir, con el uso particular y concreto que los sujetos sociales hacemos libremente de la *lengua* (sistema lingüístico). Lo que implica, entonces, una deliberada asociación sígnica que se concreta en un proceso sintagmático, en un «discurrir» –como se infiere de sus étimos latinos: *dis* y *curro*– *ere*, correr, andar.

El discurso es también, entre otras cosas trascendentes, un presupuesto semiótico que –según Julia Kristeva– conlleva «un tipo de producción significante que ocupa un lugar preciso en la historia...»;⁴ por ello estimamos que no sólo debe concebirse como el uso de la lengua, o circunscrita a esa realidad inmanente del sistema o, inclusive, «... como posible unidad formal del sistema lingüístico (Hendriks, 1976)» (J. Lozano, C. Peña-Marín y G. Abril, 1993: 34); sino, más bien, como

... el ámbito de la productividad semiótica: lugar donde los códigos se atraviesan con los contextos y donde, en condiciones siempre específicas y concretas, emergen los signos, no como hechos semióticos autónomos y preexistentes, sino como funciones-signo (Hjelmslev) generadas por la propia dinámica discursiva.⁵

Desde una perspectiva comunicacional de orientación social –aunque adscrita en la línea de lo lingüístico–, uno de los más representativos estudiosos contemporáneos del discurso, Teun A. van Dijk, ha definido el discurso como «un evento comunicativo específico».

4. Julia Kristeva, citada por Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1993, 4a. ed., p. 33.
5. Jesús González Requena, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 17.

Ese evento comunicativo es en sí mismo bastante complejo, y al menos involucra a una cantidad de actores sociales, esencialmente en los roles de hablante/escribiente y oyente/lector (pero también en otros roles, como observador o escucha), que intervienen en un acto comunicativo, en una situación específica (tiempo, lugar, circunstancias) y determinado por otras características del contexto. Este acto comunicativo puede ser escrito u oral y usualmente combina, sobre todo en la interacción oral, dimensiones verbales y no verbales (ademanes, expresiones faciales, etc.).⁶

En definitiva, desde un enfoque del discurso que rebasa la restricción de la comunicación verbal, deberíamos convenir que el discurso, en su acepción sociosemiótica más amplia, implica una producción simbólica y sémica que se genera, produce, circula y se consume en contextos y tiempos concretos, posibilitada por la interacción e interrelación de los sujetos en sus dinámicas socioculturales, con base en los más variados sistemas semióticos, recursos y procedimientos.

Nuestra visión parece sintetizarse en la siguiente concepción de Gustavo Orza:

Un discurso es cualquier práctica social contextualizada en la que un individuo (o un grupo de ellos) en uso de un lenguaje (hablado, gestual, audiovisual, etc.) produce un mensaje con unas intenciones para uno o múltiples destinatarios.⁷

Pero, como se sabe, los dominios multidisciplinarios del discurso trascienden los ámbitos antes aludidos. Michel Foucault, uno de los paradigmáticos estudiosos de esta temática, ha sido, talvez, quien más se ha preocupado de insistir en torno de la relación entre el discurso con el poder; asunto que, si bien no es nuestro objeto de estudio, es un claro referente de las implicaciones sociopolíticas de la televisión como fenómeno mediático contemporáneo. Porque —como dice el autor—:

... el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. [porque, además, supone que] ... en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y distribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función con-

6. Teun A. van Dijk, *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 246.

7. Gustavo F. Orza, *Programación televisiva. Un modelo de análisis instrumental*, Buenos Aires, La Crujía, 2002, p. 33.

juar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.⁸

A más de treinta años del productivo programa foucaultiano, en la actualidad, estimamos que el proyecto sociosemiótico se encuentra bastante claro en torno de la necesidad de ocuparse de los procesos comunicacionales, que nos acerquen y den cuenta de realidades como la enunciación; instancia clave en la comprensión y análisis del discurso, que se ha visto enriquecida y alimentada por vertientes multidisciplinares, como la sociología, la pragmática, la antropología y otras.

TEORÍA GENERAL DE LA ENUNCIACIÓN: DISCURSO, ENUNCIADO Y FRASE

Referente teórico ineludible de la teoría general de la enunciación y sus implicaciones discursivas es el nombre de Émile Benveniste, quien desde los años setenta ya había reclamado la necesidad de recuperar al sujeto y las circunstancias en las cuales se inscribían los discursos. Así, la inmanencia lingüística comenzaba a ceder paso a la trascendencia discursiva. Todo un cambio de horizonte epistémico; lo que hoy, en términos generales, inscribimos en los estudios pragmáticos.

Con menos o más diferencias, la concepción inicial de Benveniste sigue, aún, iluminando la diversidad de proposiciones teóricas contemporáneas. Había dicho entonces el autor francés que:

La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización.

El discurso –se dirá–, que es producido cada vez que se habla, esa manifestación de la enunciación, ¿no es sencillamente el «habla»? Hay que atender a la condición específica de *la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado* lo que es nuestro objeto. Este acto se debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta. La relación entre locutor y la lengua determina los caracteres lingüísticos de la enunciación [...].

La enunciación supone la conversión individual de la lengua en discurso [...].

En la enunciación consideramos sucesivamente el acto mismo, las situaciones donde se realiza, los instrumentos que la consuman.⁹

8. Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999, pp. 14-15.

9. Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, 1978, 2a. ed., pp. 83-84. (Las itálicas son nuestras).

Nos encontramos, así, frente a una realidad que se consagra en el proceso comunicacional. Ya no es el sistema al que hay que describir, sino que es menester dar cuenta de cómo se producen los sentidos, quién los produce, en qué circunstancias, cuándo, con qué medios o instrumentos, para y con quiénes, con qué intencionalidad... Es este acto de «producir un enunciado» (la enunciación) lo que nos inserta en un escenario amplio y más cercano a la subjetividad, a la intersubjetividad, a los efectos de la comunicación, a la diversidad extra y contextual, etc.; en definitiva, nos instala en el discurso; cuyas significaciones nos proyectan a nuevas opciones teórico-metodológicas, que, por supuesto, traspasan los límites de lo lingüístico, aunque esta disciplina siga siendo la matriz orientadora.

A partir de los presupuestos semióticos expuestos por Greimas y Courtés en su *Diccionario*, cabrían dos maneras diferentes de conceptualizar la *enunciación*: la primera, se apoyará en la *situación de comunicación*, en el *contexto psicosociológico* de la producción de los enunciados (herencia saussuriana); en la segunda, la enunciación aparecerá como una instancia de mediación que garantice el enunciado-discurso.¹⁰

Según la primera acepción, el concepto de enunciación tenderá a aproximarse al de acto del lenguaje, considerado siempre en su singularidad; según la segunda, la enunciación habrá de concebirse como un componente autónomo de la teoría del lenguaje, como una instancia que prepara el paso de la competencia a la performance (lingüísticas), de las estructuras semióticas virtuales que deberá actualizar a las estructuras realizadas bajo la forma de discurso (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 144).

Sin ser demasiado diferentes, sino, más bien, complementarias estas dos concepciones, no cabe duda que es en la segunda donde mejor se inscribe nuestro objeto de estudio; que, para su fundamentación más cabal, nos insta a definir otras categorías que nos serán de utilidad en el desarrollo de la investigación, como enunciado, frase y otras.

En efecto, en la línea argumentativa greimasiana —en la que nos estamos apoyando, en esta parte—, cabe concebir el *enunciado* como, a) una unidad de sentido (*magnitud*) que depende de la «cadena hablada o del texto escrito, previa a cualquier análisis lingüístico o lógico»; y, b) como el estado resultante del acto de la enunciación, «independientemente de sus dimensiones sintagmáticas (frase o discurso)» (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 146).

10. A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, p. 144.

En relación con el discurso, el enunciado no es más que la unidad menor, un constituyente de este discurso. «En mi opinión –dice el prominente Oswald Ducrot– todo discurso está constituido por una sucesión de enunciados». ¹¹ Esto significa, entonces, que estructuralmente un discurso (*x*) puede fragmentarse en (*n*) enunciados. Sin embargo, hay que advertir que un discurso no se mide por su extensión o número de enunciados; sino, más bien, por los sentidos que produce. Así, un enunciado publicitario como los que suelen aparecer en las barras o carteles de una gran ciudad; por ejemplo, *Dígale adiós a la gripe con la roja de Cheracol*, es un enunciado; pero, a su vez, un discurso publicitario; un discurso-enunciado –sí se quiere–.

Como es obvio, tampoco los sentidos de un discurso son la simple sumatoria de los sentidos de los enunciados que lo constituyen, sino una producción de sentidos generada por la misma dinámica discursiva (*productividad semiótica*) que deviene, precisamente, de ese entrecruzamiento de códigos y contextos –como ya se dejó expresado más arriba–. De allí que, discurso y enunciado se encuentran en el mismo nivel de análisis; aquel que nos remite o se asocia con el *habla* saussuriana, con el proceso semiótico.

Ducrot, así mismo, deja bien claro que un enunciado debe considerarse como una de las múltiples y posibles realizaciones de una frase (léase también oración). Así resulta, entonces, que...

el enunciado es una realidad empírica, es lo que podemos observar cuando escuchamos hablar a la gente. La frase por el contrario es una entidad teórica. Es una construcción del lingüista que le sirve para explicar la infinidad de enunciados. Esto significa que la frase es algo que no puede ser observado: no oímos, no vemos frases. Solamente vemos y oímos enunciados (O. Ducrot, 1988: 53).

A la hora de establecer diferencias entre la significación ¹² de la frase y el sentido del enunciado, Ducrot señala que éstas serían de cantidad y de naturaleza. Para entender lo cuantitativo no hay que hacer demasiados esfuerzos, pues un enunciado siempre dirá más que la frase que realiza (O. Ducrot, 1988: 57).

El enunciado, a diferencia de la frase, conlleva, sobre todo, una naturaleza pragmática; lo que, como se sabe, nos remite, de manera particular, a la intencionalidad o fuerza ilocutiva (solicitar, advertir, aconsejar, censurar, alabar, etc.) y a los efectos perlocutivos (contestar, obedecer, rechazar,

11. Oswald Ducrot, *Polifonía y argumentación. Conferencias del seminario Teoría de la Argumentación y Análisis de Discurso*, Cali, Universidad del Valle, 1988, p. 53.

12. La significación para Ducrot consiste «... en un conjunto de instrucciones, de directivas que permiten interpretar los enunciados de la frase» (O. Ducrot, 1988: 58).

negar...). En este sentido, podríamos decir que un enunciado está para ser interpretado (es una magnitud hermenéutica), mientras que una frase u oración es una unidad que puede analizarse, desestructurarse, siguiendo una lógica gramatical (sujeto, predicado, modificadores...). La diferenciación entre enunciado y frase es pertinente; de ahí que los estudios pragmáticos le presten una atención especial, dada la magnitud y el peso de la tradición gramatical a lo largo de la historia.

Efectivamente, considerados los avances de los estudios semiolingüísticos, la denominada teoría de la enunciación ha abierto nuevas y mejores posibilidades para ahondar y comprender la realidad discursiva que, finalmente, ha dinamizado el aparato teórico-metodológico de la comunicación en general. Y, sin lugar a dudas, una de las claves de esta mirada nueva es –como ya se había invocado en líneas precedentes– la recuperación del sujeto social de aquellas clásicas visiones de los modelos cibernéticos y funcionales.

No son demasiadas las categorías que involucra la teoría de la enunciación; sin embargo de ello, las concepciones de éstas no son unívocas o, al menos, suficientemente conocidas en su diversidad. De allí que recurramos a opciones explicativas (breves) que nos den un marco general, pero suficiente para acercarnos a la comprensión del discurso televisivo, a partir de corrientes y autores de reconocida trayectoria que se ajusten a nuestras demandas.

Metalingüística de utilidad argumentativa para los fines antes señalados son, de manera particular, *enunciador*, *enunciatario*, *sujeto de la enunciación*, *sujeto del enunciado*; amén de otros derivados o relacionados con éstos, sin contar con las distintas tradiciones filosóficas, lógicas, lingüísticas y demás que confluyen en torno del sujeto. Greimas y Courtés, en su «*Diccionario*», definen y sintetizan este complejo panorama, así:

Se llamará *enunciador* al destinador implícito de la enunciación (o de la «comunicación»), distinguiéndolo así del narrador –equivalente al «yo», por ejemplo– que es un actante obtenido por el procedimiento de desembrague e instalado explícitamente en el discurso. Paralelamente, el *enunciatario* corresponderá al destinatario implícito de la enunciación, a diferencia del narratario (por ejemplo: «El lector comprenderá que...»), reconocible como tal en el enunciado. Así entendido, el enunciatario no es solamente el destinatario de la comunicación, sino también el productor del discurso, al ser la «lectura» un acto de lenguaje (un acto de significar) muy similar al de la producción, propiamente dicha del discurso. El término *sujeto de la enunciación*, empleado a menudo como sinónimo de *enunciador*, abarca las dos posiciones actantes de *enunciador* y *enunciatario* (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 148).¹³

13. (Las itálicas de «sujeto de la enunciación» son nuestras).

DE LA TEORÍA DE LA ENUNCIACIÓN A LA POLIFONÍA Y ARGUMENTACIÓN LINGÜÍSTICAS

Como se puede advertir, la teoría de la enunciación presupone un andamiaje teórico-conceptual que rebasa los objetivos de la presente investigación; mas no por ello podríamos dejar de expresar brevemente que, a pesar de las construcciones abstractas que se le atribuyen, existen ciertas marcas y rasgos de la enunciación que nos van situando en una posición privilegiada para analizar no sólo los discursos verbales, sino una multiplicidad de discursos no verbales, como el televisivo, que es nuestro objeto de estudio.

A propósito de lo dicho, Vitorino Zecchetto, en *La danza de los signos* –después de recapitular a varios autores importantes–, se pregunta, entre otras cosas, *¿cómo hacer, entonces, para encontrar en el texto el sujeto de la enunciación y al enunciatario?* Y se responde desde la tradición de Benveniste, y a partir de las nuevas opciones:

- Mediante los deícticos: pronombres personales, adverbios, apelativos, tiempos del verbo... etc. En los audiovisuales son los planos, los movimientos de cámara, ciertos ruidos o sonidos, etc.
- Pero también a través de los rasgos modalizantes, es decir, las maneras en que el sujeto de la enunciación o del enunciado se hace presente (por ejemplo, los modos de representarse).¹⁴

De esta manera, vamos extendiendo o extrapolando, poco a poco, ciertos modelos provenientes de la lingüística al dominio que nosotros hemos denominado semiolingüístico y, por supuesto, enriqueciéndolo en la dinámica transdisciplinar, hoy dominante en las ciencias. En este sentido, nos parece muy útil, por ejemplo, el aporte de O. Ducrot, quien desde una lógica semántica ha sabido construir lo que él ha llamado *una teoría polifónica de la enunciación*, mediante la cual ha demostrado, sobre todo, que en el sentido de un enunciado se hacen presentes diferentes sujetos, diferentes voces, con estatus lingüísticos diferenciados; ello implica, consecuentemente, que el autor de un enunciado no se expresa en forma directa, sino a través de, al menos, tres funciones distintas, que el autor francés denomina: *sujeto empírico* (SE), *locutor* (L) y *enunciador* (E) (O. Ducrot, 1988: 16).

«El sujeto empírico SE es el autor efectivo, el productor del enunciado» (O. Ducrot, 1988: 16). Es, en realidad –como bien lo reconoce el este

14. Vitorino Zecchetto, *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*, Quito, Abya-Yala, 2002, p. 207.

autor francés–, lo menos fácil de establecer en los medios masivos; pero, aparentemente, más obvio en tratándose de obras literarias, en las cuales el autor biográfico está asociado con este sujeto –podemos acotar por nuestra parte–. Piénsese, por ejemplo, en el sujeto empírico del programa televisivo *Gran Hermano*, versión Ecuador (2003). ¿Quién sería el productor, el autor efectivo?: ¿La franquicia holandesa ideada por John de Mol?, ¿la coproducción ecuatoriana-argentina de Ecuavisa-Telefe?, ¿los coproductores y el personal técnico que intervinieron para hacer posible la edición y transmisión diaria del programa? He aquí un primer elemento interesante para nuestra reflexión que, por cierto, para Ducrot carece de mayor importancia, dado su acento semanticista;¹⁵ mas no así para la visión pragmática y hermenéutica en la que se inscribe el presente estudio, en donde los contextos van a establecer precisamente la diferencia.

De esta manera, el SE se lo podría asociar, más bien, a la *fente* de aquellos modelos de comunicación iniciales (Shannon, Schramm, Berlo, etc.); o, inclusive, se lo puede relacionar con el *destinador* del modelo actancial de Greimas; entendido éste como un actante, *fente* de la acción comunicacional que presupone al destinatario como *meta* de dicha acción; en particular, como

Destinador inicial, «fuente de todos los valores y especialmente de los *valores modales* (querer, poder, deber, saber-hacer/ser), susceptibles de dotar al sujeto-Destinario de la competencia necesaria» [...] para su actuación cognitiva y ejecutiva.¹⁶

La segunda voz o sujeto de esta teoría polifónica de la enunciación la constituye el *locutor*, definido por Ducrot como «...el presunto responsable del enunciado, es decir la persona a quien se le atribuye la responsabilidad de la enunciación en el enunciado mismo» (O. Ducrot, 1988: 17). Nosotros diríamos que no necesariamente el locutor tiene que ser una persona –como se infiere de los propios ejemplos del autor– (O. Ducrot, 1988: 18-19); en realidad, tiene que ser algo o alguien que se presente como el sujeto o entidad presuntamente responsable del enunciado. Ejemplifiquemos: supongamos que el

15. Al respecto, lo que dice Ducrot ilustra la posición de la lingüística inmanentista: «A decir verdad es una cuestión que como lingüista no me interesa mucho: la determinación del SE no es un problema lingüístico. El lingüista y en particular el lingüista semanticista debe preocuparse por el sentido del enunciado, es decir debe describir lo que *dice* el enunciado, lo que éste aporta. [...] El problema (importante) de la determinación del SE es más bien preocupación de los sociolingüistas o los psicolingüistas, que se formulan preguntas como ¿por qué el señor X dijo lo que dijo? Lo que a mí me interesa es sencillamente lo que dijo el señor X» (O. Ducrot, 1988: 17).

16. A. J. Greimas, citado por Analía Kornblit, *Semiótica de las relaciones familiares*, Buenos Aires, Paidós, 1984, p. 102.

autor de este libro pegara un aviso en la parte posterior de su automóvil con el enunciado *Me están vendiendo*; gracias a la distinción que se ha establecido entre la voz del sujeto empírico con la del locutor, en este caso el locutor resulta ser el automóvil, mientras el SE podría ser la esposa o el mismo dueño del vehículo, u otra persona. En el enunciado que nos sirve de ejemplo, el deíctico *me* nos remite al *locutor* automóvil; cuestión que demuestra que las funciones de estas dos entidades (voces) de la enunciación son diferentes; como analógicamente diferenciadas son, por ejemplo, las funciones entre *autor* y *narrador* en el discurso narrativo, como se verá cuando se explique la narración.

A propósito de lo mencionado, distinto sería el efecto significativo del enunciado *Se vende*; fórmula impersonal que, aparentemente, carecería de locutor –según el autor francés. En efecto, como otra consecuencia de esta diferenciación –entre otras cosas–, Ducrot afirma que muchos enunciados pueden carecer de locutor. Es el caso de los proverbios, ciertos dichos populares, los enunciados impersonales como: *A Dios rogando y con el mazo dando*, *El que quiere celeste que le cueste*, *Se cree que ese fue el problema*. Enunciados que –según O. Ducrot– denotan una carencia de locutor; mas, de ninguna manera, la ausencia de un sujeto empírico; asunto sobre el cual existe una diversidad de visiones y posiciones que, más adelante, las retomaremos en la dimensión narrativa de la enunciación.

La tercera voz o sujeto de la teoría de la polifonía es el *enunciador* (E), que –según el mismo Ducrot– puede resultar un término equivocado, porque, por lo general, se lo ha relacionado con el productor del enunciado (sujeto empírico, en su concepción).¹⁷ Para evitar este equívoco, el autor aclara:

Llamo enunciadores a los orígenes de los *diferentes puntos de vista que se presentan en el enunciado*. No son personas sino «puntos de perspectiva» abstractos. El locutor mismo puede ser identificado con algunos de estos enunciadores, pero en la mayoría de los casos los presenta guardando cierta distancia frente a ellos (O. Ducrot, 1988: 20).¹⁸

Es, en realidad, un término polémico por el posicionamiento que ha alcanzado la palabra *enunciador* en la mayoría de autores y escuelas semio-

17. «Seguramente me equivoqué al escoger esta palabra, pero como ya la escogí me veo obligado a seguirla utilizando. Cuando pensamos en la palabra *enunciador* generalmente nos hacemos la idea de que se trata del productor del enunciado. Pero este no es en absoluto el sentido que le quiero dar a la palabra. [...] ... el *enunciador* no es ni el presunto responsable ni el productor real del enunciado, *es el responsable de los puntos de vista presentados en el enunciado*» (O. Ducrot, 1988: 66). (El resaltado con itálicas es nuestro).

18. Las itálicas son nuestras.

lingüísticas; sin embargo, la concepción ducrotiana de esta categoría nos parece de lo más interesante y productiva para explicarnos la riqueza de perspectivas pragmáticas y hermenéuticas que, tanto las gramáticas de la producción como las del reconocimiento discursivas, nos pueden ofrecer al incorporar la teoría de la polifonía y de la argumentación al análisis del discurso, como intentaremos demostrar más adelante al asumir –en lo que sea pertinente– estas categorías a nuestro objeto de estudio.

Bástenos, por el momento, reconocer que las potencialidades discursivas de este *enunciador polifónico* (por diferenciarlo, de algún modo, de visiones como la greimasiana) pueden constatarse con mucha claridad en los enunciados de humor y de la negación. Veamos algo de lo primero: Ducrot califica de humorístico al enunciado que cumple las siguientes tres condiciones:

1. Entre los puntos de vista presentados por el enunciado, por lo menos hay uno que obviamente es absurdo, insostenible (en sí mismo o en el contexto).
2. El punto de vista absurdo no es atribuido al locutor.
3. En el enunciado no se expresa ningún punto de vista opuesto al punto de vista absurdo (no es rectificado por ningún enunciador). Entre los enunciados humorísticos llamaré «irónicos» aquellos en que el punto de vista absurdo es atribuido a un personaje determinado, que se busca ridiculizar (O. Ducrot, 1988: 20-21).

Ilustremos con el siguiente caso: En nuestro país, es muy conocido como se ironiza mediante «cachos» (chascarrillos) a las personas oriundas de la provincia del Carchi (apodados «pastusos»). Así, pongamos por caso que en el reality show *Z*, para matar el tedio del encierro, el participante *N* le contara al participante *M* el siguiente «cacho pastuso»: *Dicen que un pastuso se va a su casa a hacerle el amor a su mujer; él que llega, ya ha estado hecho...*

En el presente caso, la primera condición se cumple porque existe un *punto de vista* (enunciador) absurdo: *encontrar hecho el amor*. Como se sabe, el amor se hace. Este punto de vista absurdo no se le puede atribuir al locutor *N* (segunda condición cumplida). La tercera condición también se cumple porque no hay ningún punto de vista que se le oponga al punto de vista absurdo. El enunciado lo podemos calificar, además, de irónico –como casi todos estos cachos pastusos–, puesto que el punto de vista absurdo les es atribuido a todos los «pastusos»; que aquí, talvez, se ve atenuado por la generalización.

En este ejemplo, el locutor presenta, al menos, los siguientes enunciadores (puntos de vista): Un primer enunciador (E1) es atribuible al sujeto empírico –SE– *dicen*, que equivale a *las malas lenguas cuentan*, o algo que nos remita a la estrategia de despersonalización. Un segundo enunciador (E2)

adhiera o identifica al locutor con el punto de vista del pastuso (*se va a su casa a hacerle el amor a su mujer*); es decir, que el locutor, implícitamente, estima que el marido tiene que ir a su casa a *cumplir las obligaciones propias a su estado marital*. Un tercer enunciador (E3) atribuye el punto de vista a la mujer del pastuso, *quien no ha sabido esperar a su marido para hacer el amor*. En definitiva, el enunciado, en su integridad, ha servido para argumentar un acto de traición por parte de la mujer del pastuso; o, aún más, ratificar la simpleza e ingenuidad que se les suele endilgar a los pastusos.

Como se ve, el locutor –al que se le atribuye la responsabilidad de los sentidos del enunciado– adopta diferentes actitudes frente a los distintos puntos de vista que puede ofrecer el enunciado. Esta concepción de la teoría polifónica –como lo resalta Ducrot– tiene comparativamente ventajas muy significativas frente a los actos del habla de la filosofía del lenguaje; puesto que en ésta el locutor adopta una sola actitud en el enunciado; actitud que se expresa y manifiesta en la fuerza ilocucionaria (O. Ducrot, 1988: 68), mientras la teoría de la polifonía y de la argumentación hace honor a tal denominación, como se ha podido constatar en los ejemplos antecedentes.

LA ENUNCIACIÓN AUDIOVISUAL

La incorporación de la enunciación al andamiaje comunicacional nos ha permitido tender un puente formidable entre una vieja y tradicional tendencia gramatical e, inclusive, desde una semiótica de la primera generación (centrada en el signo) hasta la prometedora orilla de la pragmática, donde el texto-discurso (instancias transfrástica y transígnica) denuncia indicial y explícitamente la subjetividad y la intersubjetividad. Al mismo tiempo, nos quiere recordar, también, que el lenguaje –nuestro interpretante universal– no sólo sirve para representar conceptualmente los entornos, generar nuevas realidades mediante acciones lingüísticas, y reafirmarnos como sujetos de pasiones y emociones; sino que, además –como nos lo recuerda Paolo Fabbri–, en el lenguaje intervienen instancias de enunciación muy variables, que inscritas en los textos tienen la virtud de transformar los relatos en discursos; entendido el *discurso* como «(... el texto –de cualquier sustancia expresiva– que, además de representar algo, representa e inscribe en su interior la forma de su propia subjetividad e intersubjetividad)».¹⁹ De allí que la *pragmática* sea

19. Paolo Fabbri, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 84.

...la «desimplicación» del texto de sus condiciones de comunicación. Parece algo abstracto —dice el autor italiano—, pero no lo es: quiere decir, sencillamente, que un texto lleva inscritas, en forma de sistema enunciativo, las representaciones de cómo quiere ser considerado dicho texto (P. Fabbri, 2000: 85).

Y estamos hablando de cualquier tipo de texto: cinematográfico, musical, literario, arquitectónico, teatral, televisivo...; donde vamos a encontrar, en mayor o menor proporción, marcas y «... simulacros de interacción inscritos en el propio texto mediante procesos de enunciación» (P. Fabbri, 2000: 82). Cuestión que nos reafirma en la necesidad de explorar, hasta donde sea posible, esta pragmática intratextual dependiente de la semántica; así como sus conexiones contextuales que, en el caso de los textos audiovisuales, contempla una serie de factores, categorías y demás, que iremos asumiendo en el desarrollo de esta investigación.

En este intento de ir abriendo camino para comprender mejor los aspectos fundamentales de la enunciación que nos conduzcan al análisis del discurso televisivo, no podríamos dejar de aludir —sucintamente, por el momento— a los *planos o formas de enunciación*, a través de los cuales el producto de la enunciación (enunciado-discurso, texto-discurso) se concreta. Estas dos formas de enunciación son la *discursiva* y la *histórica* (J. Lozano, C. Peña-Marín y G. Abril, 1993, 4a. ed.: 102);²⁰ nomenclatura que generalmente suele homologarse con *discurso* y *narrativa* o *narración*, respectivamente; o, también, en ese mismo orden, *discurso* y *relato*. Pero, como bien repara Cristina Peña-Marín,

La mayoría de los textos no presentan formas puras de *discurso* o de *historia*, sino que, aun prevaleciendo alguna de ellas, pasan de una a otra. Al cambio de nivel de la actitud de comentar a la de narrar (o del *discurso* a la *historia*, o del texto subjetivizado al objetivizado) se ha llamado *débrayage* de la enunciación al enunciado y *embrayage* al proceso inverso que va del enunciado a la enunciación. Hablamos de cambio de nivel porque el adoptar una u otra forma instaura un distinto tipo de relación interlocutiva y afecta al sentido de lo enunciado, más concretamente al modo en que es percibido (J. Lozano, C. Peña-Marín y G. Abril, 1993: 110).

20. A propósito, Cristina Peña-Marín en la nota de pie de página anota que ella utilizará como «... pares terminológicos sinónimos: discours/histoire (*discurso/historia*) (Benveniste); *histórica/experiencial* (Lyons) o *comentativa/narrativa*, como actitudes lingüísticas (Weinrich)».

Asuntos de los cuales nos ocuparemos más adelante, de manera particular, cuando abordemos los aspectos clave de la narrativa que trascienden al discurso televisivo.

De esta manera, una vez que hemos comenzado a introducirnos en el escenario de nuestro objeto de investigación, es menester que reconozcamos y validemos, entonces, los antecedentes teóricos expuestos hasta aquí; y que, al haberse explicado desde la matriz lingüística, ya nos pueden dar la medida de las complejidades que tienen y los retos que demandan los lenguajes audiovisuales, como es el caso de la televisión. Implicaciones que devienen no sólo del aparato teórico-conceptual y sus estrategias enunciativas, sino de la puesta en escena, de las prácticas discursivas, de los contextos, de las ritualidades, etc. que conllevan las interacciones humanas en los que se inscribe el discurso televisivo. Compleja realidad comunicacional que nos obligará a ciertas delimitaciones que incluirán, entre otras, la adopción de un metalenguaje de cobertura más o menos generalizada²¹ o, incluso, correspondiente a enfoques informacionales cuando de citas se trate; pero sin dejar de explicitar y utilizar la terminología que fuere necesaria.

Es el momento, entonces, de consignar una definición de enunciación audiovisual –inicial y, más bien, operativa–. La tomamos del libro *Programación Televisiva*, de Gustavo Orza;²² autor que, basado en las concepciones de reconocidos investigadores del discurso televisivo, nos propone la siguiente:

Quando se habla de *enunciación audiovisual* se alude al mecanismo por el cual un emisor se apodera del aparato formal del lenguaje audiovisual y anuncia su posición de «hablante», ya sea a partir de índices específicos o por medio de procedimientos accesorios. En este movimiento de captura del lenguaje audiovisual el emisor instauro a otro en frente de sí, a partir del empleo de formas visuales, sonoras, lingüísticas y gráficas (Bettetini, 1986; González Requena, 1992).²³

21. Conscientes de la multivocidad metalingüística en la que nos vemos obligados a movernos –frente a las limitantes de levantar un andamiaje de ese orden, por no ser este el objeto de nuestro estudio–, nos remitiremos y utilizaremos –en términos generales– la nomenclatura de la Escuela Semiótica de París que ha sido sistematizada en el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* por Greimas y Courtés, que es coincidente, en gran medida, con la mayoría de autores consultados o citados hasta aquí, excepto en el caso de O. Ducrot, quien maneja una nomenclatura distinta pero muy sugerente, la que, cuando sea necesario, la retomaremos.
22. Como se verá, el aporte de este autor –para nosotros– va a resultar valioso, sobre todo, en la concepción metodológica del presente apartado.
23. Gustavo F. Orza, *Programación televisiva. Un modelo de análisis instrumental*, Buenos Aires, La Crujía, 2002, pp. 60-61.

En otras palabras, la enunciación audiovisual es la competencia y potestad que tienen los sujetos que participan en este proceso (enunciadores, enunciatarios, narradores, narratarios, sujetos empíricos, sujetos del enunciado, etc.) para apropiarse de las posibilidades semióticas de los lenguajes, recursos, tiempos, espacios y, así, producir enunciados que suelen concretarse en textos-discursos cinematográficos, videográficos, televisivos, hipertextuales, etc.

Al respecto, Francesco Casetti, al caracterizar la enunciación cinematográfica, nos recuerda con propiedad que la enunciación «... constituye la base a partir de la cual se articulan *personas, lugares y tiempos* del film; ella ofrece el punto cero (el ego-hic-nunc, es decir, su quién, dónde y cuándo) ...»²⁴ en los que se instalan y distribuyen todos los elementos que entran en juego.

LA ENUNCIACIÓN TELEVISIVA

A sabiendas de la complejidad que reviste el proceso de la enunciación audiovisual, en general, y de la televisión, en particular; debido al entrecruzamiento de lenguajes, a la participación indeterminada o segmentada de sujetos, a la dinámica de los juegos temporales, a las potencialidades y restricciones espaciales, veamos cómo se produce el proceso de enunciación televisiva, según la sistematización que nos ofrece Gustavo F. Orza:

1. El enunciador captura el aparato formal del lenguaje audiovisual y lo pone en funcionamiento.
2. El enunciado audiovisual (directo, diferido o grabado) emerge como el resultado del proceso previo de enunciación y en él se inscriben personas (enunciador y enunciatario) y espacios y tiempos (reales o representados) (G. Orza, 2002: 61).

Esta visión esquemática y operativa del autor conlleva, en todo caso, presupuestos que van más allá de esta reducción funcional; lo que implica confirmar que el discurso televisivo –inscrito en la enunciación audiovisual– sólo es posible mediante el concurso de una compleja red de sujetos empíricos y virtuales; sujetos que en el discurrir audiovisual van dejando sus *huellas* o *marcas* que denuncian significaciones que el investigador y la audiencia

24. Francesco Casetti, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 42. (Las itálicas del resaltado son nuestras).

pueden rastrear e interpretar, a despecho de las intenciones y circunstancias en las cuales operan, particularmente, los sujetos productores del discurso televisivo. Efectivamente, de acuerdo con Orza, el análisis de la enunciación televisiva ejecuta las siguientes operaciones:

1. Rastrea marcas y cataloga a los sujetos:
 - enunciador o ente productor del discurso televisivo;
 - enunciatario o televidente;
 - sujeto del enunciado (conductores, invitados, personajes, etc.).
2. Rastrea marcas y cataloga los espacios:
 - espacio de la enunciación (espacio real de la producción discursiva);
 - los espacios en el enunciado (espacios reales o ficticios).
3. Rastrea marcas y cataloga los tiempos:
 - tiempo de la enunciación (tiempo real de la producción discursiva);
 - los tiempos en el enunciado (tiempos reales o ficticios) (G. Orza, 2002: 62).

Operaciones de la enunciación televisiva de las cuales podemos inferir, por el momento, dos hechos: 1. que los pilares sobre los cuales se sostiene y se articula, fundamentalmente, este proceso enunciativo son los *sujetos* (personas, personajes), *espacios* y *tiempos*; 2. que ubicados y descritos estos elementos clave, tenemos la opción de rastrear las huellas y marcas del discursar televisivo, que se evidencian tanto en los sentidos del enunciado como en el proceso de la enunciación; a partir, precisamente, del análisis textual y la reconstrucción contextual en la que se inscriben los sujetos de la enunciación (enunciadores y enunciatarios –como ya se ha dicho–).

Así, sin ser exhaustiva ni sistémica la referencia, nos parece interesante la visión de Gianfranco Bettetini, al momento de establecer las huellas más significativas de lo textual,

... constituidas por los títulos, por las angulaciones de los encuadres, por los movimientos de cámara, por los resultados de los procedimientos ópticos, por la composición figurativa, por el juego de miradas, por los efectos de montaje, por un eventual uso marcadamente expresivo del color, por un eventual recurso de la voz en off, por la mímica, por la articulación temporal de la banda significativa, por las reglas del género y por las normas de estilo o de contenido que puedan caracterizar la producción de un autor, de una escuela o de un sistema industrial.²⁵

25. Gianfranco Bettetini, *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 30-31.

Huellas textuales impregnadas sobre todo en las *formas* más que en las *sustancias* (concepción hjelmsleviana) del lenguaje audiovisual; marcas que, por cierto, deben ser valoradas concurrente y complementariamente con las texturas e impresiones que se evidencian en las sustancias de la expresión y del contenido; como lo son, de manera patente, las implicaciones de lo corporal, cuya trascendencia y sentidos rebasan las fronteras de lo formal para imbuirnos en una realidad vivencial y pasional, digna de un tratamiento específico.²⁶

En tratándose de la *marcas extratextuales* –como las denomina Bettetini–, la enunciación audiovisual –según este autor– estaría signada por tres marcas *pragmáticas*, en donde la participación del destinatario resulta clave en las determinaciones contextuales e intertextuales del consumo (G. Bettetini, 1986: 44).

La primera huella se encarnaría, entonces, en la noción de lo que él ha llamado *paratexto*; que recurre a una producción integradora, cuya finalidad es imponer una modalidad de uso del texto, bien definida; legitimar una forma única de acercamiento a los contenidos; favorecer el consumo de un modelo despersonalizado. Este paratexto encuentra, así, una articulación efectiva de circulación en la publicidad, en las críticas institucionalizadas, en los eventos de *lanzamiento*, en los controles de la opinión pública, en los rituales y retóricas del discurso socialmente legitimado (G. Bettetini, 1986: 45).

La segunda huella pragmática del contexto se enmarca en la programación diacrónica y sincrónica (vertical y horizontal)²⁷ de las estaciones difusoras, cuya organización –según Bettetini– evocaría la noción del *palimpsesto*: «Cada texto se manifiesta comunicativamente en compañía de otros textos, que lo preceden, lo siguen o, incluso, ‘salen’ simultáneamente por canales diversos» (G. Bettetini, 1986: 46). De esta manera, la generación comunicacional se encuentra con la intertextualidad y contextualidad, determinadas por una diversidad de tácticas que no sólo se establecen por las necesidades de movilidad y novedad internas de la propia estación difusora; sino, sobre todo, por la confrontación y competencia con otros canales, y por las demandas de los auspiciantes y consumidores, en ese orden.

26. Eliseo Verón, en *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa, 1996, dedica todo un capítulo de su importante obra a *El cuerpo reencontrado*, donde abundan sus argumentaciones en torno de la «materia signifiante de los cuerpos actantes...», entre otras referencias trascendentes de la corporeidad.

27. Lo diacrónico (vertical) hay que entenderlo como la sucesión de programas de una misma estación que integran una programación diaria, semanal, mensual, etc. Lo sincrónico (horizontal) nos remite a programaciones o programas que emiten distintas estaciones, o la misma estación o cadena, en las mismas bandas horarias.

La tercera marca pragmática (extratextual), a la cual alude este autor italiano, es la que tiene que ver con los géneros discursivos en los cuales se inscriben los textos y, con estos géneros, los sistemas semióticos y manifestaciones expresivas a las que se adscriben autores, directores, escuelas audiovisuales, productores (G. Bettetini, 1986: 47). Instancias de generación y de producción textuales que obedecen, de manera determinante, a prácticas de consumo que, en la actualidad, tienden a estandarizarse en modelos del mercado-mundo.

¿Podría pensarse, entonces, que los sujetos que intervienen en la enunciación televisiva cada vez van cerrando un círculo, donde enunciador y enunciario se sienten opresos en un limbo simbólico de una supuesta *comunicación ideal* y globalizada? Dejemos, pues, que el análisis, desarrollo y conclusiones de la presente investigación nieguen o confirmen ésta y otras realidades...

EL DISCURSO TELEVISIVO

A estas alturas del análisis, ya podemos ir configurando y comprendiendo los alcances y complejidad del discurso televisivo que, dicho de una manera sencilla, no es más que el resultado producido por el acto de la enunciación televisiva (descrito en el acápite anterior); es decir, es el producto de la enunciación que se expresa o materializa en enunciados, los que al expandirse y cohesionarse semióticamente toman el nombre de discurso. Lo que equivale a decir que, justamente, gracias a ese recorrido generativo, a ese discurrir de los sujetos en el espacio-tiempo, a ese apropiarse del aparato formal del lenguaje televisivo, logran formalizarse y fijarse en constructos semióticos que solemos llamar, generalmente, textos.

Estos *textos*, a su vez, debido a la propia dinámica discursiva que los genera, y a la herencia transtextual proveniente de la literatura, del teatro, de la ópera, de la fotografía y del cine –de manera particular– adoptan la forma (visión hjelmsleviana) de *géneros* y *formatos* televisivos; los que están destinados a circular y discurrir en la *programación* (macrodiscurso televisivo –según González Requena) con el nombre de *programas*. Terminología que llama a delimitaciones conceptuales y operativas que, a la vez que precisa y configura un corpus teórico básico, contribuye a ampliar nuestra visión del discurso televisivo y, por ende, un acercamiento más didáctico a nuestro objeto de estudio. Avancemos, pues, en esa dirección...

EL TEXTO

Texto es un término que se asimila con mucha frecuencia al de discurso. En efecto, en el *Diccionario* de Greimas y Courtés, al empezar la segunda entrada –de las seis que le asigna–, da cuenta de esta sinonimia y, más adelante, añade:

Los dos términos –texto y discurso– pueden ser indiferentemente aplicados para designar el eje sintagmático de las semióticas no lingüísticas: un ritual, un ballet, pueden ser considerados como texto o como discurso.

En tal caso, la semiótica textual no se distingue, en principio, de la semiótica discursiva (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 409).

Desde una perspectiva semiótica también –en otro lugar–, nosotros hemos definido el texto como «cualquier constructo sígnico que se actualiza en el discurso, sin importar las sustancias expresivas con las cuales se haya construido o estructurado». ²⁸ De ahí que, un texto pueda ser un filme, una cuña de radio, una publicidad televisiva, una pintura, una sinfonía, una representación teatral, una poesía, etc. Esto ha presupuesto, grosso modo, que el discurso se asimilara con el proceso sintagmático, mientras el texto se fijara estructuralmente sobre el eje paradigmático. Presupuestos que, teniendo una fuerza teórica fundacional, han ido cediendo en sus fronteras, dada su mutua correspondencia o interdependencia. Por ello es que, actualmente, muchos teóricos homologuen los dos términos; e, incluso, cuando quieren aglutinar los dos ejes de la comunicación (paradigma-sintagma), recurran al archilexema texto-discurso; construcción morfológica que connota, más bien, la posición del analista, del observador, antes que la del productor. Así es como nosotros, entonces –desde nuestra posición de investigadores–, no podemos abstraernos de esta realidad; es decir, tenemos que actuar sobre corpus o constructos; pero no tanto para describir las estructuras del producto (texto), sino para dar razón de los mecanismos enunciativos (discurso) que han hecho posible ese producto. Vale decir que estamos preocupados del análisis discursivo, esencialmente; sin descartar los «cortes textuales», como plausibles representaciones semánticas del discurso; lo que en el argot semiótico se conoce con el nombre de textualización.

Sin embargo de todo lo argumentado en torno de la homologación entre texto y discurso, hay autores que asumen estas dos categorías diferen-

28. Alberto Pereira Valarezo, *Semiotingüística y educción (ensayos, ponencias y bibliografía)*, Quito, FEDUCOM, 2002, p. 60.

ciadamente; cuestión que nos parece importante rescatar, tanto por su trascendencia conceptual –que resulta clave como objeto de conocimiento– como por sus repercusiones didáctico-operativas. Estas visiones provienen de representantes de dos disciplinas distintas pero complementarias: semiótica y hermenéutica.

Según Oscar Quezada –semiótico peruano–, lo que tienen en común texto y discurso es el sentido; mas, lo que los diferencia es «su modo de existencia», puesto que el texto se sostiene en un *soporte material concreto* que queda fijado en algún tipo de *documento*. Y de ello desprende dos conclusiones:

1. Que la categoría texto no sólo se aplica a los constructos lingüísticos sino, también, a una ceremonia, a una tira cómica, a un espectáculo teatral o de ópera, a un desfile militar, etc. Así,

... el texto queda configurado como el espacio material en el que se manifiesta y desarrolla la significación siendo este proceso (de semiosis o significación) independiente de las diferentes manifestaciones textuales en las que pueda aparecer (distintas texturas del manto de la semiosis).²⁹

2. Ya no estamos hablando de *texto* como mera magnitud o conjunto significativo sino de un objeto de conocimiento tal y como aparece durante y después de la descripción que el investigador semiótico efectúe (O. Quezada, 1991: 37).

Al igual R. Barthes, sostiene, por otra parte, que el *discurso* es el «contenido semiótico del texto»; es decir, un proceso semiótico que el sujeto actualiza en *el texto real*. Por lo tanto, los sujetos de la semiótica, serían también sujetos contenidos en el *texto* (O. Quezada, 1991: 35-36).

Desde la perspectiva hermenéutica lingüística, Paul Ricoeur sostiene, igualmente, que las nociones de texto y discurso están emparentadas, debido al hecho de que el *texto* ha sido definido como «la fijación del discurso por medio de la escritura. Así, la escritura fija la intención de decir algo inherente al discurso, fija la significación».³⁰ Lo que, de acuerdo con la interpretación de M. Eugenia Contursi y Fabiola Ferro, conllevaría corolarios importantes:

29. Oscar Quezada, *Semiótica generativa. Bases teóricas*, Lima, Contratexto Universidad de Lima, 1991, p. 36.

30. Paul Ricoeur, citado por María Eugenia Contursi y Fabiola Ferro, *La narración. Usos y teorías*, Bogotá, Norma, 2000, p. 56.

- el texto se vuelve autónomo respecto del horizonte intencional finito de su autor, es decir, lo que el texto significa no coincide más con lo que el autor ha querido decir; y,
- el texto tiene, a diferencia del diálogo, la posibilidad de des-contextualizarse de sus condiciones psicológicas de producción y re-contextualizarse de otro modo a través del acto de lectura. Además, el texto no tiene un destinatario determinado sino todo aquel que sepa leer (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 56).

De allí que, para nuestros intereses investigativos, resulte muy interesante y pertinente la visión de Julia Kristeva, quien asume el «texto como productividad»; concepto que –de acuerdo con la interpretación de Greimas y Courtés– supone o «...integra, al mismo tiempo, el conjunto de operaciones de producción y el de las transformaciones del texto, procurando considerar las propiedades semióticas de la enunciación y del enunciado» (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 410). Lo que –siguiendo esta misma línea de reflexión– nos llevaría a concluir que el texto es una productividad, el resultado de una actividad semiótica que, ubicado en el ámbito de la enunciación, termina actualizándose en el enunciado-discurso (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 318). Asunto que, definitivamente, nos lleva a confirmar la importancia teórico-conceptual de la enunciación, no sólo como concepción fundante de la comunicación lingüística y, totalmente, pertinente y extrapolante en el caso del discurso televisivo y audiovisual, en general, sino como una opción que contribuya a zanjar dificultades teórico-metodológicas, como es nuestra intención al asumir el análisis del discurso televisivo, y las consiguientes proyecciones hermenéuticas que se le pudieren dar.

EL GÉNERO

Género es una categoría que rebasa las fronteras del discurso televisivo. Es uno de los tipos de discurso más antiguo y, al mismo tiempo, ambiguos. Imprecisión semántica que se puede apreciar desde el mismo origen etimológico que denuncia la idea de *sexo* y, más adelante, *engendrar* (*generare*, *generatum*); étimos que van a guardar una estrecha relación con la tradicional manera de conceptualizar el *género gramatical* –hoy superada–. Según el semiótico Cesare Segré, los sentidos etimológicos de género también se emparentan con *linaje* o *estirpe*; así se reconocía el «... *genus scribendi*, ‘estilo’, y el *genera* literarios, clasificaciones comparables a las de la ciencia,

donde subsisten también una diferencia de generalización (*genus* frente a *species*)». ³¹

Lo cierto es que, cuando se habla de género –en cualquier ámbito de la cultura o de la ciencia–, no se puede dejar de relacionar esta categoría con estructuras formales de representación de una realidad –generalmente compleja–, la cual es necesario discriminar en preceptos taxonómicos que orienten pragmáticas de diferente orden: estéticos, científicos, religiosos, comunicacionales, etc. Esta concepción parece haber sido la que primó entre los primeros estudiosos de los géneros asociados a la poética (Platón, Aristóteles). Por ellos –particularmente por Aristóteles– estamos persuadidos que, en efecto, las representaciones del mundo sólo caben en una multiplicidad de discursos; y que esa variedad, si bien se ha concentrado en los distintos órdenes de la palabra, también abarca otras expresiones discursivas, como es el caso de los lenguajes audiovisuales, que es lo que atañe a nuestra investigación.

Dejemos, pues, que Aristóteles nos hable desde su *Poética*; es decir, desde el orden de la literatura de aquel entonces; pero con una proyección que, para nuestros intereses, resulta totalmente pertinente:

Puesto que el poeta es imitador como un pintor o alguno otro imaginero, es necesario que imite siempre de una de las tres formas que hay: o como las cosas eran o son, o como se dice y parecen, o como es preciso que sean. Y estas cosas las da a conocer por medio de la elocución en la que también hay palabras raras, metáforas y muchas alteraciones del lenguaje... ³²

Desde esta perspectiva aristotélica de representación primigenia del mundo –marcada por la imitación– va a surgir, precisamente, aquella triada clásica de los géneros literarios: épica, lírica y dramática; tipología que, por efectos de una fuerte tradición glotocéntrica occidental, ha seguido manteniendo influencia, con los consiguientes matices, divisiones y subdivisiones, como producto de las transformaciones y transgresiones demandadas por las representaciones e institucionalidad discursivas de las sociedades, según sean la ideología imperante, la tradición textual, la concertación pragmática, etc. Como bien dice Tzvetan Todorov, no es que los géneros hayan desaparecido, sino que han sido reemplazados por otros. «No se habla más de poesía y prosa, testimonio y ficción, sino de novela y relato, lo narrativo y lo discursivo, diálogo y diario». ³³

31. Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 268.

32. Fernando Gómez Redondo, *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, EDAF, 1994, p. 44.

33. Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 49.

Para este notable intelectual europeo, los géneros son clases de textos o discursos (noción que compartimos) que pueden ser descritos desde la observación empírica y desde el análisis abstracto, con la observancia de normas constituyentes que han sido institucionalizadas histórica y discursivamente. En este sentido, «Un género, literario o no literario, no es otra cosa que esta codificación de las propiedades discursivas» (T. Todorov, 1991: 52).

Orientada su reflexión a los géneros literarios, no deja de ser importante su insinuación de encontrar en las dimensiones semióticas –sugeridas inicialmente por Charles Morris (semántica, sintáctica y pragmática)– una posibilidad para la mejor comprensión de los géneros como tipos de discurso, con el agregado de la dimensión de la materialidad o expresiva no prevista por Morris. Destaca, por ejemplo, aspectos de la pragmática que, proyectados a nuestro objeto de estudio, logran rescatar al sujeto de la enunciación televisiva:

Gracias a que los géneros existen como una institución es que ellos funcionan como «horizontes de expectativas» para los lectores, y como «modelos de escritura» para los autores. Estas son en efecto las dos vertientes de la existencia histórica de los géneros (o, si prefiere, de este discurso metadiscursivo que toma a los géneros por objeto). Por una parte, los autores escriben en función del sistema genérico existente (lo cual no quiere decir que estén de acuerdo con él) [...] Por otra parte, los lectores leen en función del sistema genérico que ellos conocen mediante la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente mediante el decir de la gente; sin embargo, no es necesario que ellos estén conscientes de este sistema (T. Todorov, 1991: 53).

Este mismo enfoque es asumido por Wenceslao Castañares, quien expresa que el género no es sólo un problema que atañe a las formas de la expresión y del contenido (recuérdese la visión hjelmsleviana, aludida antes); sino que es, ante todo, un asunto de reglas pragmáticas que involucra a los sujetos, con sus saberes, valores creencias, etc.; y donde cuentan también los actos del habla que realizan estos actores en los contextos témporo-espaciales que les afectan. Todos estos factores llevan a pensar, entonces, que no es posible determinar a priori categorías genéricas lógicas definidas, sino más bien *prototipos* de géneros que se inscriben en el proceso de la enunciación:³⁴

Las categorías genéricas adquieren, así, una función metatextual: la de definir el «marco» en el que tiene lugar la comunicación. El género actúa así como organizador de los principios de producción e interpretación del discurso.

34. Wenceslao Castañares, *La televisión y sus géneros: ¿una teoría imposible?*, www.Ucm.es/info/per3/cic/cic3ar8.htm, pp. 6-7.

so: el texto ha de ser considerado, por ejemplo, como referido a la realidad o a un mundo de ficción, serio o humorístico, etc. (W. Castañares, www.Ucm.es/info/per3/cic/cic3ar8.htm, p. 7).

Como se puede advertir, las formas de representación y reconocimiento de los entornos no sólo son producto de la racionalidad de la cultura dominante, sino también del inconsciente, como lo ha demostrado el psicoanálisis lacaniano, de manera particular. Estas realizaciones o representaciones son múltiples y diversas; pero adquieren un estatus comunicacional cuando toman forma o se expresan en producciones discursivas –los denominados géneros–; que, como se sabe, optan por una diversidad de sustancias materiales y lenguajes estructurantes; realidad enunciativa que sólo puede presuponer a estos géneros como *prototipos*, dada su inserción semiopragmática que, en el caso de la televisión, es de gran complejidad.

Desde otra perspectiva –la psicoanalítica–, Desiderio Blanco nos recuerda que los géneros son técnicas que se han adoptado para trascender la subjetividad mediante representaciones que no sólo canalizan la libido social, sino que también estructuran los dispositivos mismos de la industria de la comunicación masiva, como se puede constatar en el periodismo, en el cine y la televisión, especialmente:

Los géneros son gigantescos mecanismos para modelar el inconsciente colectivo y para canalizar la libido social. Desde la antigüedad más remota, las representaciones sociales se organizaron de acuerdo con los esquemas proporcionados por los géneros: la tragedia, la comedia, la farsa, la ironía, distribuían las cargas libidinales de los públicos atenienses en forma programada y rigurosa [...] Cada género canaliza determinadas pulsiones y las conduce al término de su realización imaginaria, dejando con ello cumplido el deseo.³⁵

Conscientes de las limitaciones antes señaladas, y sin renunciar a los fundamentos que venimos sosteniendo, vamos a acogernos a la línea investigativa y taxonomías de Gustavo F. Orza, quien reconoce en su propuesta «Un modelo de análisis instrumental» –subtítulo de su libro-tesis–; por lo tanto, convencional y funcional. Todo ello como un mecanismo operativo que nos acerque a la mejor comprensión del discurso televisivo, dada la escasez o renuncia de propuestas en torno de problemática tan intrincada, que debe abordar asuntos como la ficción y la realidad, el espacio y el tiempo, lo público y lo privado, etc.; categorías que en sí denuncian su complejidad filosófica y epistemológica; pero que, además, se circunscriben en un contexto de

35. Desiderio Blanco, *Claves semióticas. Comunicación/significación*, Lima, Universidad de Lima, 1989, p. 284.

incertezas, de avances tecnológicos vertiginosos, de mercados globalizados, que establecen estéticas de consumo y de circulación tan diversos y cambiantes.

Ante tal panorama, la adopción de Orza de los principios del Constructivismo (autonomía, identidad y naturaleza cerrada), aunque parezca contradictoria, la estimamos pertinente, precisamente, por el grado de incerteza en que nos vemos obligados a desenvolvemos y la necesidad de algún anclaje con la representación del mundo; ideas que se concretan en una tipología dialéctico-sincrética, en donde género, programa y discurso televisivos se implican y determinan, como se puede inferir del siguiente agrupamiento propuesto por el autor:

- *los géneros* (o tipos de programas) *del discurso referencial* (noticieros, magazines, debates, etc.);
- *los géneros* (o tipos de programas) *del discurso ficcional* (series, telenovelas, telecomedias, etc.);
- *los géneros* (o tipos de programas) *del discurso hibridación* (talk shows, reality shows, etc.) (G. Orza, 2002: 120).

Tipología que refleja un pacto comunicativo entre los actantes del sujeto de la enunciación, respecto de los rasgos de estabilidad y previsibilidad de las características formales y de contenido que se asocian en estas unidades textuales. De allí que resulte clave, en el ámbito televisivo, el género y, al mismo tiempo, la concreción de esta categoría en programas; a los que haremos alusión luego de cerrar este apartado del género con la definición de Orza:

Así, entendemos por género televisivo a un tipo de unidad de programa que presenta unas características temáticas, estructurales y de estilo. Tema, estructura y estilo que son las tres características estables que presenta un género televisivo; estas se generan históricamente en el uso del lenguaje audiovisual para la producción televisiva y, por ello mismo, resultan previsibles dentro de la unidad de discurso analizada (G. Orza, 2002: 122).

EL PROGRAMA

De las quince acepciones generales y coloquiales que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española sobre el vocablo, la novena hace alusión a una «Serie de las distintas unidades temáticas que constituyen una emisión de radio o de televisión» (RAE, 2001: 1842). El término proviene del

étimo griego *prógramma*, de *prográfoo*, que significa *anunciar por escrito*.³⁶ Considerados estos referentes y el contexto teórico en el que venimos operando, proponemos la siguiente definición para *programa televisivo*:

Texto audiovisual que se actualiza en el discurso televisivo, en emisiones delimitadas temporalmente, y cuyos contenidos se formalizan y desarrollan en unidades menores o segmentos, marcados –generalmente– por la publicidad; con base en condicionamientos y convencionalizaciones forjadas por las rutinas del comportamiento cotidiano de cada comunidad, por los intereses económicos y del mercado; por las épocas, coyunturas, acontecimientos, públicos, tecnológías, etc.

Un programa es, en definitiva, una unidad discursiva que se inscribe en un macrodiscurso llamado *programación*. El programa es un texto-discursivo que, por lo general, se estructura y se resuelve en y por mecanismos isotópicos afiliados a géneros, contenidos y registros. De esta manera, los sujetos de la enunciación establecen y encuentran en el género los códigos de producción y de lectura homogenizadores de la interacción. Pero, además, la pragmática comunicacional –pensada desde el enunciatario, por ejemplo–, puede encontrar en el programa las directrices temáticas; las preferencias horarias, de consumo; gustos estéticos, de estilo; modalidades discursivas, narrativas, etc.; que, concomitantemente, retroalimentan las fuentes de generación y producción programáticas, caracterizadas –por lo general– por intereses económicos poderosos y consignas ideológicas determinantes; pero también por las coyunturas del mercado y las estéticas del momento.

Dada la *síncresis* e interdependencia entre las categorías *discurso*, *género* y *programa televisivos* –antes señaladas–, estimamos que es necesario destacar, al menos, tres factores que otorgarán al texto televisivo, o programa, cierta previsibilidad y estabilidad para su reconocimiento y producción: el contenido temático, la estructura interna y externa y, también, el estilo funcional y los registros estilísticos dominantes.³⁷

36. Félix Díez Mateo, *Diccionario español etimológico. El pequeño académico*, Bilbao, Neguri, 1972, p. 304.

37. En esta parte, y dados los presupuestos teóricos que hemos venido sosteniendo a lo largo de la investigación, seguimos los lineamientos generales de Gustavo F. Orza; pero realizando las acotaciones y agregados que coadyuven a una exposición no solamente funcional, sino propositiva y abierta.

EL CONTENIDO O TEMA DEL PROGRAMA

Es uno de los rasgos que mejor caracterizan al programa o texto televisivo. Es la directriz que nos ubica en el asunto. Es el elemento referencial que nos conecta con la realidad que queremos explorar, reconocer, profundizar, compartir, asumir, observar, aprehender, gozar, etc. Hay dos prácticas sencillas de nuestra cotidianidad que nos remiten a este rasgo inconfundible del programa: 1. la búsqueda o ubicación de este texto de la televisión abierta en el diario o en la revista de la programación; 2. la preferencia o escogimiento de alguno de los canales del cable de la televisión especializada. En los dos casos, generalmente, lo que buscamos es alguna temática que satisfaga nuestras –menos o más– variadas demandas para los momentos de ocio o de actividad utilitaria: noticias, deportes, ecología, salud, ciencia, historia, cine, música, sexo, astrología, aventuras, turismo, humor, ficción, familia, naturaleza, política, educación, religión, economía, compra-venta, etc.

El tema o contenido, como rasgo caracterizador del programa, suele ir acompañado –entre otras– de ciertas delimitaciones, como la *cobertura*: local, nacional e internacional; de *género*: hombres, mujeres, multigénero; *etarias*: niños, púberes, jóvenes, adultos; *lingüísticas*...

LA ESTRUCTURA DEL PROGRAMA

El programa televisivo, como cualquier otro texto, se formaliza enunciativamente mediante la cohesión de elementos estructurantes que obedecen a principios isotópicos y códigos discursivos o narrativos, que entrelazan secuencias o segmentos en bloques audiovisuales contiguos para conformar un discurso televisivo, cuya dependencia organizativa tiene que ver, sobre todo, con las tradiciones genéricas, por una parte y, por otra, con las exigencias, más o menos, coyunturales del mercado y del consumo.

Según Orza, una *secuencia* habría que definirla como «una unidad narrativa desarrollada en el marco espacio-temporal interno de un programa de televisión» (2002: 125). Pero, además, hay que considerar que estas secuencias se manifiestan secuencialmente en unidades discursivas denominadas *bloques*;

(es decir, partes que abarcan el tiempo y el espacio transcurrido entre una pausa publicitaria y la siguiente). Estos bloques pueden contener una o más secuencias (por ejemplo, las secuencias de belleza, salud o moda dentro del

magazine, o las noticias en el noticiero), o incluso una secuencia puede desplazarse de un bloque a otro (es el caso típico de las series de ficción, donde las acciones suelen quedar suspendidas de bloque a bloque) (G. Orza, 2002: 125).

Constitutivos de la estabilidad y previsibilidad de la estructura programática –según, siempre, del autor que estamos siguiendo en esta parte– dos son los factores de la estructura externa y cuatro niveles de la estructura interna. El primer factor de la estructura externa lo constituye la *ubicación temporal* de los programas en la programación diaria: mañana, mediodía, tarde, noche y traspasado. El segundo factor tiene que ver con el *modo de emisión* de los programas: en directo, diferido, grabado (G. Orza, 2002: 126).

Respecto de la *estructura interna*, los cuatro niveles determinantes de la organización discursiva del programa televisivo son los siguientes:

- la organización narrativa (seriada-autónoma-seriada/autónoma);
- la organización temporal (presente, pasada, fingida);
- la organización espacial (real, representada, fingida);
- y la organización de las personas y personajes (reales, representados, ficcionales) (G. Orza, 2002: 126).

EL ESTILO FUNCIONAL Y EL REGISTRO ESTILÍSTICO DEL PROGRAMA

El estilo funcional o comunicacional es uno de los parámetros menos objetivo de previsibilidad y estabilidad de una tipología de programas o textos televisivos; sin embargo, es el que más se acerca a lo que en la teoría de la enunciación algunos han denominado *modalidades*, y otros *enunciadores* (recuérdese la visión polifónica de Ducrot); es decir, aquellos puntos de vista e intencionalidad que tiene y asume el productor del discurso acerca del tema o realidad que quiere comunicar. En términos de la pragmática, tiene que ver con actos ilocutivos, como pueden ser informar, narrar, representar, persuadir, explicar, dialogar; actitudes del productor que llevarían a imponer estilos funcionales o comunicativos como los siguientes: informativo-periodístico, narrativo, dramático, argumentativo, explicativo, conversacional; en su orden, como se aprecia en sistematización que nos ofrece Orza (2002: 130-131):

<i>Actitudes del productor</i>	<i>Estilo funcional o comunicativo</i>
1. INFORMAR: Ofrecer datos acerca de cosas, personas o acontecimientos.	1. ESTILO INFORMATIVO-PERIODÍSTICO
2. NARRAR: Elaborar historias de acuerdo a una curva narrativa que se desplaza en un espacio-tiempo.	2. ESTILO NARRATIVO
3. REPRESENTAR: Interpretar mediante la puesta en escena historias que se desplazan en un espacio-tiempo.	3. ESTILO DRAMÁTICO
4. CONVENCER: Intentar movilizar o generar actitudes y comportamientos en los destinatarios.	4. ESTILO ARGUMENTATIVO
5. EXPLICAR: Exponer pensamientos o ideas con la finalidad de nivelar las competencias del destinatario.	5. ESTILO EXPLICATIVO
6. CONVERSAR: Hacer operativo el uso de un sistema de expresión mediante el habla y el diálogo.	6. ESTILO CONVERSACIONAL

Los registros estilísticos –como la archilexía lo sugiere– implican ciertos niveles de uso discursivo establecidos o asignados por los productores de cada programa. Es cierto tono o matiz del texto-discurso, mediante el cual se caracteriza y se reconoce un programa determinado; es aquel sello particular que, en ciertos casos, le suelen imprimir los productores o, incluso, los conductores del programa. Conocidos son esos estilos, por ejemplo, sensacionalistas, espectaculares, quejumbrosos, festivos, seudocientíficos, polémicos, humorísticos, light, etc., por los cuales determinados programas, y hasta programaciones, son reconocidos. En este sentido, habría que pensar en una gran diversidad estilística y posibilidad de matices; tantos, cuantos productores y conductores pudiesen existir; no obstante, algunos de estos estilos van cobrando ya estabilidad y reconocimiento generalizado, como puede apreciarse en el cuadro que nos presenta el autor que venimos citando (G. Orza, 2002: 132):

REGISTROS ESTILÍSTICOS: ASIGNADOS POR EL PRODUCTOR A LOS CONTENIDOS DEL DISCURSO		
OBJETIVO: no se involucran los puntos de vista ni las impresiones del productor.	HUMORÍSTICO: los contenidos muestran la visión cómica del productor «en relación a...».	ÉPOCA: los contenidos se adecuan a un registro de época histórica, social y cultural.
INVESTIGATIVO: los contenidos se muestran como resultado de la búsqueda y la documentación.	PARÓDICO / IRÓNICO: el contenido «es una copia de...» o «un punto de vista crítico» del productor.	ACCIÓN: registro que focaliza las acciones del relato por sobre otros componentes.
SENSACIONALISTA: describe contenidos escabrosos con la idea de movilizar al televidente.	EMOTIVO: los contenidos tienden a movilizar las emociones del destinatario.	SUSPENSE: registro que demarca la intriga del relato y la suspensión del televidente en este proceso.
POLÉMICO: el productor genera una discusión social en relación a los contenidos del discurso.	ENTRETENIDO/COLOQUIAL: se acentúa el vínculo informal con los destinatarios.	NOVELADO: acentúa la serialidad del relato en relación con los contenidos ofrecidos.
CIENTÍFICO: los contenidos se presentan como los resultados de una labor científica.	ESPECTACULAR / <i>SHOW</i> : detalle de todos los rasgos visibles y audibles de los contenidos propuestos.	OTROS...

EL FORMATO TELEVISIVO

Es una de las categorías más difíciles de definir; pero de gran utilidad metalingüística. Llamaremos *formato* a las distintas realizaciones o formas que adoptan los textos o programas televisivos para entrar en circulación, condicionadas por factores de diversa índole, como pueden ser: estéticos, estilísticos, temáticos, técnicos, de género comunicativo, de equipo de producción, de audiencia, de coyuntura, etc. Es, si se quiere, una especie de enunciación enunciada;³⁸ mas no es el enunciado, representado por el programa. Son aque-

38. «La enunciación enunciada debe ser considerada como una sub-clase de enunciados, que se ofrecen como el metalenguaje descriptivo (pero no científico) de la enunciación» (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 146).

llos mecanismos o estrategias discursivos de los cuales nos servimos para viabilizar pragmática y hermenéuticamente un programa.

En el metalenguaje y concepción hjelmslevianos, el formato equivaldría a la *forma de la expresión* más que a la del contenido. En este sentido, el formato se va a diferenciar del género, pues éste se debe, fundamentalmente, a la *forma del contenido*; asunto que es menester no perderlo de vista por su trascendencia y repercusiones teórico-conceptuales. Desde esta misma línea de reflexión, entonces, el programa televisivo resulta ser un texto audiovisual concebido y marcado en y por los géneros; pero, a la vez, configurado y difundido, generalmente, a través de algún formato.

De allí que hay quienes estiman que, «Al hablar de géneros y formatos generalmente aludimos a una manera de clasificar contenidos de la programación, y a una manera de utilizar ciertas formas para presentar esos contenidos»;³⁹ fórmula que busca simplificar algo bastante complejo, sin correr riesgos teóricos que estropeen la funcionalidad didáctica...

Mas si, en contrapartida, contextualizáramos el *formato* en el proceso sociosemiótico, por ejemplo, tendríamos que advertir que esta categoría implicaría, en gran medida, las estrategias y tácticas comunicacionales que se adoptan para generar, producir, hacer circular y consumir los programas en el macrodiscurso de la programación; y con ello, la trascendencia de la enunciación televisiva.

Formatos que tienen una fuerte presencia en la televisión son, entre otros, el noticiero, la telenovela, el magazine, el concurso, la serie, el telefilme; y, actualmente, el reality show, el talk show. Estas estrategias y tácticas comunicacionales que nos permiten relatar historias y exponer acontecimientos, de una u otra manera, se encuentran cimentadas o fundadas en los géneros tradicionales, y en los que provienen de los mismos *mass media*. Así, por ejemplo, en algunas telenovelas latinoamericanas, no sólo encontramos el melodrama, sino también la comedia (*El clavel y la rosa* –Brasil–, *Sucupira* –Chile–); el drama policíaco (*Ladrón de corazones* –México–); géneros híbridos de la neotelevisión como el reality show (*El auténtico Rodrigo Leal* –Colombia–), entre los más significativos. El noticiero televisivo, a su vez –y como es sabido–, incorpora varios géneros massmediáticos: noticia, entrevista, reportaje, opinión, crónica, etc.

De allí que, antes de complementar nuestra visión del discurso televisivo con la programación, estimamos que es pertinente mostrar sintética y sistémicamente los aspectos relevantes que se expresan en el programa, a partir,

39. Helena Pinilla, *De los géneros a los formatos*, en José Fernando López, Helena Pinilla y Luis Dávila Loo, 5-4-3-2-1... *Decisiones. Sonidos en vivo y en directo. Programa a distancia en comunicación radiofónica*, Quito, OCLACC, 1996, p. 135.

precisamente, de dos formatos representativos de la televisión actual: el *noticiero* y el *reality show*.

Como se podrá apreciar en los esquemas, se hacen constar los tres factores más importantes de la previsibilidad y estabilidad de un programa televisivo: el tema, la estructura (externa e interna) y el estilo funcional con su correspondiente registro. Esta sistematización corresponde –como los cuadros antecedentes– a Gustavo F. Orza (2002: 144, 181):

El noticiero			
1. TEMA: informaciones de actualidad acerca de cosas, personas, acontecimientos y sucesos provenientes del campo de referencia externo.	DOMINIO DE VALIDEZ: Local / Nacional / Internacional.		
	CARÁCTER: Público.		
2. ESTRUCTURA	EXTERNA	UBICACIÓN HORARIA: Mediodía / Noche / Trasnoche	
		MODO DE EMISIÓN: Programa en directo / Frecuencia de emisión diaria.	
	INTERNA	ORGANIZACIÓN NARRATIVA: Autónoma-Seriada: con conclusividad y continuidad.	
		ORGANIZACIÓN ESPACIAL: Espacios reales.	
		ORGANIZACIÓN TEMPORAL: Coincidencia temporal y/o pasado próximo o más lejano de lo narrado en relación al presente real de la emisión.	
		ORGANIZACIÓN DE LOS SUJETOS: Sujetos reales.	
	3. ESTILO	ESTILO FUNCIONAL: Informativo-Periodístico / Narrativo.	
		REGISTRO ESTILÍSTICO: Objetivo / De investigación / Sensacionalista / Ideológicamente definido / Científico / etc.	

El reality show		
1. TEMA: hechos o acontecimientos «en directo» caracterizados por su representatividad violenta, su naturaleza polémica, escandalosa o íntima		DOMINIO DE VALIDEZ: Local / Nacional / Internacional.
		CARÁCTER: Privado o Público.
2. ESTRUCTURA	EXTERNA	UBICACIÓN HORARIA: Tarde / Noche.
		MODO DE EMISIÓN: Programa en directo / Frecuencia de emisión diaria o semanal.
	INTERNA	ORGANIZACIÓN NARRATIVA: Autónoma / Con conclusividad.
		ORGANIZACIÓN ESPACIAL: Espacios reales.
		ORGANIZACIÓN TEMPORAL: Coincidencia temporal con la realidad.
ORGANIZACIÓN DE LOS SUJETOS: sujetos reales.		
3. ESTILO		ESTILO FUNCIONAL: Dramático / Narrativo / Conversacional.
		REGISTRO ESTILÍSTICO: Espectacular / Sensacionalista / Polémico / Emotivo.

LA PROGRAMACIÓN

Si bien es cierto que el programa constituye la unidad de análisis textual operativa por excelencia, dadas sus delimitaciones temporales (apertura y cierre) y los factores que le otorgan cierta previsibilidad y estabilidad (temática, estructura y estilo), la unidad clave del discurso televisivo es la programación; macrounidad en donde el programa no es más que un segmento o eslabón de esta gran cadena, así como lo son los bloques para el programa; con la diferencia –entre otras– de que la programación no depende de los productores y conductores –como en el programa–, sino de los programadores; sujetos que operan desde lógicas extratextuales, por una parte, e intradiscursivas, por otra; pero afincados siempre en los dos ejes de la comunicación: paradigma (selección) y sintagma (combinación); que, a su vez, conllevan opciones, orden y continuidad estructurales y temporales, en sentido vertical (programación diaria) y horizontal (semanal, mensual, anual); pero, además, sin perder de vista las prioridades del mercado y del consumo:

El objetivo prioritario de un programador televisivo es conectar con un destinatario que tiene una edad, unos intereses, unos gustos, un tiempo de ocio o una ocupación bastante definidos. Es destinatario es aquí un cliente al que se pretende conocer profundamente porque de ello depende el negocio (W. Castañares, www.Ucm.es/info/per3/cic/cic3ar8.htm, p. 11).

La programación –por lo que se ve– es un ámbito que le compete, en gran medida, a la dimensión pragmática de la comunicación, con todas sus implicaciones contextuales y extratextuales, que no son pocas. Pero pensada estructuralmente la programación como el macrodiscurso representativo de la televisión –como lo había visualizado Jesús González Requena–, más que a una unidad, nos remite a un espectro o constructo de gran complejidad, donde –estimamos nosotros– se imponen una serie de relaciones, estrategias y tácticas discursivas que rebasan lo técnico y los ejes de la comunicación, para –como lo dice Castañares– centrarse en una intensa remisión o intertextualidad programática:

La intertextualidad no proviene sólo de la yuxtaposición de textos, sino, sobre todo, de otro tipo de relaciones más complejas. En primer lugar, es el resultado de una deixis autorreferencial: la televisión hace alusión a sí misma y unos programas anuncian, citan o comentan a otros. Sin embargo, la intertextualidad es, la mayoría de las veces, un presupuesto comunicacional: la remisión de unos textos a otros, aunque necesaria, no es explícita; pero si se desconoce no es posible comprender lo que la televisión dice (W. Castañares, www.Ucm.es/info/per3/cic/cic3ar8.htm, p. 10).

En efecto, ya anteriormente, González Requena –en su clásico libro *El discurso televisivo*– había expuesto de manera sistémica y convincente en torno de la estructura funcional del discurso televisivo, para hacernos notar que este macrodiscurso llamado programación se articula gracias a dos factores convergentes: la *fragmentación* y la *continuidad*.

La *fragmentación* se manifiesta de muy variadas formas: división en géneros, formatos, programas, capítulos, secuencias, bloques, subunidades, etc.; y al interior de éstos la infaltable publicidad, la autopromoción, los llamados, informaciones de última hora, avisos sobre programación futura, servicios sociales, enlaces nacionales e internacionales, estados del tiempo, etc.

Pero, frente a esta fragmentación, a la cual se ven abocados los diferentes programas que constituyen la programación, se encuentra un factor convergente que le va a dar al macrodiscurso televisivo cohesión o *continuidad*, que se expresa en lo que Greimas ha llamado *isotopías* –propiedad semántica del discurso que opera a diferentes niveles de organización–. Según González Requena, los factores relevantes de la *continuidad* serían los siguientes:

1. La referencia, desde el interior de un programa, a otro u otros programas de la propia emisora.
2. La intercalación, junto a los spots publicitarios, de otros segmentos discursivos que tienen por objeto publicitar futuros programas.
3. La existencia de programas, a veces de duración considerable, que tienen por único objeto presentar y publicitar el conjunto de la programación semanal.
4. La presencia recurrente de ciertos fragmentos (spots publicitarios, segmentos de continuidad) o ciertas figuras (presentadores, locutores) (J. González Requena, 1992: 35).

Están también como factores de *continuidad* los temas visuales y musicales; la evocación eidética, cromática, ambiental; la presencia de presentadores, comentaristas, personajes del medio y de ciertos programas específicos, etc.

Así, entonces, resulta importante reconocer, en esta parte, que la especificidad de la televisión como sistema semiótico es su potencial *pansincrético*, que nuestro autor lo define como la «... capacidad de integrar en su interior todos los sistemas semióticos actualizables acústica y/o visualmente» (J. González Requena, 1992: 24); afirmación que, a su vez, remite a la necesidad de...

abordar el estudio de la programación como discurso: entendido éste ya no como el mero resultado de la competencia semiótica del sistema, sino como el ámbito de una productividad semiótica específica que, lejos de hallarse totalmente sometida al sistema, constituye el lugar donde éste se diacroniza y deviene objeto de transformación (J. González Requena, 1992: 25).

Caracterizaciones y reflexiones que vamos a confrontar más adelante a partir de nuestro objeto de estudio, pero no sin antes cerrar este acápite con una definición proporcionada por Cebrián Herreros; quien al referirse a la *programación televisiva* la presenta como

... un conjunto de programas unidos vinculados de alguna forma unos con otros con un ritmo propio y con unas leyes específicas que no coinciden con ningún otro medio... La continuidad de emisión conjuga programas elaborados con técnicas diferentes... conjuga, asimismo, diversos géneros...

Al hablar de televisión habría que hablar más de programaciones que de programas en concreto.

Así, pues, se concibe la programación como una unidad sistemática y organizada.

Existe una estructura superior: la programática, como unificadora de las estructuras autónomas.⁴⁰

40. Mariano Cebrián Herreros, citado por Jesús González Requena (1992: 25).

CAPÍTULO 2

La narrativa audiovisual

... la televisión demostró que es una máquina contadora de historias; su potencial está ahí, en haberse convertido en la 'cuentaera' de nuestros tiempos; ella reemplazó al abuelo y se encarga de crear el encanto para tantas soledades-televidentes. Los humanos nos acercamos a ese nuevo fuego-pantalla en busca de historias, de nuevos relatos que retomen viejas tradiciones, de nuevos héroes que nos permitan soñar, nos entretengan y nos muevan el tedio cotidiano.

Omar Rincón

DEL TEXTO DISCURSIVO AL TEXTO NARRATIVO

Comprendido y valorado, parcialmente, el discurso televisivo en un sentido amplio; y, también, en un sentido restringido, como dimensión o *forma de la enunciación* –matriz teórico-metodológica de análisis de nuestro objeto de estudio–, es preciso complementar este marco conceptual con la *narrativa*, la otra forma o plano de la enunciación. Tema de gran envergadura e importancia, que pretendemos abordar sólo en los aspectos de pertinencia directa; advertidos como estamos, entre otros, de los alcances, y de las dificultades metalingüísticas y conceptuales que su teorización ha implicado.

En efecto, hay que recordar que para el mentalizador de la teoría invocada (Émile Benveniste), la *enunciación* se concreta en enunciados, mediante dos planos o mecanismos distintos: el del *relato* o *historia* y el del *discurso*. Concepción de gran productividad teórica que se ha venido manteniendo con matices terminológicos, a veces hasta sugerentes, como el de Harald Weinrich, quien ha denominado *mundo narrado* o *relato*, al primer plano o dimensión enunciativa, y *mundo comentado* o *discurso*, al segundo (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 40).

Desde esta misma perspectiva conceptual, no hay que olvidar tampoco –como un elemento clave de reflexión– que el *discurso* (en sentido restringido) es un plano o dimensión de la enunciación que presupone siempre un enunciador y un enunciatario; elementos del sujeto de la enunciación que interactúan, precisamente, mediante la utilización de *deícticos* de la primera y segunda personas gramaticales, y tiempos verbales correspondientes al presente y al futuro; los cuales están ausentes en el plano del *relato* o *historia*. Así resulta, entonces, que ...

A la enunciación discursiva se opone la del tipo «historia» que excluye todas las formas lingüísticas «autobiográficas». En ella aparentemente nadie habla, los acontecimientos son enunciados «como se han producido en su aparecer en el horizonte de la historia». No encontraremos, por tanto, deícticos y los tiempos verbales predominantes son el indefinido, imperfecto, pluscuamperfecto y el «prospectivo» (tiempo perifrástico sustitutivo del futuro) en tercera persona (J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 1993: 102).

Pero, además, como bien lo han precisado dos estudiosas de la narración –M. Eugenia Contursi y Fabiola Ferro–, la diferenciación entre relato y discurso desborda los límites de la referencia a la situación de enunciación:

en la medida en que hay un borrado de las marcas deícticas personales, el relato se inviste de una apariencia de *objetividad*, mientras que la presencia de esos rasgos en el discurso, al relacionarlo con el enunciador, lo presenta como *subjetivo* (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 40-41).¹

Señalamientos matrices e iniciales que hemos querido recuperar de la tradición lingüística, previo al análisis de la narración audiovisual que, teniendo sus características particulares, alimentadas sobre todo del lenguaje cinematográfico, no puede desentenderse de aquellos aspectos ontológicos que se han generado y pertenecen a los códigos narrativos de la conversación cotidiana, del teatro, de la novela;² y que, por supuesto, anteceden a cualquier lenguaje audiovisual.

Guiados por estos presupuestos, estimamos que estas son buenas razones para fundamentar nuestro marco teórico y reflexiones sobre principios generales de la narratología y del lenguaje cinematográfico. Por ello recurrimos, inicialmente, al criterio de una de las más destacadas representantes de

1. Las itálicas son añadidura nuestra.

2. Jacques Aumont y otros, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 86.

la narratología contemporánea: Mieke Bal, quien parecería sintetizar –en las definiciones que citaremos– la amplitud del objeto de esta disciplina:

Un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración. Una *historia* es una fábula presentada de cierta manera. Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un *acontecimiento* es la transición de un estado a otro. Los *actores* son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. *Actuar* se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento. La afirmación de que un texto narrativo es aquel en que se relata una historia, implica que el texto no es la historia.³

La cita llama, ciertamente, a desagregar estos y otros conceptos básicos, que expliquen –en lo fundamental– los alcances e implicaciones meta-lingüísticos y conceptuales que coadyuven a consolidar nuestra propuesta investigativa.⁴

RELATO, HISTORIA Y NARRACIÓN

En efecto, estas son tres categorías interdependientes del plano narrativo que es menester exponer inicialmente, para entender, en parte, la complejidad e importancia de esta dimensión enunciativa. Entidades que se expresan en un lenguaje-objeto no exento de polivocidad –como generalmente ocu-

3. Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 13.
4. Hay que advertir que el desarrollo teórico de las narraciones audiovisuales apenas hace poco tiempo que ha empezado, a pesar de la gran producción cinematográfica que desbordó el siglo XX. De allí que para nuestro cometido, nos veremos obligados a empezar nuestra reflexión partiendo siempre de la tradición literaria, para luego apoyarnos en el cine y, finalmente, con los elementos del discurso televisivo –hasta aquí analizados–, y así intentar levantar un marco teórico que dé cuenta de aspectos relevantes para facilitar el análisis e interpretación de las narrativas audiovisuales que se expresan en medios como la televisión, el video y el mismo cine. De allí que nos guiaremos por los principios generales de la narratología, de la narración cinematográfica y de la narración audiovisual, en general, sin dejar de remitirnos al teatro y, por supuesto, a los principios orientadores de la semiótica y de la hermenéutica. Para ello nos apoyaremos en libros clásicos y contemporáneo, como *Estética del cine*, de Jacques Aumont y tres autores más; *La narración. Usos y teorías*, de M. Eugenia Contursi y Fabiola Ferro; *Narrativa audiovisual*, de Jesús García Jiménez; *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, de Seymour Chatman; *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, de André Gaudreault y François Jost; sin dejar de recurrir a Mieke Bal, Gérard Genette, F. Gómez Redondo, T. Todorov, Antonio Garrido Domínguez, y otros.

re con teorías emergentes o visiones nuevas—. Así, Gérard Genette, basado en las concepciones de Todorov sobre la literatura narrativa, ha propuesto...

definir *historia* como el significado o contenido narrativo; *relato* como el significante, enunciado, discurso o texto narrativo; y, *narración* como el acto narrativo productor, y, por extensión, el conjunto de la situación (real o ficcional) que relata.

Desde este punto de vista, el discurso narrativo es el único de los tres niveles que es plausible directamente de un análisis textual. Así, historia y narración son mediados por el relato, y, a su vez, el discurso narrativo (relato) es tal en la medida en que da cuenta de una historia (sin la cual no sería narrativo) y es diferido por un productor (sin el cual no sería discurso).⁵

Visualizado así este panorama, a nuestro modo de ver, tres hechos parecen quedar claros: en primera instancia, estas subdivisiones del hecho narrativo no son más que recursos o esfuerzos metodológicos para una mejor comprensión de esta realidad, puesto que existe implicaciones e interdependencias muy visibles entre estas tres categorías —que, a su vez, incluirán a otras, como se verá más adelante—. En segundo lugar, que con este acercamiento teórico se reafirma que las dos grandes dimensiones de la teoría de la enunciación (lo discursivo y lo narrativo) tampoco pueden manifestarse en forma independiente, como lo demuestra el hecho de que la narración no es posible sin una instancia productora, vale decir, sin la intermediación discursiva, por una parte; y, por otra, que las operaciones de desembrague y embrague son los mecanismos de la enunciación que dinamizan y materializan la interacción humana, en sus distintas manifestaciones. Y, finalmente, que, en gran medida, el relato es la categoría en la cual se concentran los elementos estructurales o fundantes de esta dimensión enunciativa, sin menoscabo de la historia y de la narración.

EL RELATO

El relato podemos definirlo como el texto narrativo, el enunciado concreto mediante el cual se narra una historia. Por lo tanto, en su calidad de texto, es un constructo finito que, en el caso de los audiovisuales, se materializa en sustancias expresivas como las imágenes en movimiento y secuenciales, en signos lingüísticos (orales y escritos), en música, en efectos de sonido;

5. Gérard Genette, citado y comentado por M. E. Contursi y F. Ferro (2000: 42).

elementos con los cuales se construye y actualiza una historia. *Relato* es, de hecho, el vocablo que más se utiliza para asociarlo con el plano o dimensión enunciativa que estamos abordando.

«Todo relato es una construcción, no discurso» ha dicho Juan José Saer:

El relato es una simulación de lo empírico: aunque se proclame verídico o ficticio, tenderá a constituirse como una forma de construcción sensible, es decir, reconocible por los sentidos. Si la ficción tiene pretensiones de verosimilitud, no muestra una realidad de discurso. [...] El relato en términos semióticos, pretende ser una secundidad y no una terceridad.⁶

El relato vendría a ser, de esta manera, como el equivalente de la estructura narrativa que organiza y dispone formalmente los elementos que intervienen en el diseño y estructuración de una historia real o ficticia, desde una óptica particular del mundo (F. Gómez Redondo, 1994: 146 y ss.).

... el relato, como estructura, es una marca genérica por una parte, pero es también un proceso articulatorio de cada obra particular, surgido de la manipulación consciente, por un autor, de una serie de factores o elementos (narrador, personajes, segmentos enunciativos y descriptivos, diálogos, capitulación) que suponen los soportes de la visión de la realidad que va a comunicar (F. Gómez Redondo, 1994: 148).

En este sentido, el relato se definiría por oposición al *mundo*, según uno de los precursores de la narratología cinematográfica –Albert Laffay–: mientras el mundo no tiene ni comienzo ni fin, el relato se ordena con una lógica rigurosa y tiene límites claros; es una especie de *discurso*, habría dicho. Además, el relato cinematográfico –y, por extensión otros relatos audiovisuales, diríamos nosotros– es ordenado por un *mostrador de imágenes*, un *gran imaginador*; pero también por un gran productor de sonidos y de efectos especiales, tendríamos que acotar también. Al contrario del mundo, que simplemente es, el cine –los audiovisuales en general, añadamos–, narra y a la vez representa;⁷ cuestiones que, siendo iniciales y limitadas, comienzan a marcar distancias con el relato literario, como se verá más adelante.

Pensado el relato como realización audiovisual, es necesario presuponer que, como cualquier otro texto, requiere también de una *gramática* para su producción y consiguiente lectura; código que implique elementos que den

6. Interpretación de M. E. Contursi y F. Ferro sobre el pensamiento de Saer (1999) (2000: 47).

7. André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 22.

cuenta, al menos, de la estructura, del funcionamiento y de los sentidos que este texto es capaz de generar.

Llegados a este punto, es preciso considerar, entonces, que lo que va a definir y caracterizar al texto narrativo frente a otra clase de textos (descriptivo, argumentativo, expositivo...) es la presencia y coherencia de los siguientes elementos: situaciones o funciones narrativas, personajes, y el espacio-tiempo que da lugar a los ambientes o atmósfera narrativa. Todo ello, independientemente de cual sea el sistema semiótico en el que se vaya a concretar el relato (filme, ballet, ritual, cómic, novela, etc.); constituyentes clave de los que nos vamos a ocupar a continuación.

LAS SITUACIONES O FUNCIONES NARRATIVAS

Las *situaciones* o *funciones narrativas* se pueden definir como aquellas transformaciones que sufren los agentes de la acción narrativa que dan cuenta del paso de una circunstancia a otra, de una manera –generalmente– secuencial, jerárquica, progresiva y conexas. En este sentido, es interesante anotar que, según Jean-Michel Adam, se deduciría que las *situaciones* sólo serían concebibles si se apoyaran en elementos estructurales del texto, que él ha denominado *secuencias*; categoría que nos parece pertinente para comprender mejor el elemento narrativo del que nos estamos ocupando. De esta forma, se entiende que...

La secuencia es una estructura, una red relacional jerárquica, una entidad relativamente autónoma, dotada de una organización interna que le es propia y en relación de dependencia/independencia con el conjunto más vasto del que forma parte. El texto, a su vez, es una estructura secuencial. La secuencia es la unidad constitutiva del texto, conformada, a su vez, por grupos de proposiciones (macroproposiciones), integrados por un número indefinido de proposiciones. La proposición, por su parte, es una unidad ligada según el movimiento doble complementario de la *secuencialidad* y la *conexidad*, que la hace, dado un conjunto de proposiciones, conformar un texto.⁸

Desde esta perspectiva abarcadora y fundante de la textualidad, se puede visualizar, en gran medida, la trascendencia de lo que se ha dado en llamar situaciones o funciones narrativas que, de acuerdo con la perspectiva de Adam, se expresarían en secuencias integradas a un texto específico –en este

8. Contribución de Adam que ha sido destacada e interpretada por M. E. Contursi y F. Ferro para fundamentar y esquematizar las secuencias narrativas (2000: 26-27).

caso, el relato–; tipo de texto que reclamaría la siguiente disposición: *situación inicial, complicación, re(acción), resolución, situación final, moraleja* (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 27).

Como se sabe, la base de la estructura narrativa antes enunciada se ubica o se inspira en la muy conocida concepción aristotélica –que tanta productividad ha proporcionado al relato cinematográfico, en particular–; situaciones que se expresan, en esta ocasión, de la siguiente manera: *a) punto de inicio, b) puesta en escena, c) punto de giro o quiebre, d) desarrollo, e) clímax, f) desenlace*.

De estas diferentes situaciones, que no son más que *analogones* de realidades en las cuales convivimos los humanos cotidianamente, la primera situación o función de gran interés se va a ubicar en el *punto de quiebre o complicación*; es decir, cuando una acción afecta ostensiblemente a lo que consideramos una situación inicial más o menos estable; lo que, a su vez, desencadenará una reacción inmediata que, luego, se irá administrando en el desarrollo o resolución; situaciones estas últimas que constituyen, ciertamente, el meollo del relato. Al conjunto de estas dos importantes situaciones (complicación y resolución –incluida la reacción–), Teun van Dijk lo ha denominado *suceso*.

Cada suceso tiene lugar en una situación determinada (en tiempo y circunstancia) a la que llama *marco*. Por su parte, el marco y el suceso conforman un *episodio*. Hay que tener en cuenta que dentro de un marco se pueden dar varios sucesos. Además, los sucesos pueden tener lugar en situaciones diferentes. Esto conformará una serie de episodios que se define como *trama* (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 31).⁹

Tómese en cuenta, también, que para Van Dijk, las categorías antes enunciadas (complicación, resolución, suceso, marco, episodio y trama) suponen una codificación superestructural que –según él– constituyen lo más importante del texto narrativo, sin dejar de apreciar otras categorías que son, más bien, accesorias, según su criterio (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 31).

Nuestra visión sobre el asunto no se complementaría, si dejáramos de mencionar a uno de los más importantes referentes de la narrativa, cuyos aportes han constituido un hito sobre la materia. Nos referimos a los ineludibles aportes de Vladimir Propp, quien a partir de un largo estudio inductivo de un centenar de cuentos rusos, logró ubicar 31 secuencias o momentos narrativos, que él denominó *funciones*; concepción terminológica, que al decir

9. Síntesis interpretativa que realizan las autoras de la concepción de Van Dijk.

de Greimas, resulta vaga y que debería reformularse en términos de enunciados narrativos (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 188).

Para Propp, una función es entendida como «...la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga».¹⁰ En efecto, sus minuciosos estudios del cuento maravilloso le habrían demostrado que, si bien los personajes son extremadamente numerosos (elementos variables), las funciones son limitadas y se repiten (elementos constantes o permanentes). En sus palabras: «Lo que cambia, son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes, lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones». De allí que concluya que, a menudo, el cuento atribuye las mismas acciones a personajes diferentes. «En el estudio del cuento –dice el autor–, la única pregunta importante es saber qué hacen los personajes...» (V. Propp, 1981: 32); quién y cómo lo hacen resulta accesorio en su visión analítica; aunque esto, como se verá más adelante cuando nos refiramos al personaje, no es para nada accesorio –desde nuestra perspectiva– en la actualidad. Según el autor, lo realmente importante de un cuento se expresará en las funciones de los personajes; y, por lo tanto, deben ser aisladas en primer lugar.

Para los intereses de la presente investigación, de las cuatro tesis fundamentales formuladas por el autor ruso en torno del asunto, dos nos son pertinentes:

1. Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. *Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.*
2. El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado (V. Propp, 1981: 33).¹¹

El rescate de estos dos enunciados tienen la virtud de remitirnos a esa especie de *gramática* o sintaxis narrativa a la cual nos habíamos referido con anterioridad; es decir, a considerar, básicamente, los elementos o valores permanentes de esta estructura textual, sin desestimar los variables, como su lógica contraparte.

En realidad, la identificación de 31 funciones –en los cuentos maravillosos estudiados por Propp–, delimita sustancialmente la infinidad de acciones que podrían realizar los personajes; sin embargo de ello, para el caso de una sintaxis de amplia cobertura narrativa y de aplicación generalizada, estas

10. Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981, 5a. ed., p. 33.

11. Las itálicas son nuestras.

funciones resultan aún excesivas y difíciles de recordar; de allí que el esquema que nos ofrece el estudioso argentino Daniel Prieto Castillo para analizar los relatos –en general–, nos parece lo más cercano a nuestras necesidades, además de ser muy coherente con las situaciones o funciones antes expuestas (aristotélica y de Adam), como se puede apreciar a continuación:

1. Situación inicial estable; 2. ruptura de la situación inicial por la presencia de alguien externo a la comunidad; 3. daño (robo de un objeto, rapto de una doncella); 4. presencia del héroe; 5. delegación en el héroe de la misión para reparar el daño; 6. lucha; 7. victoria; 8. recuperación de la situación inicial.¹²

Nótese, entonces, cómo estas sumarias referencias al primer elemento del relato nos involucran en una realidad textual clave y de gran trascendencia estructural, que siendo apenas expositiva, nos acerca e invita al entendimiento de una problemática por demás amplia y compleja que, por lo que se puede apreciar, nos conduce al tratamiento del segundo gran elemento del relato: *los personajes*.

LOS PERSONAJES

Podemos decir que nos encontramos frente a un personaje cuando la representación de alguien o de algo se manifiesta como agente de una acción en un espacio-tiempo determinados, que es capaz de encarnar ciertas características y funciones de orden psicológico, sociológico, simbólico, narrativo, discursivo, o de otros órdenes; con capacidad para articular el nivel narrativo con el nivel figurativo del discurso.

Es, desde nuestra propuesta teórico-conceptual, uno de los elementos más representativo de la Teoría de la Enunciación, en donde el relato y el discurso confluyen normal y inevitablemente. Esto significa, entre otras cosas, que solamente con los personajes es viable la construcción de una historia, que será contada por un narrador mediante mecanismos de embrague y desembrague:

Cervantes no inventa a don Quijote, es Alonso Quijano el que lo crea, y es esa decisión, ese salto en el vacío, el hecho que permite a la novela configurar ya su básica estructura narrativa: el mundo sólo existe en función de lo que los personajes creen que son las cosas. Cervantes da el espaldarazo definitivo para

12. Daniel Prieto Castillo, *Análisis de mensajes*, Quito, CIESPAL, 1988, pp. 117-118.

que la novela adquiriera su verdadero valor en la autonomía que ha de darse a la ficción (F. Gómez Redondo, 1994: 188).

En este punto, es bueno recordar con R. Barthes que la tragedia griega clásica sólo conoció *actores* y no *personajes*; y que es con la novela burguesa que se instaura el *personaje-persona*¹³ (téngase presente que el étimo latino *persona* remite a *máscara de actor*). Pero, asimismo, aclaremos también que un personaje no es necesariamente la mimesis de una persona, o una persona –en el sentido actual del término–; es un recurso, una construcción textual con representatividad –generalmente– antropomórfica, pero no necesariamente. Los personajes no tienen cuerpo biológico, aunque puedan presuponer o representan una corporeidad; en este sentido, los personajes son signos. La lógica demostración de ello es que los grandes personajes están destinados –sin proponérselo– a sobrevivir a los actores que los encarnaron y a los creadores que les dieron vida (*Hamlet*, *Don Evaristo*; *La Tigra*, de José de la Cuadra, o *El Guaraguao*, de Joaquín Gallegos Lara; *Tarzán*, *Mafalda*, *Caperucita*...).

Aunque la caracterización antropomórfica de los personajes conlleva una naturaleza semiótica modal (ser, hacer, querer, saber, etc.), no es menos cierto que hay otras posibilidades representativas y miméticas, como lo ejemplifican –entre otras– las fábulas, en donde los animales suelen ser los personajes más socorridos; las series de dibujos animados, en las cuales es común observar cómo los objetos o elementos de la naturaleza cobran vida y actúan; los filmes de ciencia ficción –tan en boga en estos días– que priorizan cada vez con mayor frecuencia seres sobrenaturales, andróides, simbólicos y demás, quienes alternan sus acciones con los humanos. Inclusive, la cinematografía, la publicidad, el videoclip y otras modalidades narrativas siguen incorporando personajes de distinta naturaleza para que interactúen con actores y con personas de la vida real. Todo ello, de hecho, nos remitiría a una extensa tipología; sin embargo, dependiendo de las necesidades investigativas, es preferible adoptar criterios de orden pragmático u operativos que sean compatibles con la historia narrada, sin dejar de considerar los aspectos fundamentales que expliquen la trascendencia narrativa de esta categoría, como procuraremos destacarlos en este apartado.

Así, considerado el estatuto semiológico, el concepto de personaje –según Jesús García Jiménez– no es exclusivamente literario, ni tampoco exclusivamente antropomorfo. Tampoco está ligado a un sistema semiótico determinado. Digamos aquí –por nuestra parte– que, mirado desde la dimen-

13. Roland Barthes, *Introducción al análisis estructural del relato*, en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, Niebla, 1976, p. 28.

sión pragmática –que involucra la teoría de la enunciación, propuesta en esta investigación–, el personaje «Es tanto una construcción del texto como una re-construcción del lector / oyente / espectador». ¹⁴

En concordancia con lo dicho, García Jiménez, basado en los estudios de Ph. Hamon, señala que cada personaje está representado y constituido en el relato por «...un conjunto discontinuo y disperso de *marcas*, que podríamos denominar su ‘etiqueta semiótica’». Estas marcas o características semióticas de los personajes –en su dimensión, más bien, semántica– se concentrarían en las siguientes propiedades:

1. *recurrencia* (marcas más o menos frecuentes);
2. *estabilidad* (marcas más o menos permanentes...);
3. *riqueza* (marcas más o menos numerosas);
4. *extensión* (marcas más o menos extensas);
5. *pertinencia* (marcas adecuadas para expresar la identidad del personaje...);
6. *eficacia* (grado de presencia e influencia en el desarrollo de la intriga, o funcionalidad de la marca) (J. García Jiménez, 1996: 282-283).

TIPOLOGÍAS DE PERSONAJES

Considerada la óptica semiótica que suele proclamar el signo como un elemento generador de sentidos –inscrito en las clásicas dimensiones e interpretado por el autor antes invocado–, los personajes –en cuanto signos– se clasificarían en *referenciales*, *deícticos* o *conectores*, y *anafóricos*.

Los *personajes referenciales* (dimensión semántica) remiten a la cultura, a unos roles y usos claramente reconocidos por el narratorio. Así, entonces, encontraríamos personajes *históricos* (El Quijote, Espartaco, Edipo, etc.); personajes *mitológicos* (Baco, Zeus, Cupido...); personajes *alegóricos* (la justicia, la verdad, el amor); personajes *sociales* (el pícaro, el caballero, el gánster, el vicioso, etc.); tipología referencial que, estimamos, podría ampliarse para ser más representativa.

Los *personajes deícticos* o *conectores* –de reminiscencia jakobsoniana– nos remiten a la dimensión pragmática; concretamente son aquellos «indicios de la presencia del autor, del lector o de sus delegados en el texto. Son personajes portavoz: los coros de las tragedias griegas, los interlocutores de los diálogos socráticos, los narradores...» (J. García Jiménez, 1996: 285). Tipología que puede resultar clave para la descripción y comprensión de las narrativas de la neotelevisión, como las voces en *off*, los comentarios e instrucciones de narradores o del público...

14. Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996, 2a. ed., p. 283.

Los *personajes anafóricos* (denominación de Hamon) serían los más importantes y fecundos para garantizar la cohesión, sustitución, la abreviación y economía narrativas:

Desempeñan el papel de signos, ordenadores del relato (R. Barthes), signos mnemotécnicos del lector / oyente / espectador, propagadores de los indicios, intérpretes e informadores (Propp), que aseguran los vínculos existentes entre las funciones (por ejemplo, entre el entusiasmo de la princesa y la partida del héroe). [...] Gracias a los personajes anafóricos la obra, como dice Hamon, «se cita a sí misma» y se construye como una especie de tautología (J. García Jiménez, 1996: 285).

Queremos ver la importancia de estos personajes en la utilización de pronombres personales, demostrativos, adjetivos posesivos, etc. para referirse a los agentes de la acción antes mencionados; o para facilitar los diálogos entre éstos, la descripción y el ejercicio narrativo del narrador; o cuando, en otros casos, el narrador audiovisual lleva al espectador a mirar y escuchar las fantasías de una mujer que sueña con conquistar a una estrella del espectáculo, o –talvez– a sufrir con un niño que llora con el recuerdo de su mascota perdida.

EL PERSONAJE EN EL MODELO ACTANCIAL

Pero, con certeza, una de las tipologías más elaboradas que nos remiten a los personajes es la propuesta por J. A. Greimas; visión –de inspiración proppiana y de corte sistémico– que considera el personaje como una entidad sintáctica y semántica; es decir, una opción estructural en donde un personaje se define y se caracteriza por la relación que guarda con los otros, y por los ejes semánticos en los que se sustenta. Vale decir que en esta clasificación –que termina constituyendo un modelo–, inicialmente, no interesa tanto saber quiénes son los personajes (en su nomenclatura, *actores*); sino, sobre todo, *determinar qué hacen* estos personajes (de allí su denominación de *actantes*).

Aclárese aquí que el término personaje, en el modelo actancial, ha ido siendo desplazado por denominaciones más rigurosas que se concretan y bifurcan en *actante* y *actor*. En efecto, para Greimas el *actante* es «el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación» (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 23). Digamos que los actantes representan propiamente la sintaxis o gramática narrativa; aquella que se conecta con las funciones o situaciones proppianas, como vamos a ver. El *actor*, en cambio, nos ubica en el mundo de la representación semántica y de la mime-

sis audiovisual –en nuestro caso–; pero no en el sentido de remitirnos a un actor o actriz profesionales (Marlon Brandon, Robert de Niro, Jodie Foster), sino como un constituyente del relato con competencia para asumir *cualificaciones* (el bueno, el rico, la pobre, el tierno, la aburrída, etc.), *atributos* (el burgués, la campesina, el líder...), *ocupaciones* (músico, estudiante, modelo, médico, secretaria, etc.): a esto se denomina *roles temáticos*; pero también con capacidad para encargarse de los diferentes *roles actanciales* (formas en las cuales un actante cumple su actancia de sujeto, objeto; de destinador, destinatario; de oponente, ayudante...). De allí que Greimas defina al actor como «...el lugar de convergencia y de vertimiento de los dos componentes, el sintáctico y el semántico. Un lexema para ser considerado actor, debe ser portador, por lo menos, de un rol actancial y de un rol temático» (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 28). Pero no solamente es el lugar de encuentro de roles, sino que el actor, para que sea tal, está sentenciado –en el relato– a ir sufriendo transformaciones parciales o más globales; de tal manera que solamente las podremos conocer o catalogar cuando el relato haya llegado a su fin.

Es por eso que al *actor*, algunos epígonos de Greimas, lo siguen identificando todavía con el *personaje* (aparecen como sinónimos); y hasta estimamos que sería preferible la utilización de este vocablo (personaje), para que no hubiera confusiones con la noción tradicional de actor; denominación predominante en la cinematografía y en el teatro, que –como se sabe– se asocia con un ser de carne y hueso con competencias y habilidades para representar –potencialmente– a innumerables personajes que, como ya hemos dicho, no son más que creaciones y recreaciones textuales incorpóreas; a no ser por las implicaciones que el estatuto semiótico de la actorialización sigue teniendo para el modelo actancial como una opción de productividad, que no podemos desmerecer.

Así, las relaciones que podrían aparecer como demasiado numerosas, debido a la gran cantidad de potenciales y posibles personajes o actores que pudiesen intervenir en el relato (elementos variables), Greimas tiene la virtud de reducirlas a seis elementos sintácticos (actantes), ligados por tres ejes semánticos o funciones (elementos constantes), que son los siguientes:

1. el *sujeto*, que es quien realiza o ejecuta una acción, caracterizado por constituirse en el elemento activador y deseante;
2. el *objeto*, es alguien o algo que sufre o se beneficia de la acción; su característica se define por el hecho de ser el elemento deseado o buscado. Así es como se establece, entonces, la primera gran relación entre estos dos elementos, que no es otra que el *eje del deseo*; relación que se constituye en el epicentro mismo de los programas narrativos de la conflictividad, de la resolución de las diferentes situaciones. Esta sintaxis narrativa fundante del modelo actancial se articula en tres momentos o secuencias –las famosas *pruebas*–: a) *prueba calificante*, que es

aquella en la cual el sujeto adquiere competencias de orden modal para estar en capacidad de actuar; b) *prueba decisiva*, que corresponde a la actuación principal del sujeto, cuando éste logra obtener o conquistar el objeto, generalmente después de una serie de peripecias y confrontaciones con anti-sujetos que van apareciendo; y, c) *prueba glorificante*, que es cuando el sujeto ve que su acción es reconocida o sancionada. El objeto, por su parte, en esta relación de presuposición mutua con el sujeto, da origen a una estructura narrativa dual, que se expresa con las siguientes denominaciones: a) *polémica*, que es cuando dos sujetos desean el mismo objeto; y, b) *contractual o transaccional*, que ocurre cuando entre los sujetos existen acuerdos o intercambios de objetos (J. García Jiménez, 1996: 43-44). Aquí hay que tener en consideración y recordar que para que un objeto sea pretendido o deseado por el sujeto debe poseer de ciertos valores.

3. El *ayudante* —otro de los seis actantes del modelo que estamos abordando— es algo o alguien que facilita la acción para que el sujeto pueda alcanzar el objeto deseado; 4. el *oponente* es la contraparte del ayudante en esta estructura sintáctica; su papel es dificultar e impedir que el sujeto acceda al objeto. El eje que gobierna la presuposición ayudante-oponente es el *eje de la participación*; vale decir que la acción, que se expresa en los programas narrativos ejecutados por el sujeto frente al objeto, cuenta con aliados y opositores; es lo que algunos teóricos han dado en llamar el eje de la disputa, de los conflictos; eje sobre el cual descansa el andamiaje narrativo que da origen a la formación de bandos, tan importantes en la intriga del relato; conflictos que, en definitiva, son los que hacen que la fábula o historia camine.

5. El *destinador* es el actante que nos remite a la fuente u origen de la acción; se constituye en aquella *fuerza narrativa* que acumula competencias para influir, particularmente, sobre el destino del objeto. Su modalidad más relevante es el *saber*. Pero, «El destinador es al mismo tiempo promotor de la acción del sujeto e instancia que sanciona su actuación (en el cuento maravilloso, por ejemplo, con la recompensa final del héroe)» (J. García Jiménez, 1996: 44). 6. El *destinatario* aparece como meta de la acción; es el actante beneficiario. El eje que vincula la pareja destinador-destinatario es el *eje de la comunicación*, el eje de la acción. Por cierto, cuando se plantea la discriminación de los dos actantes de este eje en un relato, no siempre resulta fácil su ubicación; puesto que es posible desdoblar, por ejemplo, el destinador en *inicial* (actante manipulador) y en *destinador final* (actante juez o sancionador), amén de la diversidad de otras posibilidades de saber con precisión cuál misma es la fuente y el destino de la acción.

Debemos señalar, además, que este modelo actancial tan celebrado por los estudios semióticos, por la posibilidad de subsumir en seis actantes sintácticos y tres ejes semánticos (elementos constantes) una infinidad de acto-

res o personajes (elementos variables), le da la ventaja –entre otras– de potenciar una gran flexibilidad a la estructura narrativa; así, por ejemplo, actores o personajes que en algún momento en la sintaxis narrativa son ayudantes, en otro, pueden fungir de oponentes, y viceversa, dependiendo de las circunstancias –como acontece en la cotidianidad, en la política nacional, por ejemplo–. De esta forma, entonces, un mismo personaje o actor puede cumplir varias o todas las funciones actanciales en un relato, o un mismo actante puede ser cubierto o representado por varios personajes.

Visualizado así el panorama, es indudable que, si bien estructuralmente se resuelven con mucha solvencia las relaciones actante-actor, queda la interrogante o el vacío de que, por ejemplo, los roles temáticos –cualificantes, atributivos y de oficio u ocupación–, no logran cubrir o albergar la riqueza semántica, emocional y corporal de los personajes del relato audiovisual, debido a las posibilidades representativas que un actor biológico –profesional o novato– está en capacidad de encarnar, con mayor o menor éxito. De allí que, si le damos al personaje la importancia que reclama una historia verosímil, la caracterización y construcción de éste resulta clave. Es por ello que, en la actualidad, varios narratólogos se inclinan por destacar no sólo distintas tipologías de personajes, sino de especificar las diversas relaciones con el espacio, con el tiempo, con las lógicas de la historia y la narración mismas.

Llegados a estas instancias, de la mano de García Jiménez, advirtamos que nos resulta imperioso caracterizar, de alguna manera, el estatuto del personaje de la narrativa audiovisual, sea como *sujeto de acción* (elemento de la estructura narrativa) o como *sujeto de actuación* (elemento de la estructura dramática):

El personaje en cuanto «sujeto de acción» forma parte del contenido de la historia. En cuanto «sujeto de actuación» es, sí texto ficcional, pero encarnado gracias a la interpretación de un actor [biológico] En este aspecto el personaje dramático es una doble propuesta: del autor escénico al encuentro de su público en cuanto «lectores reales y concretos», y del actor-intérprete que representa el papel (J. García Jiménez, 1996: 302).

Desde esta misma perspectiva teórica, señalemos, además, que en el orden de existencia del actor (como ser biológico), frente al personaje que debe representar con verosimilitud –según el autor antes citado–, se involucra normalmente en una doble modalidad: del *ser* y del *parecer*: «Consiste en ‘hacer parecer verdadero lo que no es’ y en ‘dar vida sobre el escenario a personajes de la imaginación’» (J. García Jiménez, 1996: 302).

Todo ello es válido para la representación ficcional; pero en las nuevas narrativas audiovisuales de la docuficción y de la neotelevisión –especial-

mente del reality show y del talk show— merecen una caracterización particular. Estamos hablando de una persona que se representa a sí mismo; lo que significaría ser catalogado como *no-sujeto de actuación*; que equivale a decir que no representa un papel, sino que es él mismo (*¿realpersonaje?*); pero sin dejar de ser un elemento de la estructura narrativa. Por tanto, él es un constituyente esencial de la historia que, aparentemente —sin proponérselo e inconscientemente—, va forjando con otros actores similares; pero que —como sabemos— depende de los hilos e intereses de una instancia manipuladora (en un doble sentido: narrativa y discursivo-consumista) que se llama producción audiovisual.

Análisis que echa por tierra aquella manida argumentación de los productores de la neotelevisión que quieren hacernos creer que la historia narrativa responde o es producto *de la vida real*, porque ésta tiene como agentes de la acción a personas con nombre y apellido; es decir, instancias del enunciado audiovisual no-ficticio que realizan las transformaciones que originan los diversos programas narrativos y, con ello, las diferentes secuencias y superestructuras de este orden...; cuando, en realidad, es la instancia de la narración —representada por narrador-productor, e inscrita en la enunciación— la que determina, finalmente, cuál es la historia que quiere vendernos como realidad (en este caso, realidad no es antónimo de ficción, sino que equivaldría a no-ficción). En definitiva, es una historia que *parece real*, pero que no la es; aunque se construya con personas (*realpersonajes* o *parapersonajes*), en ambientes reales y situaciones aparentemente del mismo orden, que operan desde la estructura narrativa, y desde una estructura parcialmente dramática, al momento de ir al encuentro con públicos concretos conectados por la casi-interacción mediática televisiva, y que busca hacer aparecer al realpersonaje como auténtico (y, a veces, hasta podría serlo, en efecto); pero que se coarta tal posibilidad por varias razones, como es la de operar en tiempos diferidos, la de circular mediada por la televisión, la incapacidad de poder mostrar simultáneamente todos los sucesos y episodios más importantes, entre otras limitaciones. Pero, sobre todo, porque se encuentra el hecho de que la historia, como tal, no depende de la voluntad de los realpersonajes, sino el narrador-productor televisivo, tal como acontece en la posproducción cinematográfica, con la diferencia de que en un reality show, por ejemplo, no existe un guión literario que sirva de pauta, sino que es la estructura propia del reality la que va a someter a los agentes de la acción a una dinámica, desde la cual irá surgiendo la materia prima del libreto de los productores-narradores; y serán estos últimos, entonces, los que, finalmente, decidirán qué, cómo, cuándo y en qué circunstancias aparecerá lo que podemos llamar contenidos de la historia, o la historia contada.

En este caso, la historia narrativa es una especie de juego: existen reglas para jugar, pero las jugadas son más o menos libres; en términos generales, no se sabe lo que va a pasar; sin embargo, hay actores o agentes de la acción que están apostados afuera (ámbito de la enunciación) y que mueven los hilos del destino de los realpersonajes. Estos actores son, precisamente, los productores y, por cierto, el público, que, a pesar de ser manipulado, también puede incidir en la construcción de la historia.

Así los sujetos de la enunciación, convertidos esta vez en actantes del modelo actancial, no sólo que cobran protagonismo por la circunstancia de ubicarse en el eje de la acción comunicacional y, por ende, en fuente y destino de dicha acción, sino que también se convierten en actantes iniciales y finales; vale decir, en sujetos manipuladores (v. gr., sujeto operador = el que sabe hacer), por una parte, y en sujetos jueces, por otra; de donde surgen y se explican, en gran medida, las competencias modales de los sujetos, como son las competencias atribuidas al destinador, con un estatus jerárquicamente superior –según algunos autores– (A. Kornblit, 1984: 103); pero que en una visión hermenéutica contemporánea no encontramos razón para adjudicarle tal estatuto de superioridad, dada la corresponsabilidad del destinatario en la producción de sentidos; porque, finalmente, al texto –en este caso narrativo– se le adjudicarán los sentidos que los destinatarios le atribuyan, aunque la capacidad de manipulación del destinador sea, ciertamente, relevante.

COMPETENCIAS Y MÓVILES DE LA ACCIÓN

En cualquier caso, sea un personaje propiamente dicho (ficcional) o un realpersonaje o parapersonaje, como queramos denominar a este nuevo actor de la neotelevisión –particularmente–, lo que sí puede garantizar cualesquiera de estos dos tipos de actores (aquí resulta muy útil la denominación greimasiana) es la posesión de *competencias* caracterizadoras, al igual que el predominio de actitudes movilizadoras que impulsan a estos actores a actuar; eso que Claude Bremond ha denominado *móviles de la acción*.

La competencia –vocablo de reminiscencias chomskyanas– debe entenderse aquí, sobre todo, como la capacidad o facultad de un personaje para *deber-ser* alguien, o para *saber-hacer* algo. Las competencias presuponen que los personajes sean revestidos de características, cualidades, destrezas, etc. que les legitimen y habiliten como agentes de acción y de actuación. Muchas de esas competencias aparecen como facultades o capacidades adquiridas antes de la acción y, en otros casos, como aquello que se adquiere durante el recorrido narrativo.

Conscientes de las implicaciones teóricas de este apartado, en un afán de simplificación que nos permita entender la complejidad de los personajes, podemos acogernos, por una parte, a los conocidas competencias canónicas establecidas por Greimas: *deber, poder, querer, saber*; como valores modales que suelen constituirse en estructuras de este tipo, gracias a los enunciados descriptivos de *ser* y *hacer*; pero, sobre todo, encontrar en las estructuras modales del querer ser, del poder hacer, del saber hacer, del deber hacer, del poder ser, del saber decir...; o en los valores u órdenes del parecer, del sentir, del creer, del aparentar, de la belleza, de la fuerza, etc. las competencias que identifiquen características y valores clave de los personajes; manifestaciones y valores modales que se constituirán en uno de los referentes más significativos a la hora de justipreciar, reconocer, discriminar, valorar social e individualmente a los agentes de la acción. Así como también va a contribuir a la credibilidad de la caracterización de los personajes el hecho de determinar si son ellos los que dicen o hablan de sí mismos; si son otros los que les atribuyen competencias; o es, en definitiva, lo que hacen o dejan de hacer lo que los va calificar y determinar como personajes de cierto tipo.

Junto a los factores de caracterización antes descritos, a los personajes también se los reconoce por la forma cómo éstos actúan frente a los otros agentes de la acción y a los entornos en los que se desenvuelven; realidad narrativa que se inscribe en la categoría de los *móviles de la acción* –antes enunciada–; y que responde a las preguntas de por qué los personajes actúan de una forma o de otra, por qué una misma acción se realiza con fines u objetivos distintos, qué hace que unos personajes se enfrenten con otros, o cuáles son los intereses que están detrás de la consecución de algo.

De acuerdo con Claude Bremond, tres serían los móviles de la acción de los personajes que responden a las preguntas antes planteadas: *hedónicos, éticos* y *pragmáticos*; actitudes caracterizadoras que se encuentran asimiladas o provocadas, fundamentalmente, por dos tipos de *influencias: incitantes e inhibitorias*,¹⁵ como se puede apreciar en el siguiente esquema propuesto por el autor:

15. Claude Bremond, *El rol de «influenciador»*, en VV. AA., *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 99. Cabe indicar que el autor reconoce cuatro tipos de influencias: incitante, inhibitoria, neutralizante y ambivalente; mas, por afanes de simplificación, solamente destaca las dos primeras influencias. He aquí el sentido que les atribuye a estas influencias: *incitante* (que impulsa a querer un acontecimiento, a emprender una acción); *inhibitorio* (que impulsa a querer que un acontecimiento no se produzca); *neutralizante* (que tiende a hacer encarar una eventualidad con indiferencia); *ambivalente* (que impulsa simultáneamente a querer y a no querer un acontecimiento)».

Influencias: Móviles	Incitantes	Inhibitorias
<i>Hedónicos</i>	<i>Seducción</i>	<i>Intimidación</i>
<i>Éticos</i>	<i>Obligación</i>	<i>Prohibición</i>
<i>Pragmáticos</i>	<i>Consejo</i>	<i>Desconsejo</i>

Los *móviles hedónicos* responden a la obtención o búsqueda del goce, del placer, de la satisfacción, del disfrute del personaje; móvil de la acción que influido por la incitación determina la *seducción*, o la *intimidación*, si es la inhibición la influencia predominante.

Los *móviles éticos* obedecen a «... una elección hecha por conciencia de lo que (se) debe» (VV. AA., 1974: 98). El móvil de estas acciones implica, entonces, el *deber ser*; conlleva un compromiso del personaje para hacer el bien, para defender los valores y principios considerados positivos por la sociedad, por el grupo, por los individuos, aun a costa de su sacrificio personal. Si la acción es requerida por una influencia incitante, el móvil de esta acción se manifestará como una *obligación*; mas, si la influencia es de carácter inhibitoria, la *prohibición* será la que impulse la acción. Es, en todo caso, una manifestación axiológica que tiene mucha carga positiva en la caracterización y apreciación de los personajes.

Los *móviles pragmáticos* de los personajes responden a situaciones que apuntan –según Bremond– al interés, al cálculo. Son aquellas acciones que se realizan para beneficio propio, por necesidad, para sacar provecho de una situación. Son, en este caso, el *consejo* y el *desconsejo* los hechos movilizadores de las acciones; los que devienen, a su vez, de las influencias incitantes e inhibitorias, respectivamente. Así, entonces,

Considerando conjuntamente los tres tipos de móviles y sus respectivas influencias, se obtienen, según la terminología de Bremond, los siguientes tipos de manipulador: *seductor*, *intimidador*, *obligador*, *prohibidor*, *consejero*, *desaconsejador*. [...]

Lo que parece claro es que cualquier tipo de manipulador, precisamente por serlo, conduce al destinatario a la privación de la libertad interpretativa, por lo menos en el sentido de que se rehúye cualquier convencimiento racional.¹⁶

16. Luis Sánchez Corral, *Semiótica de la publicidad. Narración y discurso*, Madrid, Síntesis, 1997, p. 228.

Comentario este último que no compartimos, por todo lo que hemos venido sosteniendo a lo largo de la investigación; pero que lo hacemos constar como muestra de ciertas posiciones de semióticos que todavía creen en la omnipotencia del destinador, en su rol actancial de sujeto operador (manipulador) –en este caso–. Hecha esta aclaración, es preciso decir, en cambio, que apreciamos la categorización de Bremond sobre los tipos de manipuladores (resumida por Sánchez), porque nos pone en contacto con un aspecto que suele ser de mucha utilidad al momento de reconocer analíticamente a los personajes propiamente dichos (de ficción) o a los realpersonajes de las nuevas narrativas audiovisuales que, hoy, son comunes en la neotelevisión, en el videoclip, en la publicidad y hasta en ciertas corrientes nuevas del cine y del cine-animación.

Finalmente, señalemos que, cuando de análisis se trata, nos encontramos con casos de identificación de móviles de la acción que no necesariamente corresponden a las categorías propuestas por Bremond, o que –como es natural– en una acción de un personaje bien pueden combinarse los diferentes móviles, aunque alguno de ellos pudiera ser predominante. En nuestra práctica investigativa, hemos identificado al menos otro móvil que debe ser tomado en consideración; nos referimos a aquellas acciones que responden a *móviles emotivos*. Son acciones que realizan los personajes en un momento de ofuscación, de iras, de temor, etc. que no pueden ser controladas, y que no caben en el esquema de la racionalidad simbólica expuesta aquí, sino que responden a reacciones e impulsos del momento; pero que, en todo caso, pueden ser determinantes en la caracterización del personaje y en el recorrido narrativo. Móvil que es explotado, por ejemplo, en los talk shows y en otro tipo de narrativas de la neotelevisión.

LOS AMBIENTES

El tercer gran elemento del relato que destacamos –junto a las situaciones y a los personajes– es el de los *ambientes*; constituyente sobre el cual existen menos acuerdos terminológicos y conceptuales que para los elementos ya estudiados en este apartado. Para efectos de nuestra investigación, operativamente vamos a definir los ambientes como la atmósfera narrativa en la cual interaccionan y se mueven los personajes; atmósfera que implica, entre otras, componentes y dimensiones espaciales, temporales, de sonorización –especialmente la música–, iluminación, cromática, objetualidad... Así resulta, entonces, que los ambientes pueden concebirse como aquellos lugares, escenarios o espacios donde los personajes se realizan como agentes narrati-

vos, mediante procedimientos que conjugan y alternan una diversidad de sistemas de significación, gracias a los recursos y potencialidades de este lenguaje –inscritos en la teoría de la enunciación–.

De allí que esta atmósfera narrativa o elemento del relato sea tan importante para caracterizar a los personajes y justipreciar una historia:

Digamos que no cualquier personaje se mueve en cualquier ambiente, no cualquiera tiene acceso a ciertos objetos. Existe, en primer lugar, según lo que predica el personaje, la necesidad de una congruencia con los objetos y los espacios. [...]

Pero además los ambientes sirven para calificar. Si sitúo a un personaje en un contexto de suciedad y de desorden algo quiero decir con eso (D. Prieto Castillo, 1988: 121).

Expresemos, por nuestra parte, que la aparente obviedad de lo citado aquí tiene la ventaja de descubrir la trascendencia narrativo-funcional de la ambientación; y, por cierto, la gran complejidad de ésta en los relatos audiovisuales, como es el caso particular del cine; y también de algunas producciones de la neotelevisión, del videoclip y hasta de la publicidad, cuyos contextos ambientales rebasan con largueza las proporciones de producción convencional. Referentes altamente cotizados en el mundo cinematográfico espectacular son, por ejemplo, los premios Oscar a los efectos especiales, a la banda sonora, al vestuario, a los efectos visuales, al maquillaje, a la puesta en escena; lo que –querámoslo o no– habla de la importancia este factor clave del relato. Realidad narrativa que ha sido escamoteada por la mayoría de narratólogos –al parecer– debido a la larga tradición literaria y a su confesa filiación; circunstancia que ha propiciado que la reflexión teórica se haya centrado, fundamentalmente, en el espacio y, en menor proporción, en el tiempo; lo que ha significado un reduccionismo empobrecedor, que es menester revertir para comprender la riqueza de este elemento de gran cobertura significativa.

De allí que no deja de extrañar que, inclusive, en la misma vertiente literaria se haya ignorado los objetos como sistema omnipresente y, por ende, fuente inagotable de sentidos. Al igual que ocurre con ciertas corrientes estructuralistas que no admiten lo cognoscitivo en el proyecto semiótico –priorización del objeto sobre el sujeto–; razón para negarle trascendencia espacial hasta a la misma proxémica:

La noción de espacialización cognoscitiva introduce la problemática de la proxémica, disciplina que sitúa su proyecto fuera de la semiótica discursiva. Tratando de analizar las disposiciones de los sujetos y de los objetos en el espacio, en una perspectiva que no es ya la de la descripción de la espacialidad sino la del aprovechamiento del espacio para los fines de la significación,

la proxémica plantea el problema de los lenguajes espaciales que utilizan las categorías espaciales para hablar de cosas que nada tienen que ver con espacio (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 153).

Criterios que, en su afán de delimitar y categorizar nichos de reflexión, no pueden seguir ignorando a los sujetos como los verdaderos depositarios de las facultades hermenéuticas; y, más aún, desconociendo una realidad que ha rebasado –inclusive– la interesante visión bajtiniana del *cronotopo* –de matriz literaria–, cuyos postulados nos advierten que...

Aquí el tiempo se condensa, se vuelve compacto, visible para todo arte, mientras que el espacio se intensifica, se precipita en el movimiento del tiempo, de la trama, de la Historia. Los índices del tiempo se descubren en el espacio, el cual es percibido y medido después del tiempo.¹⁷

A pesar de que no existe una explicación concluyente en torno de la preferencia de los teóricos por el espacio sobre otros factores de la ambientación, no se puede negar tampoco que este es un elemento de invaluable importancia, de manera particular, por la forma como los personajes privilegian su accionar narrativo en este soporte. Según Garrido, «el espacio es mucho más que el mero soporte o el punto de referencia de la acción; es su auténtico propulsor» (A. Garrido, 1996: 210). Y así es como renombrados teóricos señalan el espacio como el componente privilegiado de la ambientación; aunque las imprecisiones y dubitaciones sean reconocidas por estos mismos estudiosos: allí se entremezclan denominaciones como lugar, escenario y espacio, a pesar de su evidencia como categoría necesaria.

Así, por ejemplo, Mieke Bal, después de destacar que en la percepción del espacio se implican los sentidos de la vista, el oído y el tacto, y que este espacio es determinado por los objetos que se encuentran en éste, sin dar mayores detalles señala, además, que el contenido semántico de los aspectos espaciales «... se puede elaborar de la misma forma que el de un personaje» (M. Bal, 1995: 103). Y prosigue su argumentación en torno de la función de los espacios en la construcción de la historia:

Los espacios pueden funcionar de dos formas en una historia. Por un lado sólo marco, lugar de acción. En esta capacidad una presentación más o menos detalla(da) conducirá a un cuadro más o menos concreto del espacio. El espacio puede también permanecer por completo en un segundo plano. En muchos casos, sin embargo, se «tematiza», se convierte en objeto de presentación de sí

17. M. Bajtín, citado por Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 209.

mismo. El espacio pasa entonces a ser un «lugar de actuación» y no lugar de la acción. Influencia a la fábula y ésta se subordina a presentación del espacio (M. Bal, 1995: 103).

Consideraciones de gran relevancia al momento de pensar en cómo esta espacialidad se constituye en el lugar privilegiado de la *acción de los personajes*, para construir o decantar una historia; en definitiva, para *modalizarse en SER*; o como un lugar de *actuación dramática del personaje* que va al encuentro de un público representando un papel como actor escénico; es decir, *modalizado como PARECER*. *Ser y parecer* que no necesariamente van a estar disociados, puesto que pueden complementarse gracias a las operaciones de desembrague y embrague que pudieren efectuarse, según las necesidades narrativas o conveniencias discursivas. Alternativas que, por ejemplo, en la neotelevisión encuentran plena vigencia, y cuyas categorías pueden resultar de gran utilidad analítica.

Reflexiones antecedentes –todas ellas– que confirman de manera inequívoca la importancia de la atmósfera narrativa que, si bien se asimila más al espacio que al tiempo, tampoco puede escamotear factores como la banda sonora, y otros recursos que se incorporan a la imagen, como la misma conjunción de los movimientos de la cámara en tiempos y velocidades distintas, para imprimirle un ritmo determinado al relato.

Están en esta misma performance ambiental, por cierto, los encuadres, que hacen la diferencia fundamental entre el *espacio representado* y el *espacio no mostrado*; dispositivos fílmicos y cinematográficos que no hacen más que avalar esa vieja dualidad semiótica de las relaciones sintagmáticas (presencia) y paradigmáticas (ausencia) –derivada de la reflexión lingüística–; pero a sabiendas de que la imagen en movimiento es sincrética (el campo representado –en este caso– se lo puede percibir casi al mismo tiempo), mientras el mundo sonoro –constituido por la palabra oral, la música y los efectos de sonido– es lineal; elementos y sustancias expresivas que, al fusionarse en el lenguaje audiovisual, nos proporcionan una de las representaciones más cercanas a la realidad –tan buscada–, después del teatro; aunque, como se sabe, no es más que una representación delimitada físicamente en un recuadro –generalmente rectangular–, que en nada se parece a la realidad, así como tampoco es igual la escenografía teatral a la esquiva realidad –puras representaciones y, como tales, de interés semiótico–. A propósito, Malraux ha dicho que «... el teatro es ‘una cabeza pequeña en una gran sala’, y el cine, ‘una cabeza inmensa en una sala pequeña’». ¹⁸

18. André Malraux, citado por Jesús García Jiménez (1996: 376).

Sin embargo, a pesar de estas limitaciones –propias de cualquier discurso–, es evidente la ventaja y diferencia del lenguaje audiovisual frente al lenguaje verbal, en el que se comprende que, por más esfuerzos que pudiesen hacer sus productores (hablantes y escritores), jamás podría decirlo todo simultáneamente y, menos aún, conseguir lo que sí puede el relato fílmico: representar constantemente el espacio seleccionado, sea cual fuere el encuadre o toma que se haya privilegiado –con las limitaciones antes anotadas– (A. Gaudreault y François Jost, 1995: 89).

Como se ve, «La relación de la cámara en el espacio es, pues, de una importancia capital en el plano narrativo, puesto que [...] el cine ha desarrollado buena parte de sus facultades narrativas gracias a la movilización de la cámara...» (A. Gaudreault y François Jost, 1995: 96).¹⁹ A todo ello deben añadirse otras características del lenguaje audiovisual como la ubicuidad de la cámara, el montaje paralelo, la factibilidad de dividir la pantalla –particularmente de la TV– para dar paso a una narrativa simultánea, donde la ambientación cobra dimensiones inusitadas; son, como se puede ver, posibilidades de una narrativa con características diegéticas cada vez más dinámicas, como sucede, por ejemplo, en el videoclip.

No menos espectacular es lo que ocurre en la televisión, en donde la ambientación suele enriquecerse con transmisiones en vivo, desde diferentes escenarios, con la participación del público, de manera interactiva, con la intervención de personalidades de diferente orden, etc., para crear una atmósfera, hasta hace poco tiempo, insospechada. Como bien dice García Jiménez, en la TV, la espacialidad es «sintética»; equivalente al montaje cinematográfico, con la particularidad de que puede crear una variada y rica proxémica que implica, entre otras, no sólo distancias físicas, sino sociológicas, psicológicas, ideológicas, éticas, estéticas... entre los diferentes sujetos de la enunciación televisiva: enunciador y público, presentador y concursantes, autor y programador, entre narrador y actor, etc., etc. (J. García Jiménez, 1996: 375).

El reto de la funcionalidad narrativa de la televisión consiste en adelgazar al máximo y, si fuera posible, romper la membrana sutil que separa el espacio del espectáculo del espacio del espectador. A esa necesidad responde la aparición de *géneros híbridos* como los *reality shows*, los concursos, los premios, sorteos, juegos (interactividad) (J. García Jiménez, 1996: 378).

Pero, además, el autor citado nos hace notar que la acción narrativa de la televisión, a diferencia del cine, se organiza más por el concepto de espa-

19. Se alude al desplazamiento de la cámara entre los diferentes planos y al movimiento propiamente de la cámara mientras se realiza la toma –travelling, barrido, etc.

cio que por el concepto de tiempo; aunque las «Frecuentes rupturas entre el tiempo del espectáculo y el tiempo del sujeto [...] determinan que el tiempo sea un factor fundamental para la configuración de los espacios mentales de la televisión» (J. García Jiménez, 1996: 378).

LA SIGNIFICACIÓN ESPACIO-OBJETUAL

Pero, como ya se ha dicho, el enfoque sobre el espacio –como elemento clave de la ambientación– no sería sostenible si, a más de la dimensión temporal, no considerásemos ingredientes tan importantes como los objetos, y la correspondiente funcionalidad significativa y narrativa que éstos conlleven en la producción de sentidos proxémicos, que van a configurarse y resemantizarse –en este caso– con la presencia de los personajes. Así parece conceptualizarlo también Antonio Garrido Domínguez, aunque omita la presencia de los objetos que –para nosotros– resultan tanto o más importantes que el mismo espacio físico. «El espacio es sobre todo un signo del personaje y, como tal, cumple un cometido excepcional en su caracterización» –dice el autor aludido–; y continúa:

... (en este sentido resulta muy correcta la ya mencionada consideración del espacio como metáfora o metonimia por parte de Wellek-Warren). El hecho de que con mucha frecuencia –sobre todo en la narrativa moderna– el espacio se presente a través de los ojos (la perspectiva) del personaje no es nada banal al respecto, puesto que convierte automáticamente la visión en un signo del propio observador. Así, pues, los personajes deambulan por los espacios que constituyen una proyección de ellos mismos y, en cuanto a tales, se contraponen entre sí (A. Garrido Domínguez, 1996: 216-217).

No hay duda, entonces, de que el espacio cumple una función de primer orden en la organización del material narrativo –como lo reafirma Garrido–; pero tan trascendente como lo anotado nos parece la semiotización espacial que, básicamente, se produce y estructura entre espacio, objetos y sujetos. Piénsese, así, en los sentidos sociales, psicológicos, ideológicos, culturales, etarios, de género, etc. que generan en los sujetos los valores espaciales como: derecha-izquierda, centro-costados, arriba-abajo, adentro-afuera, amplio-estrecho, lejanía-cercanía, abierto-cerrado, norte-sur, extranjero-nacional, interior-exterior, sendero-carretera-autopista, espacio sagrado-espacio profano, espacio lleno-espacio vacío, espacio ocupado-espacio vacío, espacio iluminado-espacio oscuro...

Especial interés deberían merecer espacios estructural y semióticamente complejos como la casa, los supermercados, los edificios públicos y privados, los complejos y campos deportivos, los lugares de recreación, los mercados, las plazas, los cementerios, el campo, el mar, etc.; escenarios generalmente recurrentes para generar y forjar narrativas; pero cuya objetualidad –aparentemente presupuesta– no ha sido tomada en cuenta o explicitada por la mayoría de los narratólogos.

Pensar en una casa, por ejemplo, es reconocer un ambiente cuyo espacio se encuentra determinado y significado por los objetos; con sus volúmenes, peso, tamaño, textura, colores, antigüedad, materiales, propiedad, ubicación, funciones... ¿Cuál es el sentido, entonces, de una puerta cerrada o abierta; de una cama tendida, destendida, revuelta; de una ventana, de la cocina, del baño, de la sala, del jardín, etc., etc.? He aquí una materia pendiente para lograr comprender este tercer gran elemento del relato: los ambientes; y de esta forma, también, potenciar e interpretar mejor los lenguajes, discursos y narrativas audiovisuales.

En este intento bien podríamos tomar como ejemplo los posibles sentidos de la *cama*, insertos en un episodio de un reality; en la presuposición de que un personaje varón se tira boca abajo en la cama, y llora porque la compañera de concurso, con quien veía manteniendo un romance, ha sido eliminada por la votación del público... Los sentidos de esa conjunción de factores –en donde es gravitante el objeto cama– no van a ser los mismos que, por ejemplo, este mismo personaje se acueste rendido después de un agotador concurso de baile. En el primer caso, es la sensación de amparo, de consuelo, de refugio, de un asirse a la esfera de la intimidad, en donde puede prolongar o suplir la presencia del ser amado, a lo mejor asido a algún *objeto manual* (un peluche) que ella le dejara como su extensión física o sustituto. En el segundo caso, no será más que un soporte físico de blanda constitución donde un cuerpo agotado encontrará su recuperación. Diferencias sustanciales de sentido que dimanar de un mismo entorno objetual, y cuyas implicaciones significativas y narrativas bien merecen ser, al fin, consideradas teóricamente, para co-responder a la hermenéutica ejercitada por el gran público. Reflexión que es igualmente válida para los lugares de representación narrativa y de producción discursiva como los escenarios.

LA HISTORIA NARRATIVA

La historia se define, generalmente, como «el significado o contenido narrativo» (J. Aumont y otros, 1985: 113). Es aquello que se narra o se cuen-

ta en el relato; son las ideas-argumento alrededor de las cuales gira toda la estructura narrativa. Es la relación de hechos y acontecimientos reales, ilusorios o ficticios de los cuales son partícipes los sujetos de la enunciación, mediante un texto o relato que ha estructurado un narrador.

Según Jesús García Jiménez, la historia narrativa es «El conjunto de acontecimientos ordenados temporal y espacialmente en sus relaciones con los actores, que los causan o los padecen...» (1996: 155). Esto significa, en primer lugar, la existencia de un agente narrador con capacidad para ordenar y relacionar unos hechos con otros para dar origen a los acontecimientos; y, en segundo lugar, que son, precisamente, estos acontecimientos los que se convierten en la unidad matriz de la historia narrativa; contenido narrativo que, a su vez, no podría generarse si no fuera por la acción de los personajes, cuya existencia se inscribe en el tiempo-espacio. Ello implica –según el autor– una necesaria combinación e interdependencia entre los elementos constituyentes de la historia: «No hay acontecimiento sin actor, ni sin tiempo, ni sin espacio; ni actor sin acontecimiento, espacio y tiempo; ni espacio sin actor, tiempo y acontecimiento; ni tiempo sin actor, espacio y acontecimiento» (J. García Jiménez, 1996: 156). Asunto que nos remite a algunos de los elementos y aspectos que desarrollamos en torno del relato, como muestra de la organización sistémica de la narrativa.

Reconocida, entonces, la copresencia y combinación de los elementos antes aludidos en la construcción de una historia, es mucho más fácil inferir y presuponer la envergadura y complejidad de las narrativas audiovisuales, cuyas sustancias expresivas y tecnologías le imprimen, de manera particular, posibilidades extraordinarias de desplazamientos espaciales y juegos temporales imposibles de mostrar a través de otros lenguajes.

De ello se deduce, naturalmente, que las historias de las narrativas audiovisuales van a ser pródigas en posibilidades miméticas y diegéticas, consideradas las lógicas conectivas y jerárquicas de los acontecimientos que, según García Jiménez, serían las siguientes: 1. dos o más acontecimientos en un mismo espacio y a un mismo tiempo; 2. dos o más acontecimientos en un mismo espacio, pero en distintos momentos; 3. dos o más acontecimientos en un mismo tiempo, pero en distintos espacios; 4. dos o más acontecimientos en distintos espacios y en distintos momentos (J. García Jiménez, 1996: 157-158). Posibilidades combinatorias que en la televisión, particularmente, son usuales y de fácil presuposición.

FÁBULA Y TRAMA

Todo lo dicho hasta aquí nos lleva a pensar, entonces, en una diversidad de historias posibles, y en su dinámica y lógicas internas que, forzosamente, nos conducen a reflexionar en torno de las sustancias y formas del contenido narrativo; vale decir, que nos remiten a aquella estructura sígnica sostenida por Louis Hjelmslev –invocada ya en otro lugar de la investigación–; y que Umberto Eco la ha rescatado a partir de presupuestos del Formalismo Ruso para diferenciar dos aspectos claves del contenido narrativo: la *fábula* y la *trama*; entendida la primera como la historia narrada (o historia, simplemente) y la trama como la manera de contar esa historia.

Esta diferenciación –reconocida por los especialistas– tiene la ventaja de remitirnos a reflexionar, al menos, sobre dos cuestiones clave: la primera –invocada por Eco–, que la fábula (o historia) y la trama no dependen de un lenguaje en particular, sino que son estructuras que pueden traducirse o concretarse en cualquier sistema semiótico. Así, se podría contar la misma historia, supongamos de Mafalda, mediante una trama X, Y, Z, a través de cualesquiera sistemas semióticos, como pueden ser, un relato oral, una realización audiovisual, o la misma historieta que Quino suele ofrecernos a través de periódicos y otras publicaciones similares. El otro aspecto importante que se rescata, en referencia a estas dos categorías, es lo relativo a la temporalidad. De esta forma, los teóricos han establecido claras diferencias entre el *tiempo de la historia* –que siempre es lineal– y el *tiempo de la trama*, cuya disposición y organización es diferente y, generalmente, no coincidente, como se verá más adelante cuando se hable del tiempo narrativo.

Así, en la visión autorizada de Eco,

La fabula es el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente. (...) La trama, en cambio, es la historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie con sus dislocaciones temporales, sus saltos hacia delante y hacia atrás (o sea, anticipaciones y *flash-back*), descripciones, digresiones, reflexiones parentéticas. En un texto narrativo, la trama se identifica con las estructuras discursivas.²⁰

La existencia de una fábula pasará, por cierto, por la necesidad de asumir ciertos antecedentes consustanciales a los contenidos, sin los cuales no sería posible considerar esta categoría narrativa. Nos referimos a la represen-

20. Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993, 3a. ed., pp. 145-146.

tación y concepción de la realidad como *modelos del mundo*, en donde *lo real* y *la ficción* se constituyen en las categorías opuestas de un sistema que, según la propuesta de Albadalejo, nos proporcionarían tres tipos básicos de modelos del mundo: de la *realidad efectiva*, de *lo ficcional verosímil* y de *lo ficcional no verosímil*; modelos que, en términos generales, responderían –en su orden– a la verificación y constatación empírica con el mundo real y concreto, en el primer caso; a situaciones no reales, aunque semejantes y posibles a los del mundo efectivo, para el segundo caso; y, para el modelo de lo ficcional no verosímil, se reservaría una existencia presupuesta por el ámbito mental, una realidad de la fantasía (A. Garrido Domínguez, 1996: 31-32).

Según estos modelos del mundo, hay que aceptar el hecho de que no necesariamente cada uno de éstos va a aparecer solo en los relatos; sino que, por lo general, se entremezclan en los diferentes textos narrativos, de manera particular en los de ficción. Su regulación y jerarquización se ha establecido mediante la *ley de máximos semánticos*, que Garrido resume así:

... cuando en el ámbito de la ficción coinciden elementos pertenecientes a más de un tipo de mundo –por ejemplo, elementos de la realidad efectiva y realidades verosímiles o inverosímiles– siempre *impera el nivel más alto*. Así, pues, lo ficcional no verosímil primaría sobre lo ficcional verosímil y éste sobre la realidad efectiva. La ley tiene una importancia mucho mayor de la que aparentemente presenta, pues permite justificar la ficcionalización de elementos de la realidad efectiva –personajes históricos, nombres de ciudades, ríos, etc.– cuando ingresan en un universo dominado por un nivel más alto. Potencian el carácter realista del texto de ficción pero a cambio ven su naturaleza trastocada y puesta al servicio de la ficción, que se erige en su principio explicativo (A. Garrido Domínguez, 1996: 32).

En este punto, es pertinente manifestar que, gracias a las competencias cognitivas y vivenciales que los seres humanos vamos adquiriendo en el diario convivir, podemos discernir con facilidad lo que pertenece a la realidad efectiva y a la ficción, a pesar de las cada vez más complejas manifestaciones y realizaciones tecnológicas que nos circundan. Al respecto, Garrido Domínguez ha sabido valorar lo que F. Martínez Bonati ha expuesto en torno de los objetos del mundo, cuya tipología implica los objetos *reales*, los *ilusorios* y los *ficticios*. De acuerdo con estos criterios, los reales son los que empírica e históricamente pueden verificarse; los ilusorios son el fruto de la errada interpretación o del engaño sensorial; mientras los ficticios son el producto «... de una voluntad creadora plenamente consciente de que está dando forma a un objeto que no es real (aunque lo parezca)».²¹ Todos éstos, ingre-

21. F. Martínez Bonati, citado por A. Garrido Domínguez (1996: 37).

dientes indispensables de cualquier historia. En definitiva, *sustancias* ineludibles del *contenido* narrativo –según la visión estructural aquí evocada–.

Pero, como se sabe, el contenido tiene su correspondiente *forma*; y ésta, en la estructura narrativa, se encuentra representada por lo que los formalistas rusos, a principios del siglo XX y, ahora, importantes teóricos (Chatman, Eco, entre otros), denominaron *trama*; es decir, todos aquellos recursos y lógicas narrativos que se utilizan para configurar una historia o sustancia del contenido.

La *trama* es, en otros términos, la manera cómo se disponen y organizan los acontecimientos; la forma cómo se juega con las dimensiones temporales y espaciales en la exposición de la historia; son las diversas posibilidades de ordenar y presuponer los hechos temporal, retóricamente. Es, como se puede ver, un recurso que le permite al narrador manipular, articular y formalizar las sustancias del contenido (la historia) para hacerlas aparecer de una manera concreta y no de otra. En términos chomskyanos, diríamos que la fábula es una estructura profunda (la de la historia) que tiene la opción de concretarse en distintas estructuras superficiales (las de la trama).

Lo dicho se confirma, por ejemplo, en las distintas versiones o realizaciones que una obra literaria –como *La Ilíada*– puede tener al momento de convertirse en una realización cinematográfica, incluso siendo fiel a la historia contada por Homero hace unos veintiocho siglos. Con esto queremos decir que, además de las características y posibilidades retóricas, miméticas y diégeticas²² propias de los lenguajes audiovisuales, hay una diversidad de opciones para dar *forma* a una misma historia que, en el caso del cine, se la atribuimos al director y, en la televisión, a los productores. Con lo cual el narrador se erige, así, en el factor decisivo de la originalidad textual del relato; vale decir, que el narrador –como sujeto de la enunciación narrativa– es la instancia competente para convertir una historia en trama, mediante la selección, jerarquización, combinación y manipulación de las sustancias del contenido, al igual que la de los elementos del relato –estudiados anteriormente–.

Así, teóricamente, la distinción de las categorías *historia* (o fábula) y *trama* resulta clave, porque nos deja a salvo de especulaciones distorsionantes y, al mismo tiempo, nos allana el camino para comprender cómo una misma historia puede concretarse en diferentes tramas, gracias, sobre todo, a la manipulación de un factor decisivo de la narrativa: el *tiempo*.

22. Al respecto, Jesús García Jiménez (1996: 181) expresa que «Aplicada a la imagen, la *mimesis* es *diégesis*»; con ello queremos entender que se refiere a la re-presentación icónica solamente, pues la diégesis nos remite a un universo que implica, sobre todo, a la historia narrativa.

LA TEMPORALIDAD NARRATIVA

A partir de la asunción de la categoría trama –como ha sido recogida aquí–, es de consenso casi generalizado entre los narratólogos el reconocimiento de, al menos, dos temporalidades narrativas: el *tiempo del relato* (o del discurso, según la preferencia terminológica de algunos, o de la trama, para ser más específicos) y el *tiempo de la historia*. La primera aparecería como una temporalidad formalmente manipulable por parte del narrador; mientras la temporalidad de la historia nos remitiría a lo que consideramos natural o cotidiano, sería el tiempo cronológico al cual corresponden los acontecimientos relatados. Como ha dicho más semióticamente Michael Taylor, el *tiempo del significante* y el *tiempo del significado*; o, si se quiere, el tiempo que corresponde a contar algo, y «... el tiempo de la cosa que se cuenta»,²³ respectivamente. De esta forma, debe quedar bien claro que al relato le corresponde una temporalidad y a la historia otra diferente; y aunque en algún instante pudiesen coincidir, eso no sería más que una simple coincidencia, no imputable a la estructura narrativa.

De acuerdo con esta perspectiva –de amplio consenso, como ya se ha dicho–, la sustentación teórica referencial le corresponde al reconocido narratólogo francés, Gérard Genette, quien ha distinguido tres categorías básicas y orgánicas para explicar las relaciones temporales que se producen entre los tiempos del relato y los de la historia; diferenciación que se concreta en relaciones de *orden*, *duración* y *frecuencia*, y que Gaudreault y Jost han sintetizado de la siguiente manera:

- El orden: confrontando la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato.
- La duración: comparando el tiempo que dichos acontecimientos deben tener en la diégesis y el tiempo que tardamos en narrarlos.
- La frecuencia: estudiando el número de veces que tal o cual acontecimiento se halla evocado por el relato, en relación al número de veces que se supone que sobreviene en la diégesis (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 112).

La intencionalidad didáctica de la presente investigación nos obliga, en este punto, a realizar una digresión, previa la explicación de las categorías genettianas. Ésta hace referencia a la *diégesis*; «–término de la tradición griega y aprovechada por G. Genette– [que] designa el aspecto narrativo del dis-

23. Michael Taylor, citado por Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en el novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990, p. 66.

curso» (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 122); y que ahora tiende, concretamente, a sustituir a la historia narrativa, aunque su cobertura conceptual sea mucho más amplia y englobe a ésta. Según los entendidos en la materia –en este caso de la narrativa cinematográfica–,

La diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Es preciso comprenderla como el último significado del relato: es la ficción en el momento en el que no sólo toma cuerpo, sino que se hace cuerpo. [...]: es todo lo que la historia evoca y provoca en el espectador. También podemos hablar de *universo diegético*, que comprende la serie de acciones, su supuesto marco (geográfico, histórico o social) y el ambiente de sentimientos y motivaciones en la que se produce.

Este universo diegético tiene un estatuto ambiguo: es a la vez el que engendra la historia y le sirve de apoyo, y hacia el que ésta remite [...]. Toda historia particular crea su propio universo diegético, pero a la inversa, el universo diegético (delimitada o creado por las historias anteriores, como en el caso del género) ayuda a la constitución y comprensión de la historia (J. Aumont y otros, 1985: 114).

Guiados por los razonamientos de S. Chatman, y los de A. Gaudreault y F. Jost, retomamos, entonces, el tratamiento de las categorías de Genette antes aludidas, para así comprender mejor la trascendencia narrativa de éstas. La primera hace referencia al *orden* temporal, que no es más que la forma como la trama dispone y organiza los diferentes sucesos de la historia, tantas veces cuantas sean necesarias, siempre que la secuencia y la lógica de la historia siga siendo inteligible para el lector o el espectador. En este sentido, los lenguajes audiovisuales –el cine, en particular– son los que mejor han logrado explotar estas posibilidades narrativas mediante el montaje, aunque también pueden ser víctimas de esa ordenación.

Al respecto, Genette ha diferenciado dos tipos de orden: los de secuencia normal entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia (podríamos llamarlo *orden cronológico*), y los de orden no coincidente entre el tiempo del relato y de la historia, que el autor ha denominado, en este caso, *secuencias anacrónicas*; tipos que podrían representarse en un eje de numerales, para el primer caso así: 0, 1, 2, 3, 4, 5; y para las anacrónicas, entre otras, de esta manera: 0... 1... 2... 3... (1) ... 3... 4... (2)...4... 5.

A su vez, las secuencias anacrónicas pueden ser de dos clases: *retrospectivas* y *prospectivas*. A la primera, Genette la denomina *analepsis* (del griego *lepsis*, tomar y de *ana*, después). Consiste en evocar, a posteriori, un acontecimiento anterior al momento de la historia; así, por ejemplo, si me encuentro ya en el momento 3 de la historia, podría evocar, mencionar o

visualizar el momento 1, para luego retomar la historia desde el momento 3 y seguir nuevamente con el hilo de la historia... En el cine, generalmente, se utiliza el recurso del *flashback* para conseguir tal efecto.

La segunda clase de anacronía ha recibido el nombre de *prolepsis* (del griego *pro*, delante y de *lepsis*, tomar); es, por supuesto, anticiparse al momento en el cual la historia está transcurriendo normalmente, como sería el supuesto caso de un personaje que se durmiera, y comenzara a soñar cómo irá a terminar sus días encerrado en una cárcel debido a los enredos judiciales en los cuales se ha metido ese día; luego se despertará, y seguirá el curso de la historia trazada, sin que necesariamente tenga que ocurrir tal situación más adelante. Es lo que en el cine se ha denominado *flashforward*; recurso más vinculado a la banda de la imagen, antes que a la del sonido.

La segunda categoría propuesta por Genette para establecer la relación temporal entre el relato y la historia es la *duración*, que consiste en abordar las extensiones temporales de estas dos instancias narrativas, y su consiguiente entrelazamiento; en otras palabras, consiste en comprender cómo se dan las relaciones entre la supuesta duración de la historia, y el tiempo que se invierte para hacer efectiva esa historia al momento de contarla o de mirarla, por ejemplo, en la pantalla de un cine. Así, sea el caso de las vicisitudes que cuenta Homero en *La Odisea*, en donde Ulises vaga por mares e islas por más de veinte años hasta regresar a Itaca (tiempo de la historia), en una realización o texto cinematográfico bien puede plasmarse esta historia en unas dos horas y media (tiempo del relato). De donde se colige que, por lo general en las realizaciones audiovisuales, el tiempo del relato suele ser más corto que el tiempo de la historia, aunque también pudiera ocurrir lo contrario, más por excepción, al igual que la existencia de un paralelismo entre las dos duraciones; sin descartar, por cierto, que algunos sucesos de la historia pudiesen durar menos tiempo que el que se emplea en el relato (en estos casos uno no puede dejar de pensar en el recurso de la cámara lenta).

Para dar razón de las posibilidades de esta categoría temporal, Genette ha establecido cuatro ritmos narrativos, que Chatman ha reformulado y ha recogido en cinco:

1. *resumen*: el tiempo del discurso (léase relato) es menor que el tiempo de la historia;
2. *elipsis*: lo mismo que 1, excepto que el tiempo del discurso es cero;
3. *escena*: el tiempo del discurso y el de la historia son iguales;
4. *alar-gamiento*: el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia;
5. *pausa*: lo mismo que 4, excepto que el tiempo de la historia es cero (S. Chatman, 1990: 71).²⁴

24. Las itálicas son licencias nuestras.

La *frecuencia* es la tercera categoría utilizada por Genette para relacionar el tiempo del relato con el tiempo de la historia narrativa. Ésta consiste en la posibilidad singular o múltiple de que un mismo acontecimiento –correspondiente a la historia– se concrete en el transcurso del relato, una o varias veces, de manera indistinta, según las necesidades diegéticas del género utilizado, y de las competencias y voluntad del narrador; quien, finalmente, será el verdadero artífice de la trama.

Para Gaudreault y Jost, «la frecuencia es la relación establecida entre el número de veces que evoca tal o cual acontecimiento en el relato y el número de veces que se supone que ocurre en la diégesis» (1995: 130).²⁵ Y de la misma manera que otros, estos autores resumen y citan a Genette –incluidos sus ejemplos lingüísticos– lo relacionado con las configuraciones de las posibles frecuencias; a saber:

- a) *Una vez* lo que ha ocurrido *una vez* en la diégesis (léase historia) [...]. Ejemplo: *Ayer me acosté temprano*. [frecuencia «singulativa»]
- b) *N* veces lo que ha ocurrido *n* veces en la diégesis [...]. Ejemplo: *El lunes me acosté temprano, el martes me acosté temprano, el miércoles me acosté temprano, etc.* [frecuencia múltiple y «singulativa»].
- c) *N* veces lo que ha ocurrido *una vez* [...]. Ejemplo: *Ayer me acosté temprano, ayer me acosté temprano, etc.* [frecuencia repetitiva].
- d) *Una vez* lo que ha ocurrido *muchas veces*. Ejemplo: *Durante mucho tiempo estuve acostándome temprano*. [frecuencia iterativa] (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 130).²⁶

LA NARRACIÓN

La tercera gran categoría de la estructura narrativa, conjuntamente con el relato y la historia –analizados anteriormente–, es la narración. Instancia comunicacional trascendente que, desde la perspectiva de la teoría de la enunciación, se estatuye como en una especie de pinza que tiene la facultad de unir o conectar los diversos aspectos de la estructura narrativa, dado que es la más discursiva de las categorías narrativas y, además, es la que mejor representa y consolida la perspectiva de la Teoría de la Enunciación; es la que, propiamente, se ubica en el entorno de la enunciación, y no del enunciado, como sucede –en términos amplios– con el relato y con la historia narrativa.

25. El término *diégesis*, en este caso, es equivalente a *historia*.

26. La denominación adicional, que consta entre corchetes, ha sido tomada del libro de S. Chatman (1990: 82).

Así resulta, entonces, que de entre las categorías estudiadas, la narración es la de más reciente data; visualizada, precisamente, a partir de la concepción de Benveniste, primero en las reflexiones lingüísticas y literarias y, ahora también, en los lenguajes audiovisuales. Si bien los avances y producción no han sido espectaculares, su matriz teórico-conceptual es, definitivamente, prometedora y de inmensas proyecciones; tanto que los estudios contemporáneos del tema han repercutido en forma notable en la lingüística trascendente, como es el caso de la pragmática y el reforzamiento y despegue de una nueva hermenéutica, como cuotas relevantes para los estudios de la comunicación de nuestros días, como ya se ha referido en otro lugar de esta investigación.

Consecuentes con lo expuesto hasta aquí, es el momento de destacar y confirmar, en primer lugar, la concepción de este gran narratólogo francés, Gérard Genette, quien ha definido la narración, como «el acto narrativo productor, y, por extensión, el conjunto de la situación (real o ficticional) que relata».²⁷ Visión que implica, por una parte, dar cuenta de las estrechas relaciones entre enunciado y enunciación y la consecuente presencia de agentes enunciadores; y, por otra, comprender la importancia del acto de narrar, de las circunstancias en las cuales se producen dichos actos, qué instancias narrativas intervienen para que la enunciación se produzca y, de esta forma, se concrete en enunciados o textos narrativos.

Como se puede advertir, el involucramiento de las dos grandes dimensiones de la enunciación y sus consecuentes implicaciones van a dar paso, de hecho, a la presencia de una serie de factores clave, y también complementarios, que es necesario ir desglosando.

En ese intento, y para acortar camino, bien conviene remitirnos, en primera instancia, a todas aquellas explicaciones y reflexiones que habíamos expuesto al referirnos a la Teoría de la Enunciación, en relación con las posibilidades polifónicas y argumentativas del discurso lingüístico –de manera particular– sostenidas por Oswald Ducrot, y que ahora nos pueden servir de base para ampliar y extrapolarlas, de manera concreta, a la enunciación audiovisual a través del estudio de la narración, como ya se había sugerido y planteado inicialmente en el apartado correspondiente.

En tratándose de la narración audiovisual, no solamente debemos estar preocupados por los sujetos de la enunciación, como es –en términos generales– el caso planteado por Ducrot, cuando, con razón, esgrime la necesidad de considerar la polifonía proveniente del sujeto empírico, del locutor y del enunciadore; sino que es pertinente tomar en cuenta, además, factores como la

27. Gérard Genette, citado por M. E. Contursi y F. Ferro (2000: 42).

instancia narrativa, las relaciones entre autor, narrador y personajes, el punto de vista, entre otros aspectos.

En primer lugar, aunque ya lo hemos mencionado en otra parte, es oportuno recordar aquí que los lenguajes audiovisuales están constituidos por sustancias expresivas distintas: lenguajes oral y escrito, imagen en movimiento, música y efectos de sonido. Su presencia, generalmente simultánea, tiene implicaciones semióticas de todo orden (semánticas, sintácticas, pragmáticas), sin dejar de mencionar las complejidades técnicas y humanas que la producción de los textos audiovisuales pudiesen tener. Pero, de todo ello, dos son los elementos de más alta incidencia significativa: el lenguaje verbal y la representación icónica; sustancias que ya en la metalingüística de la retórica griega (Plantón y Aristóteles) –consideradas las distancias y el tipo de representación– se homologan con la *diégesis* y con la *mimesis* (como representación o imitación de acciones). Es, en definitiva, la posibilidad y la concreción de la *narración* y de la *mostración* en los actuales lenguajes audiovisuales, como lo han demostrado Gaudreault y Jost al hablar del cine (1995: 32 y ss.).

Con lo anteriormente referido, lo que queremos significar –grosso modo– es que en los textos audiovisuales podemos *ver*, literalmente, las representaciones de las personas, de sus acciones, emociones. Observamos objetos, espacios; es decir, se nos muestra lo que el narrador quiere que veamos; cosa que en la literatura hay que describir con palabras para que el lector se las imagine (diégesis). De allí que se haya afirmado que en los relatos audiovisuales, pensados desde la preponderancia de la imagen, la *mimesis es diégesis*: «Se representa la acción y en esa representación, que es el relato icónico, se da verdadera narración, porque sus códigos textuales remiten igualmente a los códigos de la percepción del mundo natural» (J. García Jiménez, 1996: 181).

Pero hay que advertir que la percepción aparente del mundo natural, donde el espectador tiene la sensación de estar frente a la realidad concreta, va a variar de manera notable entre una persona y otra, debido a causas como las pocas, medianas o muchas competencias que el espectador pueda tener sobre el lenguaje y la enunciación cinematográficas y, también, por las condiciones sociales, culturales, etarias, de género, y hasta de época en la cual vive el enunciatario, por una parte; y por otra, por las condiciones o instancias de enunciación que convergen en la producción audiovisual.

A trancos largos, esto nos lleva a pensar y reafirmar la tesis sostenida a lo largo de la presente investigación, que propone la necesidad de asumir la comunicación como una producción significativa compartida por los sujetos de la enunciación; presupuesto epistémico que valida una posición que intenta recuperar, en gran medida, la calidad creadora, *modelo* –en la concepción

de Eco–, recreadora y co-responsable de la interacción humana en los diferentes entornos.

LOS SUJETOS DE LA NARRACIÓN

La afirmación de que «No hay relato sin instancia relatora» (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 47), que bien puede equiparse con una propuesta más generalizada de que *no hay comunicación sin sujetos*, nos pone frente a un problema central que algunas corrientes han querido evadir: la recuperación del sujeto en sus diferentes dimensiones y potencialidades interactivas (emotivas, corporales, semióticas).

LA TIPOLOGÍA DE LOS SUJETOS DE U. ECO

Situados en las demandas semióticas de este aspecto de la investigación, hay que convenir –siguiendo a Umberto Eco– que la enunciación narrativa presupondría, al menos, cuatro elementos o instancias sujetivas: «el autor empírico, el autor modelo (o narrador), el lector empírico y el lector modelo (o narratario)».²⁸

De la lectura de *Lector in Fabula* –sin entrar en los pormenores de las acostumbradas disquisiciones teóricas del semiótico italiano– y de las interpretaciones de las autoras aquí citadas, se puede inferir que el *autor empírico*, o autor –simplemente–, se lo podría equiparar, en parte, con el sujeto empírico del discurso de Ducrot –al cual ya hemos hecho referencia–; es decir, una persona o personas con nombres y apellidos, que en las obras literarias aparecen como autores de esos libros, y que en las películas y en producciones audiovisuales –en general– se los identifica como los productores y directores biográficos. Lo que significa que son sujetos con competencias narrativas específicas; pero cuyas actuaciones o *performance* –para usar un término chomskyano– sólo podrán ser ejecutadas por una categoría intratextual como el *autor modelo*, o *autor implícito*, según la terminología de otros.²⁹ En todo caso, el *autor empírico* es un sujeto de la enunciación.

28. Umberto Eco, citado por M. E. Contursi y F. Ferro (2000: 53).

29. Al respecto, existen una serie de análisis y confrontaciones teóricas y metalingüísticas que evidencian que las cosas aún no se ha ventilado lo suficiente, pues las mismas interpretaciones de los actores de estas discusiones, no son suficientemente claras. Para quienes dese-

El correspondiente sujeto en la distribución del otro polo enunciativo del autor empírico es el *lector empírico*, que se encuentra representado por personas naturales que han decidido leer una novela, por mencionar algo, o mirar solos o en compañía una película, un relato audiovisual; personas sobre las cuales se vuelca el interés editorial o comercial de los productores, en una sociedad de consumo; pero que, al mismo tiempo, se les suele proveer de ciertas pistas inferenciales o de códigos interpretativos que les faciliten el entretenimiento, o para que, al menos, no defeccionen en interpretaciones aberrantes; que es como queremos entender aquella metáfora de los *paseos inferenciales* propuesta por Eco, cuando ha expresado que:

En la narrativa sucede que el texto presenta verdaderas señales de suspense, casi como si el discurso moderara el paso o incluso frenara, y como si el autor sugiriera: «y ahora intenta seguir tú...». Cuando hablaba de paseos inferenciales me refería, en los términos de nuestra metáfora forestal, a paseos imaginarios fuera del bosque [narrativo]: el lector para poder prever el desarrollo de la historia se remite a su experiencia de la vida, o a su experiencia de otras historias (Eco, 1996) (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 36).

A fuerza de ser reiterativos –por los afanes didácticos de la obra–, bien podríamos confirmar algunos presupuestos a través de este semiótico italiano y, al mismo tiempo, introducir otra de las categorías subjetivas, mediante la siguiente cita:

Pero no siempre el Autor Modelo es tan fácil de distinguir: con frecuencia el lector empírico tiende a rebajarlo al plano de las informaciones que ya posee acerca del autor empírico como sujeto de la enunciación. Estos riesgos, estas desviaciones vuelven a veces azarosa la cooperación textual (U. Eco, 1993: 90).

Antecedidos de esta realidad, veamos, entonces, qué implica y cuál es la incidencia del *Autor Modelo* en el andamiaje de la enunciación narrativa. Eco, en realidad, no es totalmente explícito sobre el asunto; mas, sus ejemplos y algunas referencias nos permiten entrever y entender el alcance de esta categoría; e, inclusive, hasta relacionar esta lexía con otras que circulan en obras de otros investigadores, como es *autor implícito*, y *lector supuesto*, que el mismo Eco ha señalado.³⁰ De esta manera, el *Autor Modelo* se lo puede con-

en ampliar sobre la temática se recomienda, entre otros, la obra (citada aquí) de Antonio Garrido Domínguez, quien le da un tratamiento bastante didáctico a los sujetos de la narrativa literaria.

30. «La noción del Lector Modelo circula en muchas teorías textuales con otras denominaciones y con diversas diferencias. Véase, por ejemplo, Barthes, 1966; Lotman, 1970; Riffaterre,

ceptuar como una construcción textual, una presuposición dialécticamente atribuible al *Lector Modelo*, cuya configuración va a depender de formas de cooperación textual³¹ y decodificaciones semióticas competentes del Lector Modelo.

En consecuencia, el *Autor Modelo* supone una estructura de enunciación, en donde son muy importantes los otros sujetos; pero también las *circunstancias de enunciación* (históricas, temporales, culturales, etc.). Así el *Autor Modelo* aparece como «una estrategia textual, una realidad programada»,³² un sujeto producto de la interpretación; criterio –este último– que es necesario no perder de vista porque, de esta forma, Eco nos está recordando su preocupación por el polo del enunciatario; elemento co-responsable de la producción de sentidos, junto al enunciador, como lo hemos venido repitiendo.

En palabras del semiótico referido, destaquemos, pues, dos citas –tal vez las únicas explícitas– en torno de esta categoría y sus consiguientes relaciones con los otros sujetos de la enunciación:

La configuración del Autor Modelo depende de determinadas huellas textuales, pero también involucra al universo que está detrás del texto, detrás del destinatario y, probablemente, también ante el texto y ante el proceso de cooperación (en el sentido de que dicha configuración depende de la pregunta: «¿qué quiero hacer con este texto?») (U. Eco, 1993: 95).

Por ahora basta con concluir que podemos hablar de Autor Modelo como hipótesis interpretativa cuando asistimos a la aparición del sujeto de una estrategia textual tal como el texto mismo lo presenta y no cuando, por detrás de la estrategia textual, se plantea la hipótesis de un sujeto empírico que quizá deseaba o pensaba o deseaba pensar algo distinto de lo que el texto, una vez referido a los códigos pertinentes, le dice a su Lector Modelo (U. Eco, 1993: 93).

Así, a estas alturas de la exposición, ya podemos tener un idea de los dos sujetos que faltan por explicar. Nos referimos al *Lector Modelo* y al *Lector Empírico*, que no son más que la contraparte de los dos analizados.

En efecto, la concepción equiana de *Lector Modelo* no sería más que «un conjunto de instrucciones textuales» (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 53); una instancia semiótica competente que colabora en la producción de sentidos al momento de interpretar. Lo entendemos como el *lector tipo* que ha

1971, 1976; Van Dijk, 1976c; Schmidt, 1976; Corti, 1976 (cfr. en este último libro el segundo capítulo, 'Emitente e destinatario', donde se introducen las nociones de '*autor implícito*' y de '*lector supuesto* como virtual o ideal'. En Weinrich, 1976 (7, 8 y 9) se encuentran indicaciones indirectas, pero muy valiosas» (U. Eco, 1993: 95). (Las itálicas son nuestras).

31. Cooperación textual entendida como «... un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales», (U. Eco, 1993: 91).

32. D. Villanueva, citado por Antonio Garrido Domínguez (1996: 118).

sido presupuesto y determinado por el *Autor Modelo*, mediante una serie de operaciones semióticas y pragmáticas, sobre las cuales descansa su eficacia. Mientras el *Lector Empírico* es la persona de carne y hueso; es quien, en todo caso, busca acercarse a esas instrucciones textuales del *Lector Modelo*, a fin de constituirse en un sujeto de la enunciación, capaz de generar sentidos apropiados, útiles a sus intereses y necesidades. «Así la actividad del lector empírico de un texto narrativo es interpretar, realizando razonamientos inferenciales a partir de los senderos que dibuja el narrador» (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 54).

Es importante señalar, además de lo dicho, que la preexistencia de los diferentes sujetos de la enunciación –según Eco– dependerían, precisamente, de la presuposición de hipótesis; así, por ejemplo,

... el lector empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, debe fabricarse una hipótesis de Autor, deduciéndola precisamente de los datos de la estrategia textual. La hipótesis que formula el lector empírico acerca del Autor Modelo parece más segura que la que formula el autor empírico acerca de su Lector Modelo (U. Eco, 1993: 90).

De las citas y referencias expuestas y tomadas de «Lector in fabula», puede sorprender que Eco en ningún momento nos remite al narrador y al narratorio como categorías integradas a la fábula; aunque se pudiera presumir que se asocian, respectivamente, a las categorías de Autor Modelo y de Lector Modelo, como lo hacen, en efecto, Contursi y Ferro, según consta en la segunda cita correspondiente a este apartado.

Llegados a esta instancia, resulta pertinente que destaquemos otra u otras visiones en torno de los sujetos de la enunciación narrativa, que tomen en consideración, en esta ocasión, el polo del enunciador o productor de la narración, y en donde se visualice la trascendencia del narrador, como categoría ampliamente reconocida por casi todos los narratólogos, aunque no falten quienes deseen difuminarla con argumentaciones excluyentes-incluyentes.³³

Al respecto, al empezar esta reflexión, nosotros ya nos habíamos sumado a aquella premisa de que *no puede haber narración sin la existencia de un agente narrador*. La denominación de este agente no interesa, ciertamente; pero sí la concepción y sus funciones determinantes en la producción de este tipo de texto.

33. Una idea de lo dicho se puede verificar en S. Chatman (1990: 162).

LOS SUJETOS SEGÚN LA TIPOLOGÍA ANGLOSAJONA

Según lo refieren reconocidos narratólogos –Mieke Bal, Antonio Garrido D., entre otros–, a partir de los años sesenta del siglo XX, particularmente en los Estados Unidos, empieza a forjarse la necesidad de reivindicar la importancia del autor; situación que, a la postre, va a dar nacimiento de una tipología de sujetos de la narración, que, W. C. Booth –como el más visible representante– recoge en los siguientes tipos: *autor real*, *autor implícito*, *narrador / narratario*, *lector implícito*, *lector real*.

El primer componente de esta doble trilogía de los sujetos de la enunciación narrativa, en concreto y en primer lugar, nos remiten al *autor real*; es decir, a una persona biográfica que responde a nombres y apellidos concretos. Es el equivalente al autor empírico de Eco.

El nuevo y discutido concepto corresponde al *autor implícito*, que según su mentor sería «...la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto». De esta manera, el autor implícito se convertiría en el *alter ego o segundo yo*, cuya misión fundamental sería la de hacer partícipe al lector implícito de su sistema de valores (A. Garrido Domínguez, 1996: 116). «Se trata, pues, de una realidad intratextual –aunque no siempre explícitamente representada– elaborada por el lector a través del proceso de lectura, que puede entrar en clara contradicción con el narrador» (A. Garrido Domínguez, 1996: 116). Seymour Chatman, por su parte, caracteriza a este sujeto de la narración de la siguiente forma:

A diferencia del narrador, el autor implícito no puede contarnos nada. Él, o mejor dicho, ello no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos. Podemos entender con claridad la noción de autor implícito si comparamos diferentes obras escritas por el mismo autor real pero presuponiendo diferentes autores implícitos (S. Chatman, 90: 159).

A esta concepción, lo que más se le ha cuestionado es la pretensión de querer endosarle al lector el sistema de valores del autor implícito –particularmente los morales–, como realidad persuasiva, sin tomar en consideración las implicaciones con el mismo narrador y los personajes.

De acuerdo con los criterios con los cuales venimos operando, el *narrador* se nos presenta como el procedimiento que asume el autor real para convertirse en el locutor y responsable de la narración, según W. Kayser (A. Garrido Domínguez, 1996: 117). Vale decir que, ante la tendencia de identifi-

car o confundir entre autor real y narrador, existe –en todos los autores consultados– una preocupación justificada por establecer la diferencia; cuestión que, en verdad, parecería estar resuelta. Sin embargo de ello, no está demás expresar que el narrador es siempre la instancia organizadora del relato, que no es una persona real. En este sentido se parece al personaje por su carácter ficticio que, en este caso, se manifiesta como una categoría sobre la cual recae la responsabilidad de inventar y/o actualizar una historia, de organizar una trama, de contextualizar el relato. «El narrador es siempre un papel ficticio, puesto que actúa como si la historia fuera anterior a su relato (cuando en realidad es el relato el que la construye), y como si él mismo y su relato fueran neutros ante la ‘verdad’ de la historia» (J. Aumont, 1985: 110) –se ha dicho desde el flanco cinematográfico–; asunto que, aunque parezca paradójico, se puede verificar, inclusive, en la autobiografía, en donde existe una posibilidad real de confundir al autor con el narrador. De allí que, desde esta misma vertiente del cine, los autores antes citados han manifestado:

Para nosotros, el narrador será el realizador, en tanto que es quien escoge un tipo de encadenamiento narrativo, un tipo de planificación, un tipo de montaje, por oposición a otras posibilidades ofrecidas por el lenguaje cinematográfico. El concepto de narrador, así entendido, no excluye la idea de producción y de invención: el narrador produce por completo a la vez un relato y una historia, al mismo tiempo que inventa ciertos procedimientos del relato o ciertas construcciones de la intriga (J. Aumont, 1985: 111).

Se entiende que, cuando manifiestan que el «narrador será el realizador», están aludiendo no a la persona o personas reales, sino a las competencias cinematográficas que poseen esa o esas personas para lograr una performance narrativa, al momento de producir un relato. Es, en definitiva, el trabajo con y para el lenguaje –en este caso– cinematográfico el que está en juego, y no las personas. Agreguemos que, ya en 1966, ese gran semiólogo y humanista que fue Roland Barthes, había advertido sobre la tendencia a confundir autor con narrador literario, en los siguientes términos: «quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida), y quien escribe no es quien existe» (A. Garrido Domínguez, 1996: 117).

Sobre el tema del narrador, será necesario volver, no sin antes completar el correlato de los restantes sujetos de la narración, en esta ocasión para referirnos al lector implícito, al narratorio y al lector real.

El *narratorio* es la contraparte del narrador; es, si se quiere, un sujeto con las competencias suficientes para decodificar la trama, la historia, las circunstancias en las que se inscribe el texto narrativo. Es por ello que se lo sitúa en el mismo nivel diegético del narrador. Diríamos, por nuestra parte, que pertenece al mismo estatuto de la enunciación que el Lector Modelo de Eco; pero

pensado desde la producción –en ese caso–, y no como colaborador, intérprete y generador de sentidos, como ocurre con el Lector Modelo de Eco, que está concebido desde la fase del consumo. Entre las funciones del narratorio, se han señalado «una de tipo general –funcionar de intermediario entre el narrador y el lector– y otras más específicas: hacer progresar la intriga, poner en relación ciertos temas, determinar el marco narrativo, actuar de portavoz moral de la obra».³⁴

Según los mentores del *lector implícito*, este sujeto de la narración respondería al hecho de que todo texto permite presuponer un lector con determinado sistema de valores, con cierto estatus; con su ideología, saberes, conocimientos, etc.; por lo tanto, es reconstruible mediante el proceso de lectura, al igual que el autor implícito que, conjuntamente, son inmanentes a la narración. Pero, «A diferencia del autor implícito –de cuya imagen no siempre es consciente el autor real– el lector implícito se encuentra permanentemente presente en la mente del autor real hasta el punto de convertirse en uno de los factores que dirige su actividad», según Booth.³⁵

El último sujeto de la enunciación de esta trilogía doble está constituido por el *lector real*, cuya contraparte es el autor real; es decir, al igual que éste, es una persona del mundo empírico, un ser biológico; por lo tanto, es una realidad extratextual que, a veces, hasta podría sentirse aludida, persuadida, amenazada, gratificada, etc. por el relato.

NARRADOR, FOCALIZACIÓN Y TIPOLOGÍAS

Se parte de la premisa de que la narración sólo es factible gracias a una instancia o agente narrativo, al que se ha convenido denominarlo narrador; que, como quedó explicado, es una categoría intratextual y ficticia capaz de organizar el relato. Es el sujeto ejecutor de la enunciación; y, como tal, con criterios para presentar y estructurar los acontecimientos y demás elementos narrativos, desde perspectivas, ángulos o puntos de vista específicos; atribución ésta que se le ha llamado *focalización*. De allí sus diferentes denominaciones: *visión*, *campo*, *punto de vista*, *perspectivas*, etc.; que, en definitiva, no es más que «...la relación entre la percepción y lo que se percibe» (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 50). En consecuencia, al sujeto de la focalización

34. Inferencias de Antonio Garrido Domínguez (1996: 119), a partir de las visiones de Ponzuelo Yyancos: 1988, 83-117; G. Genette: 1972, 312-315; O. Toca: 1973, 184-176.

35. La interpretación corresponde a A. Garrido Domínguez (1996: 118).

se le llama *focalizador*, así como al sujeto que narra se lo denomina, precisamente, *narrador*.

Pero el focalizador, que es algo así como una función delegada por el narrador, no debe ser confundido con éste, a pesar de su cercanía. La definición que nos propone Jesús García Jiménez estimamos que clarifica el panorama:

El *focalizador* determina en el relato el «centro de orientación», el «centro de interés», la «elección del contenido entre todos los materiales posibles», el «ángulo de visión», el «enfoque», y el «el modo de presentación» en los planos perceptivo-psíquico, verbal, espacial y temporal. El narrador es responsable de la narración, el focalizador lo es de la perspectiva narrativa (J. García Jiménez, 1996: 86).

De esta manera, dependiendo de cual sea el enfoque o modo de presentación de las diferentes realidades narrativas, se puede hablar, al menos, de dos tipos de *focalización*: *interna* y *externa*. Es interna si el focalizador se integra al personaje-narrador de la historia; pero cuando el focalizador opera fuera de la historia narrativa, como un agente anónimo, se la denomina focalización externa (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 50).

Como lógica consecuencia de esta tipología –relacionada con la focalización–, se ha determinado también dos tipos de narradores con la misma denominación. Así, entonces, hablamos de *narrador interno* cuando los personajes del relato son los que se encargan de narrar; en otras palabras, son los narradores-personajes que hablan de sí mismos o de diversas realidades; mas, cuando no hablan de sí mismos, sino de otros personajes y de otras circunstancias y realidades, estamos frente a un *narrador externo*. Diferenciación que ha sido formulada por la narratóloga Mieke Bal, para esquivar aquella clásica e inadecuada tipología que nos habla del narrador de primera persona y narrador de tercera persona, respectivamente (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 51).

TIPOLOGÍA DE TODOROV

Así, a partir de las relaciones posibles entre narrador y personajes, nos encontramos con una tipología de narrador –bastante difundida– concebida por Tzvetan Todorov, que se basa en el «aspecto» narrativo (de «*aspectus* = mirada»); en otras palabras, equivalente a la «forma como la historia es *percibida por* el narrador», y fundada en «el *saber del narrador* con respecto al

saber del personaje» (J. García Jiménez, 1996: 114). Clasificación inspirada en la tipología de Jean Pouillon, y que Todorov la concibe como sistema de desigualdades e igualdades, que se concretan en tres *tipos de narradores*:

a) *El narrador sabe más que el personaje* (la visión «por detrás» de Pouillon). Es el caso en el cual se evidencia una clara superioridad del narrador porque está en posesión de los deseos, de las ideas de uno o de varios personajes. «No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secreto para él». ³⁶ Es –según el autor– la fórmula más utilizada por el relato clásico.

b) *El narrador sabe tanto o igual que los personajes* (la visión «con» de Pouillon). Aquí el narrador no puede decir más de lo que saben los personajes; por lo tanto, no está en capacidad de realizar explicaciones de los acontecimientos antes de que los personajes lo hayan hecho. En el caso de la literatura, el relato puede concebirse desde la primera o tercera personas gramaticales.

c) *El narrador sabe menos que los personajes* (visión «desde afuera», según Pouillon). Aquí el narrador no tiene acceso a ninguna conciencia. Se limita a describir lo que ve, lo que oye. Como dice Todorov, es una convención, un puro *sensualismo*, porque un relato semejante resultaría incomprendible. El narrador se convierte en un testigo que pretende objetividad, aunque ésta, como sabemos, suele ser relativa. De allí que, inclusive, se recurra apenas a nombrar a los personajes con referencias como «el joven», «el hombre rubio», etc. (T. Todorov, 1976: 178-179).

TIPOLOGÍA DE GULLÓN

Por el interés didáctico que pudiese tener para los investigadores de las narrativas –particularmente audiovisuales– la relación entre el narrador y la realidad, se hará alusión a la tipología de Germán Gullón; quien, basado en las *funciones del narrador* de la novela del siglo XIX, ha clasificado a este sujeto de la enunciación narrativa en cinco tipos, que –estimamos– todavía siguen vigentes, no sólo en la literatura sino en los audiovisuales; lenguajes nuevos fundados sobre esa rica tradición decimonónica que empezó en el cine y que ahora la encontramos, de manera particular, en las narrativas televisivas.

36. Tzvetan Todorov, *Las categorías del relato literario*, en VV. AA. *Análisis estructural del relato*, Niebla, 1976, p. 178.

He aquí cómo Jesús García Jiménez nos presenta esta tipología de Gullón (J. García Jiménez, 1996: 121-122):³⁷

- **El narrador observador** es aquel sujeto que sale al encuentro de la realidad. Se presenta como un espectador impassible, interesado, apasionado. Puede ser un personaje que asuma las funciones de narrador, como en el ejemplo siguiente:

[...] Era joven, muy joven y ese hombre la encontró cantando y bailando en un cabaret y construyó para ella una casa del barrio y tuvieron una hija. No puedo decirle exactamente el tiempo que pasó o de cuanta felicidad disfrutaron, pero al fin él la abandonó. No tuvieron hijos varones.

- **El narrador imaginativo**, como su nombre lo dice, «inventa» su propia realidad, a diferencia del observador. He aquí un ejemplo que, como el anterior, es tomado de una película de A. Hitchcock:

Como todos los que sueñan, me sentí poseída de un poder sobrenatural y atravesé como un espíritu la barrera que se alzaba ante mí. El camino iba serpenteando, retorcido y tortuoso... La naturaleza había vuelto a lo que fue suyo y poco a poco se había posesionado del camino con sus tenaces dedos...

- **El narrador mitógrafo** es un creador de mitos. El ejemplo proviene de un relato en *off* que Orson Welles usa para poner en escena *El cuarto mandamiento* (1942):

La magnificencia de los Ambersons comenzó en 1873. Su esplendor perduró mientras su pequeño pueblo creció y se oscureció cuando llegó a ser una ciudad...

- **El narrador didáctico** es el que procura introducir una enseñanza en la narración. El ejemplo emblemático que se hace constar corresponde a *El pequeño salvaje* de Francois Truffaut (1969):

Víctor acaba de intentar algo. Es ingenioso. Hay que haber experimentado las angustias de su instrucción tan penosa..., para hacerse una idea de la alegría que siento...

37. Hay que señalar que todos los ejemplos que se hacen constar a continuación han sido tomados de la obra y páginas aquí indicadas.

- **El narrador moralizante** es aquel que tratará de influir en el comportamiento. La moraleja será, con seguridad, un buen recurso para este tipo de narrador. Las palabras finales con las cuales el narrador de *Campanadas a medianoche* (1965), de O. Welles, se despide es un buen ejemplo:

Desde su coronación el nuevo rey decidió convertirse en otro hombre... Fue humano con todos, mas no dejó delito sin castigo, ni servicio sin recompensa. Así, pues, su vida y su muerte fueron ejemplo de majestad...

FUNCIONES DEL NARRADOR (GENETTE)

Pensado el tema desde la misma óptica didáctica evocada anteriormente, no estará demás considerar la visión de Gérard Genette en torno de las funciones generales del narrador; asunto que, con seguridad, va a resultar más familiar, pues éstas se han inspirado en el conocido modelo de comunicación de Roman Jakobson.

Según G. Genette, entonces, las *funciones del narrador* serían las siguientes:³⁸

1. **Narrativa.** Hace alusión a la relación que existe entre el narrador y la historia narrativa; es, si se quiere, la principal función del narrador, según la interpretación de Garrido. Inferimos que es el equivalente de la *función referencial* de Jakobson.
2. **Metanarrativa o de control.** Por su denominación, reconocemos en esta función la relación entre el narrador y la estructuración del texto. En la actualidad, esta función es muy importante, particularmente en los lenguajes audiovisuales. Un ejemplo ilustrativo y contemporáneo de esta función es el caso de la telenovela colombiana *El auténtico Rodrigo Leal*, donde el *meganarrador* –en la terminología de Gaudreault y Jost– nos está constantemente remitiendo a la estructuración del discurso televisivo, mediante los propios recursos de este lenguaje.
3. **Comunicativa.** Establece las relaciones entre el narrador y el narratario; abarcaría las *funciones fática y conativa* –o apelativa– de Jakobson. Por lo tanto, en las narrativas televisivas, esta función resul-

38. Las referencias bibliográficas han sido tomadas de *El texto narrativo*, de Antonio Garrido Domínguez (1996: 119-120).

ta preponderante por todo lo que ya hemos expresado respecto de este discurso.

4. **Testimonial.** En cierta medida, se asimilaría a la *función emotiva* de Jakobson; vale decir, que dejaría entrever no sólo los sentimientos o emociones del narrador, sino también sus competencias intelectivas, sus concepciones morales; su adhesión a las fuentes de información, a los testimonios de otros.
5. **Ideológica.** Configura la relación entre el narrador y la acción; o, mejor dicho, resulta de la evaluación que el narrador realiza de la acción. Esta función «... facilita el afloramiento del discurso autorial y representa, según el autor, ‘la invasión de la historia [narrativa] por el comentario, de la novela por el ensayo, del relato por su propio discurso’ (G. Genette: 1972, 308-312)» (A. Garrido Domínguez, 1996: 120). Es, según Genette, una función algo atípica, porque ésta se puede delegar a un personaje; lo que nos hace presumir que, cuando este narratólogo hace referencia al narrador, está pensando sólo en el narrador externo y no en el narrador interno; categorías que nosotros hemos tomado de Mieke Bal.

Como se puede apreciar, por las referencias que hemos sintetizado sobre las generalidades de la temática, el narrador se nos presenta como un elemento clave de las diferentes modalidades narrativas (oral, escrita, audiovisual), dadas sus funciones semióticas en la estructuración del texto narrativo y, sobre todo, por el desempeño pragmático inherente al aparato productor de la enunciación. De allí la necesidad de complementar esta rápida visión de la narración, con algunas referencias específicas en torno del narrador y la narración audiovisuales.

NARRADOR Y NARRATARIO AUDIOVISUALES

Una aproximación narratológica a los audiovisuales conlleva a considerar una serie de factores que, en primer lugar, van más allá de las sustancias lingüísticas con la cual se construyen los relatos orales y literarios; en segundo término, a reconocer quién o quiénes son las entidades o actantes narradores; y, en tercer lugar, determinar cuáles son las estrategias que se adoptan para *mostrar y narrar*, por una parte, y *percibir* desde el correlato del enunciatario.

Como ya se ha dicho en otras tantas ocasiones, las cinco sustancias expresivas de los audiovisuales, fundamentalmente, *muestran* o representan

(*mimesis*) mediante imágenes visuales y también auditivas; pero, además, *narran* (*diégesis*) a través de la palabra oral o escrita.

Esta circunstancia poliexpresiva implica, como es de suponer, una gran complejidad, particularmente sintáctica, en los diferentes momentos de la fase inicial del proceso comunicacional (preproducción, producción y posproducción); instancia que debe conjugar las particularidades *mostrativas* y *diegéticas*, no solo de la imagen y la palabra, sino de la música y de los efectos de sonido.

Y si a esta complejidad de grandes proporciones, le añadimos aquella potencialidad narrativa del lenguaje verbal que hace factible que un *narrador extradieético*—de un cuento, por ejemplo—delegue o ceda la palabra para que otro continúe la narración, tendremos, ya, una panorámica lo suficientemente representativa para confirmar la complejidad aludida. Es el caso paradigmático de *Las mil y una noches*, donde el narrador inicial concede la palabra a *Scheherezade*; circunstancia narrativa (una especie de desembrague de este orden) que va a determinar que este personaje femenino se constituya en un *narrador delegado* (*narrador intradieético*, en la terminología de Genette) que, en esta narración universal, se instaura como el principal narrador (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 58). O como puede ser, también, el caso de las narrativas testimoniales que se suelen introducir en los noticieros televisivos, donde el *narrador-reportero* abre el micrófono para que uno o varios *narradores delegados* (entrevistados) *cuenten su historia*.

¿Cómo determinar, entonces, quién es el narrador, amén de la organización, combinación y manejo de las demás sustancias expresivas de las narrativas y lenguajes audiovisuales? He aquí la pregunta que habría que absolver para lograr una mejor comprensión del tema que nos preocupa. Y es lo que, a nuestro modo de ver, han conseguido desbrozar—en gran medida—Gaudreault y Jost en uno de los apartados de *El relato cinematográfico*, cuando se preguntan *¿quién narra en la película?* Interrogante y reflexión que, siendo correspondiente al relato fílmico, fundamenta una propuesta teórica consistente para explicar otras narrativas audiovisuales como la televisiva.

De esta manera, y considerados los antecedentes antes señalados, los autores proponen como agente o actante de la narración a un *narrador fundamental* o *meganarrador* como el (gran) responsable del relato fílmico; con competencias para manipular, ordenar y organizar, tanto las sustancias fílmicas como la regulación y administración de elementos e informaciones narrativas. E, incluso, se da razón de que André Gardies (1987) ha considerado la posibilidad de reagrupar las sustancias expresivas en tres subinstancias particulares, cuyas responsabilidades narrativas recaerían en un «auténtico director de orquesta que sería el ‘enunciador fílmico’, quien modularía la voz de

tres subnunciadores, cada uno responsable respectivamente de lo *icónico*, de lo *verbal* y de lo *musical*» (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 63).

Al respecto, acotemos que hoy el nuevo cine y otras expresiones audiovisuales como el videoclip, exigen –al menos– un nuevo subnunciador: el responsable de los efectos especiales –verdaderas empresas especializadas en este tipo de producción– que contribuyen a enriquecer las bandas sonora y de la imagen: piénsese en las megaproducciones del cine espectáculo como *El Señor de los Anillos*, *La Guerra de las Galaxias*, etc.; e, incluso, en la misma publicidad televisiva, y ya se tendrá conciencia de estos subnunciadores, como encarnación de una faceta del meganarrador.

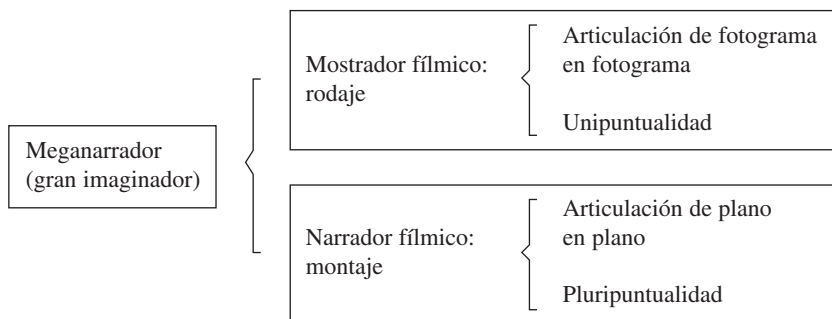
Así, hay que convenir con los autores de nuestra referencia –y por nuestra propia experiencia y convicción teórica– que el proceso de producción filmico, depende, por una parte, de la articulación de las tres operaciones de significación: *la puesta en escena*, *el encuadre* y *el montaje*; y, en segundo término, la forja de un «sistema de relato» que considere lo que Gaudreault ha denominado *proceso de discursivización fílmica*; cuya hipótesis presupone una instancia o agente narrador competente para manipular e instaurar dos capas superpuestas de *narratividad*. «La primera de estas capas, resultado del trabajo conjunto de la puesta en escena y del encuadre, se limitaría a lo que se ha convenido llamar la *mostración*» (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 63);³⁹ que en el cine –como nos lo recuerdan los autores– encontrarían su concreción en la sucesión de fotogramas, para proporcionarnos la ilusión del movimiento continuo sobre la pantalla.

De acuerdo con la hipótesis de Gaudreault, la segunda capa de *narratividad* –superior a la *mostración*– es lo que él llama *narración*, «aunque solo fuera en virtud de sus mayores posibilidades de modulación temporal» (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 63); capa de *narratividad* que corresponde a la operación significativa del montaje, que cinematográficamente se expresa en la sintagmática del plano (articulación de planos).

De esta manera, la presuposición de las dos capas de *narratividad* va a conllevar dos instancias actanciales diferentes, que Gaudreault ha denominado, respectivamente, el *mostrador* y el *narrador*. Así, pues, para lograr producir un relato filmico *pluripuntual*, hay que recurrir primeramente a un *mostrador*; instancia narrativa que interviene en la puesta en escena y en el momento del rodaje, con la fijación de los distintos y variados *microrrelatos* en cada uno de los planos. Es el momento, entonces, de la intervención del *narrador filmico* que, mediante operaciones paradigmáticas, seleccionará la multitud de microrrelatos plasmados en los planos para, mediante el montaje –operación sintagmática– fijar, finalmente, los sentidos de la *narración*. Así,

39. Las itálicas son nuestras.

«en un nivel superior, la ‘voz’ de las dos instancias estaría, de hecho, modulada y regulada por esta instancia fundamental que sería entonces el ‘meganarrador fílmico’, responsable del ‘megarrelato’ que es la película» (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 64); concepción recogida por el autor en el siguiente esquema:



Esquemática así la instancia de la narratividad fílmica, si bien rescata el papel y las funciones del gran imaginador o meganarrador en la manipulación y organización del relato, hay que advertir que sólo es una forma de simplificar esa gran complejidad de la producción narrativa audiovisual; que en el caso de la televisión tiene sus especificidades, que están particularmente relacionadas con el proceso de la enunciación televisiva, como se puede apreciar en el apartado correspondiente de esta investigación.

Dese el nombre que se diere a la categoría de narrador, debe quedar claro que en el marco conceptual de la teoría de la enunciación, el correlato dialéctico de este sujeto constituyente de la enunciación es el *narratorio*, que sólo puede configurarse a partir de la existencia, alusiones y apelaciones al narrador. Aquí resulta interesante evocar –como ejemplo– la producción y consumo de sentidos que caben en el texto del diario personal o de campo, donde el enunciador (por ejemplo, Alberto Pereira) se expresa mediante un narrador cuyo enunciatario (el mismo Alberto Pereira, cuando relee su diario) debe desdoblarse como narratorio para acceder a los sentidos que quiso expresar; para lo cual es necesario que el enunciatario recurra al contexto temporal, emocional, cognoscitivo, etc. del narrador de ese diario.

Estimamos que el ejemplo es oportuno, primero, para que reafirmemos –talvez finalmente– la concepción comunicacional que considera la co-responsabilidad de la producción de sentidos de los dos sujetos –correlatos– de la enunciación; y, segundo, porque autores como Gianfranco Bettetini (1984) piensan que estos dos polos «no funcionan sólo como huellas del acto de naci-

miento de un texto fílmico [...], sino que ofrecen al autor y al espectador concretos una prolongación figurada, una auténtica prótesis simbólica».⁴⁰ Tanto ha calado esta idea en Bettetini que ha llegado a concebir el cine como una conversación simulada, puesto que en la pantalla aparecerían los elementos organizados de la misma forma que en la vida cotidiana, como «...un juego de preguntas y respuestas», de tal suerte que la comunicación fílmica y la comunicación ordinaria se parecerían de manera extraordinaria (F. Casetti, 1994: 274).

Frente a esta visión conversacional de la enunciación cinematográfica, otro investigador italiano, Francesco Casetti (1986), por el contrario, ha preferido darle protagonismo a la *posición* del espectador –considerado el contexto en el cual se inscribe esta reflexión–, como se puede deducir de la siguiente cita:

La enunciación fílmica da lugar a cuatro posiciones del espectador: los encuadres objetivos lo sitúan en una posición de testigo neutro; las tomas subjetivas, en la del personaje directamente implicado en la peripecia; las interpe-laciones (por ejemplo, la mirada en la cámara), en la de un interlocutor «en los límites» de la escena; las objetivas irreales (por ejemplo las plongées), en la de una mirada libre e incorpórea como la de la propia cámara (F. Casetti, 1994: 274).

Concepción que se ajusta y nos remite a tres realidades que afectan al espectador en el momento de la lectura del texto cinematográfico –según Casetti–: *al ver*, *al saber* y *al creer*. La primera remite a la actividad escópica, en sentido estricto; el saber, al proceso cognitivo desde una perspectiva informacional; y el creer, que se lo considera como el punto de vista epistémico o pasional.⁴¹ Visión que puede servir como un referente más; pero que, lastimosamente, ha dejado fuera la *focalización auricular* sobre la cual, por ejemplo, Jost ha desplegado una interesante reflexión (A. Gaudreault y F. Jost, 1995: 144 y ss.)

Sin embargo de ello, por el interés didáctico que generalmente despiertan los esquemas –dada su concreción– hacemos constar la apreciación de Casetti que, ciertamente, tiene la ventaja de rescatar el uso de la cámara como el recurso más visible de la *mostración-narración* de los textos audiovisuales, así como el literato o el periodista suelen demostrar sus competencias para hacer verosímiles las narraciones mediante la escritura, y no a través de posi-

40. Pensamiento de Bettetini inferido por Francesco Casetti, *Teorías del cine. 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 273-274.

41. Francesco Casetti, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 108-109.

bles recursos gráficos como la fotografía, por ejemplo. Véase, pues, el gráfico que recoge las ideas antes expresadas (F. Casetti, 1989: 110):

	Ver	Saber	Creer
<i>Cámara objetiva</i>	Exhaustivo	Diegético	Sólido
<i>Cámara objetiva irreal</i>	Total	Metadiscursivo	Absoluto
<i>Interpelación</i>	Parcial	Discursivo	Contingente
<i>Cámara subjetiva</i>	Limitado	Infradiegético	Transitorio

Como se puede apreciar, con la sola mención de estas tres dimensiones de la focalización y de las consiguientes técnicas para conseguir tales objetivos mediante el uso de la cámara, ya se puede presuponer, entonces, la diversidad de posibilidades y potencialidades narrativas que los lenguajes audiovisuales son capaces de desarrollar; asunto que apenas hemos podido esbozar, en un intento por hacer factible –como diría Eco– *lectores modelos* de los lenguajes, discursos y narraciones audiovisuales; en otros términos, procurar sujetos críticos que, confrontados con usos mediáticos omnipresentes como la televisión, se comprometan con su realidad, como una forma de contribuir al entendimiento y transformación del entorno social.

CAPÍTULO 3

Síntesis y claves metalingüísticas

ACLARACIÓN NECESARIA

Dado el carácter teórico de la obra y sus proyecciones didáctico-hermenéuticas, estimamos que puede ser muy útil incluir –a manera de conclusiones– los más relevantes aspectos que vertebran la presente propuesta investigativa, cuyo epicentro conceptual-metodológico es la Teoría de la Enunciación; fundamentos y recursos mediante los cuales esperamos allanar el camino de nuestros investigadores, respecto de la enunciación audiovisual, particularmente de la televisión.

Para ello, haremos constar una síntesis de los principales temas, aspectos y, en algunos casos, de modelos o esquemas abordados a lo largo de la obra, con la finalidad de que, por una parte, el estudioso de la temática tenga una guía general, sin perder de vista el eje articulador de la propuesta; y, por otra, encuentre una explicación complementaria de algunas realidades teórico-conceptuales que se encuentran implícitas en el cuerpo de la investigación; además de ciertas acotaciones metalingüísticas y metasemióticas que siempre van a favorecer la mejor comprensión de este vasto campo de la comunicación humana.

Y para dar cumplimiento a este cometido, comencemos explicando que, cuando hacemos alusión a lo *meta* –en esta ocasión a lo metalingüístico– nos estamos refiriendo, concretamente, a la posibilidad de contar con un lenguaje de descripción científica que permita el acercamiento a una realidad –como la comunicación, en este caso–, mediante una *terminología que le sea propia* (en oposición a la común del habla cotidiana), con la cual sea posible jerarquizar definiciones, como inventario de conceptos, susceptibles de tomar la forma de sistema o de proceso –como lo había ya previsto Hjelmslev hace muchos años–; pero sin olvidarse de tender los puentes necesarios con la realidad empírica, para no convertirla en una axiomática, como lo pretendía el autor danés antes mencionado; circunstancia que, en vez de favorecer, entorpecería la investigación de la comunicación, como ha ocurrido con ciertas metodologías semióticas de matriz estructuralista.

En búsqueda de cierto equilibrio entre el metalenguaje de las disciplinas de la comunicación (metasemiótica, en el sentido más amplio) y la realidad estudiada en esta obra, procedemos a exponer –más o menos en el mismo orden– lo relativo a los dos grandes planos de la enunciación: la dimensión discursiva y la dimensión narrativa. En el primer caso, se alude al discurso televisivo y, en el segundo, a la narrativa audiovisual.

La síntesis, como es obvio, busca un acercamiento a los contenidos medulares, aunque en algún caso –como el relativo a los personajes– involucre una visión más explícita, debido al metalenguaje que esos aspectos ameritan. De allí que, en los temas relacionados con la narrativa audiovisual, se expongan, más bien, concepciones narratológicas, que suponen una larga y fuerte referencialidad.

Conscientes de las limitaciones que este tipo de arbitrios didácticos conlleva, queda a consideración de los interesados estos contenidos, que al ser una adecuación resumida de los temas abordados en el libro, busca también relacionar, diferenciar, delimitar ciertos alcances conceptuales que podrían correr el riesgo de no ser totalmente comprendidos; es decir, que procuraremos cumplir con los propósitos de la metalingüística de esta propuesta hermenéutica.

Como es lógico, quien desee una visión más completa, deberá recurrir no sólo a lo expuesto en el cuerpo de la obra, sino a la bibliografía especializada y a otras fuentes complementarias. Al respecto, en la recensión de cada tema, el lector y la lectora encontrarán, **con negritas**, la referencia de **autores** o de **bibliografía** significativos a los que pudieren acudir, al menos, en primera instancia. Si ello fuere así, el propósito del presente capítulo y de la obra, en general, habrán cumplido su objetivo: ofrecer un marco teórico con sustento semiótico y, con ello, las herramientas metodológicas para una hermenéutica audiovisual.

Con estas explicaciones necesarias, procedemos, entonces, a exponer los temas y el metalenguaje pertinentes:

INTERACCIÓN

Para efectos operativos de esta investigación, hemos asimilado la interacción a todos los procesos de producción de sentidos que generamos los humanos cuando nos encontramos insertos en los diversos entornos, frente a otros humanos y otras especies. En este sentido, la interacción nos remite al proceso de significación. Mientras que interrelación nos acerca más al proceso de comunicación; en donde la voluntad, la intención y el intercambio harí-

an la diferencia. En consecuencia, interacción resulta ser una concepción más abarcadora y omnipresente –más útil y operativa, aunque menos específica– que interrelación, cuya carga semántica la percibimos más restrictiva, pero más humana y emotiva.

John B. Thompson ha considerado tres tipos de interacción: *cara a cara*, *mediática* y *casi-interacción mediática*. De éstas, la tercera es la que nos interesa, particularmente, como objeto de estudio; pues involucra los medios masivos a los que hacemos alusión: televisión, cine, libros, etc.

DISCURSO, EN SENTIDO AMPLIO

Desde un enfoque que rebase la restricción de la comunicación verbal, deberíamos convenir que el discurso, en su acepción sociosemiótica más amplia, implica una producción simbólica y sígnica que se genera, circula y se consume en contextos y tiempos concretos, posibilitada por la interacción e interrelación de los sujetos en sus dinámicas socioculturales, con base en los más variados sistemas semióticos, recursos y procedimientos.

Según **Michel Foucault**:

... el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. [porque, además, supone que] ... en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y distribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (M. Foucault, 1999: 14-15).

ENUNCIACIÓN

De acuerdo con el gestor y referente inicial de la *Teoría de la Enunciación*, **Émile Benveniste** (1970),

La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización.

El discurso –se dirá–, que es producido cada vez que se habla, esa manifestación de la enunciación, ¿no es sencillamente el «habla»? Hay que atender a la condición específica de la *enunciación*: *es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado* lo que es nuestro objeto. Este acto se

debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta. La relación entre locutor y la lengua determina los caracteres lingüísticos de la enunciación. [...] La enunciación supone la conversión individual de la lengua en discurso. [...] En la enunciación consideramos sucesivamente el acto mismo, las situaciones donde se realiza, los instrumentos que la consuman (E. Benveniste, 1978: 83-84. Las itálicas son nuestras).

ENUNCIADO

En la línea de *reflexión greimasiana*, el *enunciado* es concebido como, a) una unidad de sentido (magnitud) que depende de la «cadena hablada o del texto escrito, previa a cualquier análisis lingüístico o lógico»; y, b) *como el estado resultante del acto de la enunciación*, «independientemente de sus dimensiones sintagmáticas (frase o discurso)» (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 146).

Según **Oswald Ducrot**, el enunciado no es más que la unidad menor constituyente del discurso. «En mi opinión –dice– todo discurso está constituido por una sucesión de enunciados» (O. Ducrot, 1988: 53). Esto significa, entonces, que estructuralmente un discurso (x) puede fragmentarse en (n) enunciados. Sin embargo, hay que advertir que un discurso no se mide por su extensión o número de enunciados; sino, más bien, por los sentidos que produce. Como es obvio, tampoco los sentidos de un discurso son la simple sumatoria de los sentidos de los enunciados que lo constituyen, sino una producción de sentidos generada por la misma dinámica discursiva (*productividad semiótica*). De allí que, discurso y enunciado se encuentran en el mismo nivel de análisis; aquel que nos remite o se asocia con el *habla* saussuriana, con el proceso semiótico.

ENUNCIADO Y FRASE U ORACIÓN (DIFERENCIAS)

Debido a la magnitud y al peso de la tradición gramatical a lo largo de la historia de los estudios sobre el lenguaje, resulta clave –para quienes quieren reflexionar sobre el discurso– establecer las diferencias entre estas dos categorías.

De acuerdo con uno de los estudiosos importantes de esta temática, **Oswaldo Ducrot**,

...el enunciado es una realidad empírica, es lo que podemos observar cuando escuchamos hablar a la gente. La frase por el contrario es una entidad teórica. Es una construcción del lingüista que le sirve para explicar la infinidad de enunciados. Esto significa que la frase es algo que no puede ser observado: no oímos, no vemos frases. Solamente vemos y oímos enunciados (O. Ducrot, 1988: 53).

El enunciado, a diferencia de la frase, conlleva, sobre todo, una naturaleza pragmática; lo que, como se sabe, nos remite, de manera particular, a la intencionalidad o *fuerza ilocutiva* (solicitar, advertir, aconsejar, censurar, alabar, etc.) y a los *efectos perlocutivos* (contestar, obedecer, rechazar, negar...). En este sentido, podríamos decir que un enunciado está para ser interpretado (es una magnitud pragmática-hermenéutica), mientras que una frase u oración es una unidad que puede analizarse, desestructurarse, siguiendo una lógica gramatical (sujeto, predicado, modificadores...).

ENUNCIACIÓN AUDIOVISUAL

La enunciación audiovisual alude a la competencia y potestad que tienen los sujetos que participan en este proceso (enunciadores, enunciatarios, narradores, narratarios, sujetos empíricos, sujetos del enunciado, etc.) para apropiarse de las posibilidades semióticas de los lenguajes audiovisuales, recursos, tiempos, espacios y, así, producir enunciados que suelen concretarse en textos-discursos cinematográficos, videográficos, televisivos, hipertextuales, etc. Es, en definitiva, el acto de utilizar los lenguajes audiovisuales para producir enunciados de este tipo.

Referencias bibliográficas: P. Fabri, 2000; F. Casetti, 1989; G. Orza, 2002.

TEXTO Y DISCURSO

Texto es un término que se asimila con mucha frecuencia al de discurso. Según **Greimas y Courtés**,

Los dos términos –texto y discurso– pueden ser indiferentemente aplicados para designar el eje sintagmático de las semióticas no lingüísticas: un ritual, un ballet, pueden ser considerados como texto o como discurso. [...] En

tal caso, la semiótica textual no se distingue, en principio, de la semiótica discursiva (A. J. Greimas y J. Courtés: 409).

Consideradas estas particularidades, pero sin desestimar para nada la estrecha relación entre estas dos categorías, definimos el texto como cualquier constructo sígnico que se actualiza en el discurso, sin importar las sustancias expresivas con las cuales se haya construido o estructurado. De ahí que, un texto pueda ser un filme, una caña de radio, una publicidad televisiva, una pintura, una sinfonía, una representación teatral, una poesía, etc. Esto presupone, sin embargo, desde nuestro punto de vista, que el *discurso* se asimile –grosso modo– con el proceso sintagmático, mientras el *texto* se fije estructuralmente sobre el eje paradigmático. Presupuestos que, teniendo una fuerza teórica fundacional, han ido cediendo en sus fronteras, dada su mutua correspondencia o interdependencia.

Sin embargo de todo lo argumentado en torno de la homologación entre texto y discurso, hay autores que asumen estas dos categorías diferenciadamente. Así, **Oscar Quezada** –semiótico peruano– manifiesta que lo que tienen en común texto y discurso es el sentido; mas, lo que los diferencia es *su modo de existencia*; puesto que el texto se sostiene en un *sopORTE material concreto* que queda fijado en algún tipo de *documento*; mientras el discurso es el contenido semiótico del texto, es el proceso semiótico mediante el cual los sujetos actualizan el texto real; y de esta manera, los sujetos de la semiótica se constituyen, también, en *sujetos contenidos en el texto* (O. Quezada, 1991: 35-36).

DISCURSO TELEVISIVO

Dicho de una manera sencilla, no es más que el resultado producido por el acto de la enunciación televisiva; es decir, es el producto de la enunciación que se expresa o materializa en enunciados, los que al expandirse y cohesionarse semióticamente toman el nombre de discurso. Lo que equivale a decir que, justamente, gracias a ese recorrido generativo, a ese discurrir de los sujetos en el espacio-tiempo, a ese apropiarse del aparato formal del lenguaje televisivo, logran formalizarse y fijarse en constructos semióticos que solemos llamar, generalmente, textos.

Referencias bibliográficas: J. González Requena, 1992; G. Orza, 2002.

GÉNERO

En la concepción aristotélica, los géneros se manifestarían como representaciones del mundo que caben en una multiplicidad de discursos que, inicialmente, estuvieron marcados por la imitación; y de los cuales va a surgir como referente esa famosa triada clásica: *épica, lírica, dramática*, de tanta influencia en Occidente.

Para **Tzvetan Todorov**, los géneros son clases de textos o discursos (noción que compartimos) que pueden ser descritos desde la observación empírica y desde el análisis abstracto, con la observancia de normas constituyentes que han sido institucionalizadas histórica y discursivamente. En este sentido, «Un género, literario o no literario, no es otra cosa que esta codificación de las propiedades discursivas» (T. Todorov, 1991).

Wenceslao Castañares expresa que el género no es sólo un problema que atañe a las formas de la expresión y del contenido; sino que es, ante todo, un asunto de reglas pragmáticas que involucra a los sujetos, con sus saberes, valores creencias, etc., y donde cuentan también los actos del habla que realizan estos actores.

Desde una perspectiva psicoanalítica, **Desiderio Blanco** nos recuerda, por su parte, que los géneros son técnicas que se han adoptado para trascender la subjetividad mediante representaciones que no sólo canalizan la libido social, sino que también estructuran los dispositivos mismos de la industria de la comunicación masiva, como se puede constatar en el periodismo, en el cine y la televisión, especialmente (D. Blanco, 1989).

PROGRAMA TELEVISIVO

Es un texto audiovisual que se actualiza en el discurso televisivo, en emisiones delimitadas temporalmente, y cuyos contenidos se formalizan y desarrollan en unidades menores o segmentos, marcados –generalmente– por la publicidad; con base en condicionamientos y convencionalizaciones forjadas por las rutinas del comportamiento cotidiano de cada comunidad, por los intereses económicos y del mercado; por las épocas, coyunturas, acontecimientos, públicos, tecnologías, etc. El programa es un texto-discurso que, por lo general, se estructura y se resuelve en y por mecanismos isotópicos afiliados a géneros, contenidos y registros. Un programa es, en definitiva, una unidad discursiva que se inscribe en un *macrodiscurso* llamado *programación*.

Tres son los factores que le otorgan al texto televisivo o programa, cierta previsibilidad y estabilidad para su reconocimiento y producción: el contenido temático, la estructura interna y externa y, también, el estilo funcional y los registros estilísticos dominantes.

Referencia bibliográfica: G. Orza, 2002.

EL FORMATO EN TELEVISIÓN

Llamamos formato a las distintas realizaciones o formas que adoptan los textos o programas televisivos para entrar en circulación, condicionadas por factores de diversa índole, como pueden ser: estéticos, estilísticos, temáticos, técnicos, de género comunicativo, de equipo de producción, de audiencia, de coyuntura, etc. Es, si se quiere, una especie de *enunciación enunciada*; mas no es el enunciado, representado por el programa. Son aquellos mecanismos o estrategias discursivos de los cuales nos servimos para viabilizar pragmática y hermenéuticamente un programa.

En el metalenguaje y concepción hjelmslevianos, el formato equivaldría a la *forma de la expresión* más que a la del *contenido*. En este sentido, el formato se va a diferenciar del género, pues éste se debe, fundamentalmente, a la *forma del contenido*; asunto que es menester no perderlo de vista por su trascendencia y repercusiones teórico-conceptuales. Desde esta misma línea de reflexión, entonces, el programa televisivo resulta ser un texto audiovisual concebido y marcado en y por los géneros; pero, a la vez, configurado y difundido, generalmente, a través de algún formato.

Formatos que tienen una fuerte presencia en la televisión son, entre otros, el noticiero, la telenovela, el magazine, el concurso, la serie, el telefilme; y, actualmente, el reality show, el talk show. Estas estrategias y tácticas comunicacionales que nos permiten relatar historias y exponer acontecimientos, de una u otra manera, se encuentran cimentadas o fundadas en los géneros tradicionales, y en los que provienen de los mismos *mass media*.

Sobre el tema, las **referencias bibliográficas** casi no existen; mas, lo inferido y propuesto aquí puede ser el principio de una rica reflexión.

PROGRAMACIÓN TELEVISIVA

La unidad clave del discurso televisivo es la programación; macrounidad en donde el programa no es más que un segmento o eslabón de esta gran

cadena, así como lo son los bloques para el programa; con la diferencia –entre otras– de que la programación no depende de los productores y conductores –como en el programa–, sino de los programadores; sujetos que operan desde lógicas extratextuales, por una parte, e intradiscursivas, por otra; pero afincados siempre en los dos ejes de la comunicación: *paradigma* (selección) y *sin-tagma* (combinación); que, a su vez, conllevan opciones, orden y continuidad estructurales y temporales, en sentido vertical (programación diaria) y horizontal (semanal, mensual, anual); pero, además, sin perder de vista las prioridades del mercado y del consumo; y, por otra parte, la intertextualidad que se expresa, sobre todo, en la autorreferencialidad consagrada en este *macrodiscurso* –como diría **González Requena**–.

Cebrián Herreros ha definido la programación televisiva de la siguiente forma:

... un conjunto de programas unidos vinculados de alguna forma unos con otros con un ritmo propio y con unas leyes específicas que no coinciden con ningún otro medio... La continuidad de emisión conjuga programas elaborados con técnicas diferentes... conjuga, asimismo, diversos géneros...

Al hablar de televisión habría que hablar más de programaciones que de programas en concreto.

Así, pues, se concibe la programación como una unidad sistemática y organizada.¹

DISCURSO Y RELATO

De acuerdo con el mentalizador de la *Teoría de la Enunciación*, **Émile Benveniste**, dos son las *dimensiones o mecanismos lingüísticos* mediante los cuales la enunciación se concreta en enunciados: el *discurso* y el *relato* (o historia). Vocablos que, en este caso, los utilizamos como *metalenguaje restringido* para involucrar o designar, justamente, las dos dimensiones o planos del objeto teórico que vertebra nuestra investigación: *la enunciación*.

Hecha esta aclaración, precisemos, brevemente, cuáles son las características de cada una de estas dimensiones:

Así, el *discurso* (en sentido restringido) –como plano o dimensión de la enunciación– presupone siempre un enunciadore y un enunciatario (elementos, estos dos, que constituyen conjuntamente del *sujeto de la enunciación*) que interactúan mediante la utilización de *deícticos* de la primera y segunda

1. Mariano Cebrián Herreros, citado por J. González Requena (1991: 25).

personas gramaticales, y tiempos verbales correspondientes al presente y al futuro; los cuales están ausentes en el plano del *relato* o *historia*. Así resulta, entonces, que ...

A la enunciación discursiva se opone la del tipo 'historia' que excluye todas las formas lingüísticas 'autobiográficas'. En ella aparentemente nadie habla, los acontecimientos son enunciados 'como se han producido en su aparecer en el horizonte de la historia'. No encontramos, por tanto, deícticos, y los tiempos verbales predominantes son el indefinido, imperfecto, pluscuamperfecto y el 'prospectivo' (tiempo perifrástico sustitutivo del futuro) en tercera persona (J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 1993: 102).

Pero, además, según **Contursi y Ferro**, la diferenciación entre relato y discurso desborda los límites de la referencia a la situación de enunciación; así: «... en la medida en que hay un borrado de las marcas deícticas personales, el relato se inviste de una apariencia de *objetividad*, mientras que la presencia de esos rasgos en el discurso, al relacionarlo con el enunciador, lo presenta como *subjetivo*» (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 41-42).²

Como se puede notar, además de la diferentes apreciaciones conceptuales, también la nomenclatura metalingüística –en torno de estas dos dimensiones de la enunciación– suele ser variada; tanto que de la original *discurso/historia*, de Benveniste, se ha ido diversificando, según los intereses teóricos de los autores.³

Pero, en todo caso, sea cual fuere la nomenclatura que adoptemos (para nosotros, *discurso/relato*) es necesario que convengamos en lo que muy bien repara **Cristina Peña-Marín**; es decir, que...

La mayoría de los textos no presentan formas puras de discurso o de historia, sino que, aun prevaleciendo alguna de ellas, pasan de una o otra. Al cambio de nivel de la actitud de comentar a la de narrar (o del discurso a la historia, o del texto subjetivizado al objetivizado) se ha llamado *débrayage* de la enunciación al enunciado y *embrayage* al proceso inverso que va del enunciado a la enunciación. Hablamos de cambio de nivel porque el adoptar una u otra forma instaura un distinto tipo de relación interlocutiva y afecta al sentido de lo enunciado, más concretamente al modo en que es percibido (J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril, 1993: 110).

2. Las itálicas son añadidura nuestra.

3. Al respecto, véase nota de pie de página en J. Lozano, C. Peña-Marín, G. Abril (1993: 102).

EL RELATO COMO TEXTO NARRATIVO

Es uno de los tres componentes de la *dimensión narrativa*, conjuntamente con la *historia* y la *narración*. El relato se lo puede definir como un texto concreto mediante el cual se narra una historia; y, por lo tanto, como texto es un constructo finito que, en el caso de la literatura, se plasma mediante palabras en un cuento, en una novela, por ejemplo; y, en tratándose de un relato audiovisual, se materializa en sustancias expresivas como las imágenes en movimiento y secuenciales, en signos lingüísticos (orales y escritos), en música, en efectos de sonido; elementos con los cuales se construye y actualiza una historia. *Relato* es, de hecho, el vocablo que más se utiliza para asociarlo o identificarlo con la dimensión narrativa, aunque también están los otros términos: *narración* e *historia*.

El relato es, además, como el equivalente de la estructura narrativa que organiza y dispone formalmente los elementos que intervienen en el diseño y estructuración de una historia real o ficticia, desde una óptica particular del mundo (F. Gómez Redondo, 1994: 146 y ss.). En este sentido, el relato se definiría por oposición al «mundo», según uno de los precursores de la narratología cinematográfica –Albert Laffay–: mientras el mundo no tiene ni comienzo ni fin, el relato se ordena con una lógica rigurosa y tiene límites claros...

Pero, también, el relato –como texto narrativo– frente a otro tipo de textos (descriptivo, expositivo, argumentativo), se caracteriza por la presencia y coherencia de los siguientes elementos clave: *situaciones* o funciones narrativas, *personajes*, y el espacio-tiempo que da lugar a los *ambientes* o atmósfera narrativa. Todo ello, independientemente de cual sea el sistema semiótico en el que se vaya a concretar el relato (filme, ballet, ritual, cómic, novela, etc.).

SITUACIONES O FUNCIONES NARRATIVAS

Las *situaciones* o *funciones narrativas* se pueden definir como aquellas transformaciones que sufren los agentes de la acción narrativa que dan cuenta del paso de una circunstancia a otra, de una manera –generalmente– secuencial, jerárquica, progresiva y conexa. En este sentido, es interesante anotar que, según Jean-Michel Adam, se deduciría que las *situaciones* sólo serían concebibles si se apoyaran en elementos estructurales del texto, que él ha denominado *secuencias*; categoría a la cual se refiere de la siguiente manera:

La secuencia es una estructura, una red relacional jerárquica, una entidad relativamente autónoma, dotada de una organización interna que le es propia y en relación de dependencia/independencia con el conjunto más vasto del que forma parte. El texto, a su vez, es una estructura secuencial. La secuencia es la unidad constitutiva del texto, conformada, a su vez, por grupos de proposiciones [...]. La proposición, por su parte, es una unidad ligada según el movimiento doble complementario de la secuencialidad y la conexidad, que la hace, dado un conjunto de proposiciones, conformar un texto.⁴

Según **Adam**, la disposición secuencial de un texto –como es el caso del relato– sería la siguiente: *situación inicial, complicación, re(acción), resolución, situación final, moraleja* (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 27). Disposición que se asimila a aquel inicial modelo aristotélico, de tanta productividad en la narrativa cinematográfica: *a) punto de inicio, b) puesta en escena, c) punto de giro, d) desarrollo, e) clímax, f) desenlace*.

Aquí cabe una referencia obligada: **Vladimir Propp** (1928), quien a partir de un largo estudio inductivo de un centenar de cuentos rusos, logró ubicar 31 secuencias o momentos narrativos, que él denominó *funciones*. En efecto, Propp entiende la función como «...la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (V. Propp, 1981: 33). Conlleva esta idea que los personajes son extremadamente numerosos (elementos variables), mientras las funciones son limitadas y se repiten (elementos constantes o permanentes). En sus palabras: «Lo que cambia, son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes, lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones» [...] «En el estudio del cuento la única pregunta importante es saber qué hacen los personajes...» (V. Propp, 1981: 32); quién y cómo lo hacen resulta accesorio en su visión alfabética.

LOS PERSONAJES

Los personajes son otro de los componentes fundamentales del relato. Podemos decir que nos encontramos frente a un personaje cuando la representación de alguien o de algo se manifiesta como agente de una acción en un espacio-tiempo determinados, que es capaz de encarnar ciertas características y funciones de orden psicológico, sociológico, simbólico, narrativo, discursi-

4. Contribución de Adam que ha sido destacada e interpretada por M. E. Contursi y F. Ferro (2000: 26-27) para fundamentar y esquematizar las secuencias narrativas.

vo, o de otros órdenes; con capacidad para articular el nivel narrativo con el nivel figurativo del discurso.

Es, desde nuestra propuesta teórico-conceptual, uno de los elementos más representativo de la *Teoría de la Enunciación*, en donde el relato y el discurso confluyen normal y inevitablemente. Esto significa, entre otras cosas, que solamente con los personajes es viable la construcción de una historia, que será contada por un narrador.

Es bueno recordar con **Roland Barthes** que la tragedia griega clásica sólo conoció *actores* y no *personajes*; y que es con la novela burguesa que se instaura el «personaje-persona» (R. Barthes, 1976: 28) (téngase presente que el étimo latino *persona* remite a *máscara de actor*). Pero, asimismo, aclaremos también que un personaje no es necesariamente la *mimesis* de una persona, o una persona –en el sentido actual del término–; es un recurso, una construcción textual con representatividad –generalmente– antropomórfica, pero no necesariamente. Los personajes no tienen cuerpo biológico, aunque puedan presuponer o representar una corporeidad (son una abstracción, una ficción); en este sentido, *los personajes son signos*. La lógica demostración de ello es que los grandes personajes están destinados –sin proponérselo– a sobrevivir a los actores que los encarnaron y a los creadores que les dieron vida (*Hamlet*, *Don Evaristo*; *La Tigra*, de José de la Cuadra, o *El Guaraguao* de Joaquín Gallegos Lara; *Tarzán*, *Mafalda*, *Caperucita...*).

Así, considerado el estatuto semiológico, el concepto de personaje –según **Jesús García Jiménez**– no es exclusivamente literario, ni tampoco exclusivamente antropomorfo. Tampoco está ligado a un sistema semiótico determinado. Digamos aquí –por nuestra parte– que, mirado desde la dimensión pragmática –que involucra la teoría de la enunciación, propuesta en esta obra–, el personaje «Es tanto una construcción del texto como una re-construcción del lector / oyente / espectador» (J. García Jiménez, 96: 283).

EL PERSONAJE EN EL MODELO ACTANCIAL

Considerada la importancia de este elemento del relato, varias son las *tipologías* que se han propuesto para entender su trascendencia narrativa; pero, con seguridad, una de las más elaboradas es la correspondiente al *modelo actancial*, propuesta por **J. A. Greimas**; visión –de inspiración propiana y de corte sistémico– que considera el personaje como una entidad sintáctica y semántica; es decir, una opción estructural en donde un personaje se define y se caracteriza por la relación que guarda con los otros, y por los ejes semánticos en los que se sustenta. Vale decir que en esta clasificación –que termina

constituyendo un modelo–, no interesa tanto saber quiénes son los personajes (en su nomenclatura, *actores*), sino, sobre todo, *determinar qué hacen* estos personajes (de allí su denominación de *actantes*).

Aclárese aquí que el término *personaje*, en el modelo actancial, ha ido siendo desplazado por denominaciones más rigurosas que se concretan y bifurcan en *actante* y *actor*. En efecto, para Greimas el *actante* es «el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación» (A. J. Greimas y J. Courtés, 1982: 23). Digamos que los actantes representan propiamente la sintaxis o gramática narrativa; aquella que se conecta con las funciones o situaciones proppianas. *El actor*, en cambio, nos ubica en el mundo de la representación semántica y de la mimesis audiovisual –en nuestro caso–; pero no en el sentido de remitirnos a un actor o actriz profesionales (Marlon Brandon, Robert de Niro, Jodie Foster, por ejemplo), sino como un constituyente del relato con competencia para asumir *cualificaciones* (el bueno, el rico, la pobre, el tierno, la aburrída, etc.), *atributos* (el burgués, la campesina, el líder...), *ocupaciones* (músico, estudiante, modelo, médico, secretaria, etc.): a esto se denomina *roles temáticos*; pero también con capacidad para encargarse de los diferentes *roles actanciales* (formas en las cuales un actante cumple su actancia de sujeto, objeto; de destinador, destinatario; de oponente, ayudante...). De allí que Greimas defina al actor como «...el lugar de convergencia y de vertimiento de los dos componentes, el sintáctico y el semántico. Un lexema para ser considerado actor, debe ser portador, por lo menos, de un rol actancial y de un rol temático» (A. J. Greimas y J. Courtés). Pero no solamente es el lugar de encuentro de roles, sino que el actor, para que sea tal, está sentenciado –en el relato– a de ir sufriendo transformaciones parciales o más globales; de tal manera que solamente las podremos conocer o catalogar cuando el relato haya llegado a su fin.

Es por eso que al *actor*, algunos epígonos de Greimas, lo siguen identificando todavía con el *personaje* (aparecen como sinónimos); y hasta estimamos que sería preferible la utilización de este vocablo (personaje), para que no hubiera confusiones con la noción tradicional de actor; denominación predominante en la cinematografía y en el teatro, que –como se sabe– se asocia con un ser de carne y hueso con competencias y habilidades para representar –potencialmente– a innumerables personajes que, como ya hemos dicho, no son más que creaciones y recreaciones textuales incorpóreas; a no ser por las implicaciones que el estatuto semiótico de la actorialización sigue teniendo para el modelo actancial como una opción de productividad, que no podemos desmerecer.

Así, las relaciones que podrían aparecer como demasiado numerosas, debido a la gran cantidad de potenciales y posibles personajes o actores que pudiesen intervenir en el relato (elementos variables), Greimas tiene la virtud

de reducir las a seis elementos sintácticos (actantes), ligados por tres ejes semánticos o funciones (elementos constantes), que son los siguientes:

1. El *sujeto*, que es quien realiza o ejecuta una acción, caracterizado por constituirse en el elemento activador y deseante; 2. el *objeto*, que es alguien o algo que sufre o se beneficia de la acción; su característica se define por el hecho de ser el elemento deseado o buscado. Así es como se establece, entonces, la primera gran relación entre estos dos elementos, que no es otra que el *eje del deseo*; relación que se constituye en el epicentro mismo de los programas narrativos de la conflictividad, de la resolución de las diferentes situaciones. Esta sintaxis narrativa fundante del modelo actancial se articula en tres momentos o secuencias –las famosas «pruebas»–: a) *prueba calificante*, que es aquella en la cual el sujeto adquiere competencias de orden modal para estar en capacidad de actuar; b) *prueba decisiva*, que corresponde a la actuación principal del sujeto, cuando éste logra obtener o conquistar el objeto, generalmente después de una serie de peripecias y confrontaciones con anti-sujetos que van apareciendo; y, c) *prueba glorificante*, que es cuando el sujeto ve que su acción es reconocida o sancionada. El *objeto*, por su parte, en esta relación de presuposición mutua con el *sujeto*, da origen a una estructura narrativa dual, que se expresa con las siguientes denominaciones: a) *polémica*, que es cuando dos sujetos desean el mismo objeto; y, b) *contractual* o *transaccional*, que ocurre cuando entre los sujetos existen acuerdos o intercambios de objetos (J. García Jiménez, 1996: 43-44). Aquí hay que tener en consideración y recordar que para que un objeto sea pretendido o deseado por el sujeto debe estar revestido de ciertos *valores*.

3. El *ayudante* –otro de los seis actantes del modelo que estamos abordando– es algo o alguien que facilita la acción para que el sujeto pueda alcanzar el objeto deseado; 4. el *oponente* es la contraparte del ayudante en esta estructura sintáctica; su papel es dificultar e impedir que el sujeto acceda al objeto. El eje que gobierna la presuposición ayudante-oponente es el *eje de la participación*; vale decir que la acción, que se expresa en los programas narrativos ejecutados por el sujeto frente al objeto, cuenta con aliados y opositores; es lo que algunos teóricos han dado en llamar el *eje de la disputa, de los conflictos*; eje sobre el cual descansa el andamiaje narrativo que da origen a la formación de bandos, tan importantes en la intriga del relato; conflictos que, en definitiva, son los que hacen que la fábula o historia camine.

5. El *destinador* es el actante que nos remite a la fuente u origen de la acción; se constituye en aquella «fuerza narrativa» que acumula competencias para influir, particularmente, sobre el destino del objeto. Su modalidad más relevante es el *saber*. Pero, «El destinador es al mismo tiempo promotor de la acción del sujeto e instancia que sanciona su actuación (en el cuento maravilloso, por ejemplo, con la recompensa final del héroe)» (J. García Jiménez,

1996: 44). 6. El *destinatario* aparece como meta de la acción; es el actante beneficiario. El eje que vincula la pareja destinador-destinatario es el *eje de la comunicación*, el eje de la acción. Por cierto, cuando se plantea la discriminación de los dos actantes de este eje en un relato, no siempre resulta fácil su ubicación; puesto que es posible desdoblar, por ejemplo, el destinador en *inicial* (actante manipulador) y en *destinador final* (actante «juez» o sancionador), amén de la diversidad de otras posibilidades de saber con precisión cuál misma es la fuente y el destino de la acción.

COMPETENCIAS Y MÓVILES DE LA ACCIÓN DE LOS PERSONAJES

Sea un personaje propiamente dicho (ficcional) o un *realpersonaje* o parapersonaje –como hemos denominado a este nuevo actor (en el sentido greimasiano) de la neotelevisión–, lo que sí puede garantizar cualesquiera de estos dos tipos de actores es la posesión de *competencias* caracterizadoras, al igual que el predominio de actitudes movilizadoras que impulsan a estos actores a actuar; eso que Claude Bremond ha denominado *móviles de la acción*.

La competencia –vocablo de reminiscencias chomskyanas– debe entenderse aquí, sobre todo, como la capacidad o facultad de un personaje para *deber-ser* alguien, o para *saber-hacer* algo. Las competencias presuponen que los personajes sean revestidos de características, cualidades, destrezas, etc. que les legitimen y habiliten como agentes de acción y de actuación. Muchas de esas competencias aparecen como facultades o capacidades adquiridas antes de la acción y, en otros casos, como aquello que se adquiere durante el recorrido narrativo.

Conscientes de las implicaciones teóricas de este apartado, en un afán de simplificación que nos permita entender la complejidad de los personajes, podemos acogernos, por una parte, a los conocidas competencias canónicas establecidas por **Greimas**: *deber, poder, querer, saber*; como valores modales que suelen constituirse en estructuras de este tipo, gracias a los enunciados descriptivos de *ser* y *hacer*; pero, sobre todo, encontrar en las estructuras modales del *querer ser*, del *poder hacer*, del *saber hacer*, del *deber hacer*, del *poder ser*, del *saber decir*...; o en los valores u órdenes del parecer, del sentir, del creer, del aparentar, de la belleza, de la fuerza, etc. las competencias que identifiquen características y valores clave de los personajes; manifestaciones y valores modales que se constituirán en uno de los referentes más significativos a la hora de justipreciar, reconocer, discriminar, valorar social e individualmente a los agentes de la acción. Así como también va a contribuir

a la credibilidad de la caracterización de los personajes el hecho de determinar si son ellos los que dicen o hablan de sí mismos; si son otros los que les atribuyen competencias; o es, en definitiva, lo que hacen o dejan de hacer lo que los califica y determina como personajes de cierto tipo.

Junto a los factores de caracterización antes descritos, a los personajes también se los reconoce por la forma cómo éstos actúan frente a los otros agentes de la acción y a los entornos en los que se desenvuelven; realidad narrativa que se inscribe en la categoría de los *móviles de la acción* –antes enunciada–; y que responde a las preguntas de por qué los personajes actúan de una forma o de otra, por qué una misma acción se realiza con fines u objetivos distintos, qué hace que unos personajes se enfrenten con otros, o cuáles son los intereses que están detrás de la consecución de algo.

De acuerdo con **Claude Bremond**, tres serían los móviles de la acción de los personajes que responden a las preguntas antes planteadas: *hedónicos*, *éticos* y *pragmáticos*; actitudes caracterizadoras que se encuentran asimiladas o provocadas, fundamentalmente, por dos tipos de *influencias*: *incitantes* e *inhibitorias* (VV. AA., 1974: 99), como se puede apreciar en el siguiente esquema propuesto por el autor:

Influencias:	Incitantes	Inhibitorias
Móviles		
<i>Hedónicos</i>	<i>Seducción</i>	<i>Intimidación</i>
<i>Éticos</i>	<i>Obligación</i>	<i>Prohibición</i>
<i>Pragmáticos</i>	<i>Consejo</i>	<i>Desconsejo</i>

Los *móviles hedónicos* responden a la obtención o búsqueda del goce, del placer, de la satisfacción, del disfrute del personaje; móvil de la acción que influido por la incitación determina la *seducción*; o la *intimidación*, si es la inhibición la influencia predominante.

Los *móviles éticos* obedecen a «... una elección hecha por conciencia de lo que (se) debe» (VV. AA., 1974: 98). El móvil de estas acciones implica, entonces, el *deber ser*; conlleva un compromiso del personaje para hacer el bien, para defender los valores y principios considerados positivos por la sociedad, por el grupo, por los individuos, aún a costa de su sacrificio personal. Si la acción es requerida por una *influencia incitante*, el móvil de esta acción se manifestará como una *obligación*; mas, si la influencia es de carácter *inhibitoria*, la *prohibición* será la que impulse la acción. Es, en todo caso,

una manifestación axiológica que tiene mucha carga positiva en la caracterización y apreciación de los personajes.

Los *móviles pragmáticos* de los personajes responden a situaciones que apuntan –según Bremond– al interés, al cálculo. Son aquellas acciones que se realizan para beneficio propio, por necesidad, para sacar provecho de una situación. Son, en este caso, el *consejo* y el *desconsejo* los hechos movilizadores de las acciones; los que devienen, a su vez, de las influencias incitantes e inhibitorias, respectivamente.

LOS AMBIENTES

El tercer gran elemento del relato que destacamos –junto a las situaciones y a los personajes– es el de los *ambientes*. Para efectos de nuestra investigación, operativamente hemos definido los ambientes como la atmósfera narrativa en la cual interaccionan y se mueven los personajes; atmósfera que implica, entre otras, componentes y dimensiones espaciales, temporales, de sonorización –especialmente la música–, iluminación, cromática, objetualidad... Así resulta, entonces, que los ambientes pueden concebirse como aquellos lugares, escenarios o espacios donde los personajes se realizan como agentes narrativos, mediante procedimientos que conjugan y alternan una diversidad de sistemas de significación, gracias a los recursos y potencialidades de este lenguaje –inscritos en la teoría de la enunciación–.

Al ser el espacio un factor determinante en la organización del material narrativo del ambiente, no menos importante resulta la semiotización espacial que, básicamente, se produce y estructura entre espacio, objetos y sujetos; elementos que nos trasladan a pensar en los sentidos sociales, psicológicos, ideológicos, culturales, etarios, de género, etc.; que generan, entre y para las personas, valores espaciales como: derecha-izquierda, centro-costados, arriba-abajo, adentro-afuera, amplio-estrecho, lejanía-cercanía, abierto-cerrado, norte-sur, extranjero-nacional, interior-exterior, sendero-carretera-autopista, espacio sagrado-espacio profano, espacio lleno-espacio vacío, espacio ocupado-espacio vacío, espacio iluminado-espacio oscuro...

De allí que, especial interés deberían merecer espacios estructural y semióticamente complejos como la casa, por ejemplo, en donde el ambiente se encuentra determinado y significado por los objetos, con sus volúmenes, peso, tamaño, textura, colores, antigüedad, materiales, propiedad, ubicación, funciones...

Referencias Bibliográficas: A. Garrido Domínguez, 1996; J. García Jiménez, 1996; O. F. Bollnow, 1969.

LA HISTORIA NARRATIVA

Es la segunda gran categoría considerada en la dimensión narrativa –una vez visto el relato como texto–. Generalmente, se la define como «el significado o contenido narrativo» (**J. Aumont** y otros, 1985: 113). Es aquello que narra o se cuenta en el relato; son las ideas-argumento alrededor de las cuales gira toda la estructura narrativa. Es la relación de hechos y acontecimientos reales, ilusorios o ficticios de los cuales son partícipes los sujetos de la enunciación, mediante un texto o relato que ha estructurado un narrador.

Según **Jesús García Jiménez**, la historia narrativa es «El conjunto de acontecimientos ordenados temporal y espacialmente en sus relaciones con los actores, que los causan o los padecen...» (1996: 155). Esto significa, en primer lugar, la existencia de un agente narrador con capacidad para ordenar y relacionar unos hechos con otros para dar origen a los acontecimientos; y, en segundo lugar, que son, precisamente, estos acontecimientos los que se convierten en la unidad matriz de la historia narrativa; contenido narrativo que, a su vez, no podría generarse si no fuera por la acción de los personajes, cuya existencia se inscribe en el tiempo-espacio. Ello implica –según el autor– una necesaria combinación e interdependencia entre los elementos constituyentes de la historia: «No hay acontecimiento sin actor, ni sin tiempo, ni sin espacio; ni actor sin acontecimiento, espacio y tiempo; ni espacio sin actor, tiempo y acontecimiento; ni tiempo sin actor, espacio y acontecimiento» (J. García Jiménez, 1996: 156).

En este contenido narrativo –que es la historia–, a partir de los presupuestos del Formalismo Ruso, se ha dado cabida a dos aspectos bastante diferenciados: la *fábula* y la *trama*; entendida la primera como la *historia narrada* (o historia, simplemente) y la trama como *la manera de contar esa historia*.

Esta diferenciación –reconocida por los especialistas– tiene la ventaja de remitirnos a reflexionar, al menos, sobre dos cuestiones clave: la primera –invocada por *Eco*–, que la fábula (o historia) y la trama no dependen de un lenguaje en particular, sino que son estructuras que pueden traducirse o concretarse en cualquier sistema semiótico. Así, se podría contar la misma historia, supongamos, de *Mafalda*, mediante una trama X, Y, Z, a través de cualquier sistema semiótico, como puede ser, un relato oral, una realización audiovisual, o la misma historieta que Quino suele ofrecernos a través de periódicos y otras publicaciones similares.

El otro aspecto importante que se rescata, en referencia a estas dos categorías, es lo relativo a la temporalidad. De esta forma, los teóricos han establecido claras diferencias entre el *tiempo de la historia* –que siempre es

lineal– y el *tiempo de la trama*, cuya disposición y organización es diferente y, generalmente, no coincidente.

LA NARRACIÓN

La tercera gran categoría de la estructura narrativa, conjuntamente con el relato y la historia, es la narración. Instancia comunicacional trascendente que, desde la perspectiva de la teoría de la enunciación, se estatuye como en una especie de pinza que tiene la facultad de unir o conectar los diversos aspectos de la estructura narrativa, dado que es la más discursiva de las categorías narrativas y, además, es la que mejor representa y consolida la perspectiva de la Teoría de la Enunciación; es la que, propiamente, se ubica en el entorno de la enunciación, y no del enunciado, como sucede –en términos amplios– con el relato y con la historia narrativa.

Así resulta, entonces, que de entre las categorías estudiadas, la narración es la de más reciente data; visualizada, precisamente, a partir de la concepción de Benveniste, primero en las reflexiones lingüísticas y literarias y, ahora también, en los lenguajes audiovisuales. Si bien los avances y producción no han sido espectaculares, su matriz teórico-conceptual es, definitivamente, prometedora y de inmensas proyecciones; tanto que los estudios contemporáneos del tema han repercutido en forma notable en la lingüística trascendente, como es el caso de la pragmática y el reforzamiento y despegue de una nueva hermenéutica, como cuotas relevantes para los estudios de la comunicación de nuestros días.

Gérard Genette ha definido la narración, como «el acto narrativo productor, y, por extensión, el conjunto de la situación (real o ficticional) que relata» (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000, 42). Visión que implica, por una parte, dar cuenta de las estrechas relaciones entre enunciado y enunciación y la consecuente presencia de agentes enunciadores; y, por otra, comprender la importancia del acto de narrar, de las circunstancias en las cuales se producen dichos actos, qué instancias narrativas intervienen para que la enunciación se produzca y, de esta forma, se concrete en enunciados o textos narrativos.

SUJETOS DE LA NARRACIÓN

Destacamos, básicamente, dos tipologías: la de **Umberto Eco** y la de **W.C. Booth** (anglosajona –la hemos denominado–). Eco, en su *Lector in*

fabula, presupone cuatro sujetos en la estructura de la enunciación narrativa, dispuestos en pares: la primera pareja la constituye el *autor empírico* con el *lector empírico*; cuyas concreciones extranarrativas o empíricas son el *autor* y el *lector biográficos*; es decir, personas de carne y hueso, con nombres y apellidos, individuos que *producen* y *consumen* un relato, en su orden.

El segundo par de sujetos de la narración está compuesto por el autor modelo y, su contraparte, el lector modelo; instancias propiamente narrativas –intranarrativas–. De este modo, el *Autor Modelo* se lo puede conceptuar como una construcción textual, una presuposición dialécticamente atribuible al *Lector Modelo*, cuya configuración va a depender de formas de cooperación textual⁵ y decodificaciones semióticas competentes del Lector Modelo.

En consecuencia, el *Autor Modelo* supone una estructura de enunciación, en donde son muy importantes los otros sujetos; pero también las *circunstancias de enunciación* (históricas, temporales, culturales, etc.). Así el *Autor Modelo* aparece como «una estrategia textual, una realidad programada»,⁶ un sujeto producto de la interpretación; criterio –este último– que es necesario no perder de vista porque, de esta forma, Eco nos está recordando su preocupación por el polo del enunciatario; elemento co-responsable de la producción de sentidos, junto al enunciador, como lo hemos venido repitiendo.

En efecto, la concepción equiana de *Lector Modelo* no sería más que «un conjunto de instrucciones textuales» (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 53); una instancia semiótica competente que colabora en la producción de sentidos al momento de interpretar. Lo entendemos como el *lector tipo* que ha sido presupuesto y determinado por el *Autor Modelo*, mediante una serie de operaciones semióticas y pragmáticas, sobre las cuales descansa su eficacia. Mientras el *lector empírico* es la persona de carne y hueso; es quien, en todo caso, busca acercarse a esas instrucciones textuales del *Lector Modelo*, a fin de constituirse en un sujeto de la enunciación, capaz de generar sentidos apropiados, útiles a sus intereses y necesidades.

Es importante señalar, además de lo dicho, que la preexistencia de los diferentes *sujetos de la enunciación* –según Eco– dependerían, precisamente, de la presuposición de hipótesis; así, por ejemplo,

... el lector empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, debe fabricarse una hipótesis de Autor, deduciéndola precisamente de los datos de la estrategia textual. La hipótesis que formula el lector empírico acerca del Autor Modelo parece más segura que la que formula el autor empírico acerca de su Lector Modelo (U. Eco, 1993: 90).

5. Cooperación textual entendida como «... un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales» (U. Eco, 1993: 91).
6. D. Villanueva, citado por Antonio Garrido Domínguez (1996: 118).

La *tipología anglosajona* nos presenta un sexteto de sujetos de la narración –parte y contraparte–; a saber: *autor real*, *autor implícito*, *narrador / narratario*, *lector implícito* y *lector real*.

El primero (*autor real*) y el último (*lector real*) son el equivalente del autor empírico y del lector empírico de Eco; es decir, personas con nombre propio (realidad extratextual).

El segundo par de sujetos de la narración está constituido por el *autor implícito* y el *lector implícito*. Para **W.C. Booth**, el *autor implícito* sería «...la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto». De esta manera, el autor implícito se convertiría en el *alter ego o segundo yo*, cuya misión fundamental sería la de hacer partícipe al lector implícito de su sistema de valores (A. Garrido Domínguez, 1996: 116). El *lector implícito*, en cambio, respondería al hecho de que todo texto –en este caso narrativo– presupone un lector con determinado sistema de valores, con cierto estatus; con su ideología, saberes, conocimientos, etc.; por lo tanto, es reconstruible mediante el proceso de lectura, al igual que el autor implícito que, conjuntamente, son inmanentes a la narración. Pero, «A diferencia del autor implícito –de cuya imagen no siempre es consciente el autor real– el lector implícito se encuentra permanentemente presente en la mente del autor real hasta el punto de convertirse en uno de los factores que dirige su actividad», según Booth.⁷

El último par de sujetos del sexteto correspondiente a esta tipología anglosajona es el conformado por el *narrador* y el *narratario*. Según esta concepción, el *narrador* se nos presenta como el procedimiento que asume el autor real para convertirse en el locutor y responsable de la narración, según W. Kayser (A. Garrido Domínguez, 1996: 117). Vale decir que, ante la tendencia de identificar o confundir entre autor real y narrador, existe –en todos los autores consultados– una preocupación justificada por establecer la diferencia; cuestión que, en verdad, parecería estar resuelta. Por ello es importante recordar y tener presente que el *narrador es siempre la instancia organizadora del relato, que no es una persona real*. En este sentido *se parece al personaje por su carácter ficticio* que, en este caso, se manifiesta como una categoría sobre la cual recae la responsabilidad de inventar y/o actualizar una historia, de organizar una trama, de contextualizar el relato.

El *narratario* es la contraparte del narrador; es, si se quiere, un sujeto con las competencias suficientes para decodificar la trama, la historia, las circunstancias en las que se inscribe el texto narrativo. Es por ello que se lo sitúa en el mismo nivel diegético que el del narrador. Diríamos, por nuestra parte, que pertenece al mismo estatuto de la enunciación que el Lector Modelo de Eco; pero pensado desde la producción, y no como colaborador, intérprete y

7. Teórico interpretado por A. Garrido Domínguez (1996: 118).

generador de sentidos, como ocurre con el *Lector Modelo*, que está concebido desde la fase del consumo. Entre las funciones del narratario, se han señalado «...una de tipo general –funcionar de intermediario entre el narrador y el lector– y otras más específicas: hacer progresar la intriga, poner en relación ciertos temas, determinar el marco narrativo, actuar de portavoz moral de la obra». ⁸

FOCALIZACIÓN, FOCALIZADOR Y NARRADOR

La comprensión de esta realidad parte de la premisa de que la narración sólo es factible gracias a una instancia o agente narrativo, al que se ha convenido denominarlo *narrador*; que, como quedó explicado, es una categoría intratextual y ficticia capaz de organizar el relato. Es el sujeto ejecutor de la enunciación narrativa; y, como tal, con criterios y competencias para presentar y estructurar los acontecimientos y demás elementos de esta dimensión de la enunciación, desde perspectivas, ángulos o puntos de vista específicos; atribución y categoría narrativa a la cual le ha llamado *focalización*. Lo que explica, en cierta forma, la diversidad de denominaciones que se le ha dado: *visión, campo, punto de vista, perspectivas*, etc.; que, en definitiva, no es más que «la relación entre la percepción y lo que se percibe» (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 50). En consecuencia, al sujeto de la focalización se le llama *focalizador*, así como al sujeto que narra se lo denomina, precisamente, *narrador*.

Pero el *focalizador*, que es algo así como una función delegada por el narrador, no debe ser confundido con éste, a pesar de su cercanía. La definición que nos propone **Jesús García Jiménez** estimamos que clarifica el panorama:

El *focalizador* determina en el relato el «centro de orientación», el «centro de interés», la «elección del contenido entre todos los materiales posibles», el «ángulo de visión», el «enfoque», y el «el modo de presentación» en los planos perceptivo-psíquico, verbal, espacial y temporal. El narrador es responsable de la narración, el focalizador lo es de la perspectiva narrativa (J. García Jiménez, 1996: 86).

8. Inferencias de Antonio Garrido Domínguez, a partir de las visiones de Ponzuelo Yyancos: 1988, 83-117; G. Genette: 1972, 312-315; O. Toca: 1973, 184-176, (1996: 119).

De esta manera, dependiendo de cual sea el enfoque o modo de presentación de las diferentes realidades narrativas, se puede hablar, al menos, de dos tipos de *focalización*: *interna* y *externa*. Es interna si el focalizador se integra al personaje-narrador de la historia; pero cuando el focalizador opera fuera de la historia narrativa, como un agente anónimo, se la denomina focalización externa (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 50).

Como lógica consecuencia de esta tipología –relacionada con la focalización–, se ha determinado también dos tipos de narradores con la misma denominación. Así, entonces, hablamos de *narrador interno* cuando los personajes del relato son los que se encargan de narrar; en otras palabras, son los narradores-personajes que hablan de sí mismos o de diversas realidades; mas, cuando no hablan de sí mismos, sino de otros personajes y de otras circunstancias y realidades, estamos frente a un *narrador externo*. Diferenciación que ha sido formulada por la narratóloga **Mieke Bal**, para esquivar aquella clásica e inadecuada tipología que nos habla del narrador de primera persona y narrador de tercera persona, respectivamente (M. E. Contursi y F. Ferro, 2000: 51).

De esta forma, resultará muy fácil, entonces, reconocer una serie de tipologías que los teóricos han sistematizado para abarcar estas instancias tan importantes de la narración, de manera especial lo relacionado con el narrador, como se podrá constatar en nuestra propia investigación.

Bibliografía

- Abril, Gonzalo, *Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Andacht, Fernando, *El reality show. Una perspectiva analítica de la televisión*, Bogotá, Norma, 2003.
- Arana Díaz, Alfredo, *El discurso (ad) (objetivo de la crítica cinematográfica)*, Lima, Universidad de Lima, 1994.
- Aumont, J., y otros, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Bajtín, M. M., *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1995, 4a. ed.
- Barthes, Roland, «Introducción al análisis estructural del relato», en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, Niebla, 1976, 5a. ed.
- Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, 1978, 2a. ed.
- Bettetini, Gianfranco, *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Blanco, Desiderio, *Claves semióticas. Comunicación/significación*, Lima, Universidad de Lima, 1989.
- Blanco, Desiderio, y Raúl Bueno, *Metodología del análisis semiótico*, Lima, Universidad de Lima, 1989, 3a. ed.
- Bollnow, O. Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969.
- Bourdieu, Pierre, *Sobre la televisión*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Bremond, Claude, «El rol de ‘influenciador’», en VV. AA., *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- «La lógica de los posibles narrativos», en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, Niebla, 1976, 5a. ed.
- Casetti, Francesco, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989.
- *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Castañares, Wescslao, *La televisión y sus géneros: ¿una teoría imposible?*, www.Ucm.es/info/per3/cic/cic3ar8.htm
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- Díez Mateo, Félix, *Diccionario español etimológico. El pequeño académico*, Bilbao, Neguri, 1972.

- Drucot, Oswald, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986.
- *Polifonía y argumentación. Conferencias del seminario Teoría de la Argumentación y Análisis de Discurso*, Cali, Universidad del Valle, 1988.
- Drucot, Oswald, y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993, 3a. ed.
- Echeverría, Javier, *Un mundo virtual*, Barcelona, Plaza Janés, 2000.
- Fabbri, Paolo, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Foucalt, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- Fuenzalida, Valerio, *Televisión abierta y audiencia en América Latina*, Buenos Aires, Norma, 2002.
- Garagalza, Luis, *Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- García Jiménez, Jesús, *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1994.
- *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996, 2a. ed.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.
- Gaudreault, André, y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Gauthier, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Genette, Gérard, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
- Gómez Redondo, Fernando, *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, EDAF, 1994.
- González Requena, Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Greimas A. J., *Del Sentido II. Ensayos semióticos*, Madrid, Gredos, 1989.
- Greimas A. J., y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- Groupe μ , *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Hernández Aguilar, Gabriel, *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*, México, Siglo XXI, 1994.
- Kornblit, Analfa, *Semiótica de las relaciones familiares*, Buenos Aires, Paidós, 1984.
- Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Lizarazo Arias, Diego, *La reconstrucción del significado. Ensayos sobre la recepción social de los mass media*, México, Addison Wesley Longman, 1998.
- López-Pumarejo, Tomás, *Aproximación a la telenovela. Dallas, Dynasty, Falcon Crest*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril, *Análisis de discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1993, 4a. ed.
- Maqua, Javier, *El docudrama. Fronteras de la ficción*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Martín-Barbero, Jesús, *La educación desde la comunicación*, Buenos Aires, Norma, 2002.

- Mignolo, Walter, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1978.
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Orozco Gómez, Guillermo, *Televisión, audiencias y educación*, Bogotá, Norma, 2001.
- Orozco Gómez, Guillermo, coord., *Recepción y mediaciones. Casos de investigación en América Latina*, Buenos Aires, Norma, 2002.
- Ortiz, Renato, *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Bogotá, TM Edit., 1998.
- Orza, Gustavo F., *Programación televisiva. Un modelo de análisis instrumental*, Buenos Aires, La Crujía, 2002.
- Pereira Alberto, *Semiolingüística y educomunicación (ensayos, ponencias y biobibliografía)*, Quito, FEDUCOM, 2002.
- Pericot, Jordi, *Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*, Barcelona, Ariel, 1987.
- Pinilla, Helena, *De los géneros a los formatos*, en José Fernando López, Prieto Helena Pinilla y Luis Dávila Loor, *5-4-3-2-1... Decisiones. Sonidos en vivo y en directo. Programa a distancia en comunicación radiofónica*, Quito, OCLACC, 1996.
- Prieto Castillo, Daniel, *Análisis de mensajes*, Quito, CIESPAL, 1988.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981, 5a. ed.
- Quezada, Oscar, *Semiótica generativa. Bases teóricas*, Lima, Universidad de Lima, 1991.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- Renkema, Jan, *Introducción a los estudios sobre el discurso*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Ricoeur, Paul, *Hermenéutica y estructuralismo*, Buenos Aires, Megápolis, 1975.
- Rincón, Omar, *Televisión, video y subjetividad*, Bogotá, Norma, 2002.
- Roig, Arturo Andrés, *Narrativa y cotidianidad. La obra de Vladimir Propp a la luz de un cuento ecuatoriano*, Quito, Quipus, 1984.
- Sánchez Corral, Luis, *Semiótica de la publicidad. Narración y discurso*, Madrid, Síntesis, 1997.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Stam, Robert, *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Thompson, John B., *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Todorov, Tzvetan, «Las categorías del relato literario», en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, Niebla, 1976, 5a. ed.
- *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Van Dijk, Teun A., *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*, Barcelona, Gedisa, 2000, 1a. reimp.
- Verón, Eliseo, *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- *El cuerpo de las imágenes*, Bogotá, Norma, 2001.
- VV. AA., *Investigaciones retóricas*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

- *Análisis estructural del relato*, Niebla, 1976.
- *Semiótica narrativa y textual*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1978.
- *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1980.
- *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990.
- *Semiótica(s). Homenaje a Greimas. Actas del III Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor, 1994.
- *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2001.
- Whitaker, Reg, *El fin de la privacidad. Cómo la vigilancia total se está convirtiendo en realidad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Zecchetto, Vitorino, *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*, Quito, Abya-Yala, 2002.
- Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1992.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica internacional autónoma. Se dedica a la enseñanza superior, la investigación y la prestación de servicios, especialmente para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. La universidad es un centro académico destinado a fomentar el espíritu de integración dentro de la Comunidad Andina, y a promover las relaciones y la cooperación con otros países de América Latina y el mundo.

Los objetivos fundamentales de la institución son: coadyuvar al proceso de integración andina desde la perspectiva científica, académica y cultural; contribuir a la capacitación científica, técnica y profesional de recursos humanos en los países andinos; fomentar y difundir los valores culturales que expresen los ideales y las tradiciones nacionales y andinas de los pueblos de la subregión; y, prestar servicios a las universidades, instituciones, gobiernos, unidades productivas y comunidad andina en general, a través de la transferencia de conocimientos científicos, tecnológicos y culturales.

La universidad fue creada por el Parlamento Andino en 1985. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, sedes nacionales en Quito y Caracas, y oficinas en La Paz y Bogotá.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la Constitución vigente desde 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Universidad Andina Simón Bolívar

Serie Magíster

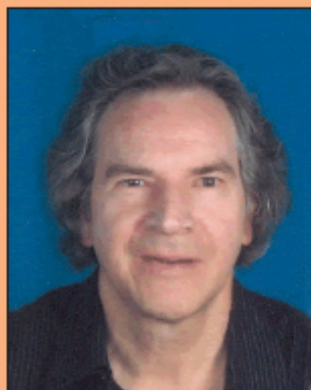
- 67** María Cecilia Pérez, TRIBUNAL DE JUSTICIA DE LA CAN, PROPIEDAD INTELECTUAL Y SALUD PÚBLICA
- 68** Gisella Harb Muñoz, LA CONSTRUCCIÓN MEDIÁTICA DEL OTRO
- 69** Catalina Vélez Verdugo, LA INTERCULTURALIDAD EN LA EDUCACIÓN BÁSICA: reformas curriculares de Ecuador, Perú y Bolivia
- 70** Renata Loza, DOLORES VEINTIMILLA DE GALINDO: poesía y subjetividad femenina en el siglo XIX
- 71** Lucía Gallardo, EL NEGOCIO DEL VIH/SIDA: patentes farmacéuticas ¿para qué y para quién?
- 72** Julián Guamán, FEINE, LA ORGANIZACIÓN DE LOS INDÍGENAS EVANGÉLICOS EN ECUADOR
- 73** Tiberio Torres Rodas, LA PROTECCIÓN DE LA INTIMIDAD EN EL DERECHO TRIBUTARIO
- 74** Gladys Valencia Sala, EL CÍRCULO MODERNISTA ECUATORIANO: crítica y poesía
- 75** Carlos Quintana Orsini, LA CAPITALIZACIÓN BOLIVIANA (1994-2005)
- 76** Marco Flores González, LA PROTECCIÓN JURÍDICA PARA EL CACAO FINO Y DE AROMA DEL ECUADOR
- 77** Yeni Castro Peña, EL MITO ROOSEVELT PARA AMÉRICA LATINA (1901-1909)
- 78** Marco Rodríguez Ruiz, LOS NUEVOS DESAFÍOS DE LOS DERECHOS DE AUTOR EN ECUADOR
- 79** Rebeca Omaña Peñaloza, LA OEA EN VENEZUELA: entre la democracia y el golpe de Estado
- 80** Judith Salgado, LA REAPROPIACIÓN DEL CUERPO: derechos sexuales en Ecuador
- 81** Stalin Raza, EL PECULADO BANCARIO EN LA CRISIS FINANCIERA DE 1998
- 82** Alberto Pereira Valarezo, CLAVES SEMIÓTICAS DE LA TELEVISIÓN

La presente investigación aborda dos aspectos sobresalientes de la realidad mediática de nuestro tiempo: el discurso televisivo y la narrativa audiovisual; omnipresencia que amerita desplegar esfuerzos académicos que den cuenta de su estructura y funcionamiento, pues su incidencia sigue creciendo y proyectándose en medios tan portentosos como la internet, y en otras manifestaciones cotidianas como el videoclip, la publicidad o la misma grabación casera.

El libro se adentra en el discurso televisivo para definir, explicar y esquematizar aspectos como el texto, el género, el programa, el formato y la programación, a la luz de los aportes de autores clásicos y contemporáneos.

El estudio de la narrativa audiovisual, con base en los principios de la narratología y del cine, también es objeto de análisis, e involucra lo más trascendente de esta dimensión enunciativa: el relato, la historia narrativa y la narración, y sus fascinantes implicaciones.

En virtud de su carácter teórico-metodológico, la obra incluye una síntesis conceptual de los temas fundamentales, con acentos y claves metalingüísticas, sin olvidar las fuentes y los autores más representativos, lo que allanará el recorrido científico y los afanes hermenéuticos de los lectores y lectoras.



*Alberto Pereira Valarezo (Zaruma, 1944) es Licenciado en Lenguaje (1974), y con estudios de doctorado en Educación en la Universidad Central del Ecuador, UCE, Quito; tiene un Diploma Superior en Comunicación y Ciudad (2002), y es Magíster en Comunicación (2004), por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, UASB-E, Quito. Es profesor principal de la Facultad de Comunicación Social de la UCE, docente invitado de la UASB-E y representante de Ecuador ante la Federación Latinoamericana de Semiótica. Ha laborado como docente y asesor en varias universidades del país. Ha publicado *Semiótica y comunicación* (Quito, Fundación Ecuatoriana de Educomunicación, 2002) y, como compilador, *Semiótica: estrategia educativa y Lingüística para comunicadores*, bajo el sello de la Universidad Politécnica Salesiana, en 1999.*