

Lingüística y narrativa: Los modelos actanciales

En los últimos años han sido muchos los estudiosos de teoría literaria que han recurrido a la metodología lingüística con el fin de dar un mayor rigor a sus investigaciones. Nuestro trabajo, en esta línea, pretende centrarse en los textos narrativos y en algunos procedimientos de análisis que, tomados de la lingüística, se han mostrado fecundos en los tanteos de aproximación semiótica a las obras de literatura. Me voy a detener con más detalle en los *modelos actanciales*, tanto de la frase como del discurso, y en la consideración de algunas obras concretas que sirven de contrapunto a la teoría y permiten verificarla o refutarla.

Hoy se está de acuerdo en mantener que un fenómeno determinado entra en el ámbito de la semiología cuando cumple las siguientes condiciones: 1.º que entre en un proceso intencional de comunicación (hay que tener en cuenta que el emisor coincide con el receptor en algunas ocasiones, se trata de una identificación que vemos, por ejemplo, en los monólogos); 2.º que utilice un número determinado, pero finito, de signos; 3.º que las combinaciones entre estos signos sean definidas por un pequeño número de reglas (una sintaxis); 4.º todo esto, finalmente, con independencia de la infinidad y la complejidad de los mensajes producidos o productibles¹.

(1) Benveniste, E., «Sémiologie de la langue», en *Problèmes des linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974.

Las lenguas naturales cumplen estas cuatro condiciones. Más aún, se puede decir que el sistema semiótico de las lenguas naturales es el más desarrollado y el más importante. Todos los demás sistemas son reductibles a éste que permite la traducción interlingual e intralingual. Quizás por su perfección, por sus inagotables posibilidades, las lenguas naturales no tienen como fin exclusivo la mera comunicación: la literatura es un fenómeno de lenguaje y en sus manifestaciones: poesía, teatro, narrativa... entran en juego determinados fines estéticos, lúdicos, representativos, etc., en los que se centra la atención de los receptores.

La lingüística sincrónica se ha desarrollado y renovado sin cesar a partir de los trabajos de Saussure. Piénsese en lo que supuso el estructuralismo y, más tarde, el cambio de rumbo epistemológico de la gramática generativa. Al mismo tiempo, la traducción automática, la teoría de la información, entre otras, han supuesto otras tantas ayudas para la incipiente investigación semiótica.

Ahora bien, se sabe que la lingüística del signo, de la frase, en una palabra, la lingüística en sentido estricto, define y maneja una serie de unidades mínimas: *fonemas, morfemas, sintagmas*, y que, en general, no ha considerado las unidades superiores a la frase (sí lo hicieron Harris y Hjelmslev que ya se ocuparon, en cierto sentido, del discurso): más allá de la frase sólo hay otras frases, han dicho una y otra vez los lingüistas al ser interrogados sobre esta cuestión.

La semiótica es una ciencia que está haciéndose. Está a la búsqueda de su propia identidad y es natural que en los primeros balbuceos busque en las ciencias afines los procedimientos que le permitan acercarse, cada vez con más eficacia, a su objeto. R. Barthes² habla de la *lingüística del discurso* o *translingüística*: frente a la lingüística de la frase, la del discurso se ocuparía de las unidades más allá de la oración: *funciones narrativas, personajes, visiones*, etc.

En estas circunstancias se ha pensado que podría ser de

(2) Barthes, R., «La linguistique du discours», en *Sign, Language, Culture*, Mouton, Paris, 1970.

utilidad aplicar a la lingüística del discurso los mismos procedimientos que se aplican en la lingüística de la frase. En el estado actual de las investigaciones esta homología *frase/discurso* puede ser de utilidad y ayudar a conocer el dominio signifiante que constituye, por ejemplo, el texto narrativo. El mismo R. Barthes³ ha apuntado que se podría considerar el discurso como una gran frase, y la frase como un pequeño discurso. Así, estudiosos como Todorov, Segre, Hendricks, el mismo Barthes, han aplicado a la narrativa la teoría de los *niveles del lenguaje* de Benveniste. También otros conceptos como el de *sintagma*, *paradigma*, *rasgo pertinente*, *sema*, etc., son muy útiles en la aproximación a los textos poéticos.

En nuestro estudio vamos a partir de esta homología *frase/discurso* y vamos a considerar un aspecto con más detalle: el que concierne a los actantes. Vamos a ver su funcionamiento tanto en la frase como en el discurso narrativo.

L. Tesnière⁴ considera la frase como unidad de relación y distingue en ella un proceso, representado por el verbo, los actores que intervienen en el mismo, a los que da el nombre genérico de actantes, y unas circunstancias que, en abstracto, designa con el nombre de circunstantes. Establece un *modelo sintáctico abstracto* de la frase en el que distingue tres *actantes* (funciones principales), *sujeto*, *objeto* y *beneficiario* y un número variable de *circunstantes*. Ahora bien, en la manifestación concreta, las diferentes ocurrencias no siempre manifiestan las tres funciones actanciales. L. Tesnière puntualiza que la «valencia» de los verbos condiciona la manifestación de dichas funciones. Así pues, en la estructura de superficie aparece siempre el verbo (o, al menos, puede sobreentenderse) pero varía la manifestación actancial que, eso sí, no sobrepasa, no puede sobrepasar, de los tres actantes antedichos.

Algunas ocurrencias suponen el mero proceso, sin actantes; por ejemplo, cuando decimos: *nieva*. En otros casos se explicita bien el primer actante como en *Juan camina*; bien el pri-

(3) Idem, «Introduction à l'analyse structurale des récits», en *Communications* 8, pp. 1-27.

(4) Tesnière, L., *Éléments de syntaxe structurale*, éd. Klincksieck, Paris, 1959.

mero y el segundo como en *El presidente firmó un decreto*; bien el primero, segundo y tercero como en *El niño da un regalo a su amigo*.

Hay que diferenciar claramente los verbos cuya «valencia» no permite determinados actantes, y los verbos que los permiten pero que, en una ocurrencia concreta, no los ponen de manifiesto. Si decimos *Pedro come*, el verbo comer explicita sólo el primer actante, pero, en otros casos, este verbo puede actualizar también un segundo actante, p.e. en la frase *Pedro come manzanas*, etc.

A veces se da un sincretismo de los actantes. En estas ocasiones un mismo actor puede ser, por ejemplo, actante-sujeto y actante-beneficiario de un proceso. En la frase *Juan lava a Juan*, que en nuestra lengua se transforma obligatoriamente en *Juan se lava*, el actante-sujeto y el actante-destinatario están representados por el mismo actor.

En otros casos ocurre lo contrario: un actante puede ser representado por varios actores; en la frase *Pedro, Antonio y Lucas ganaron la apuesta*, el actante-sujeto está representado por los tres actores *Pedro, Antonio y Lucas*.

Déjemos ya de circunscribirnos al ámbito de la frase. Una obra narrativa también puede considerarse en sus relaciones. Encontramos en ella un proceso, como en la frase de Tesnière: sin este proceso no existiría el relato; tendríamos una efusión lírica, una descripción, una reflexión, etc., pero no un relato. A éste le es consustancial un mínimo de temporalidad, ya que —en palabras de Todorov— el más pequeño supone dos predicados de un mismo agente, relacionados, pero diferentes, y un proceso de transformación que nos lleve de uno a otro⁵.

En la narración se presentan también unos personajes (a los que llamamos agentes o pacientes del proceso) que aparecen como beneficiados o perjudicados a lo largo del desarrollo de la narración. Hay, además, o puede haber, una jerarquía entre ellos. Recordemos los actantes de Tesnière: la preemi-

(5) Todorov, Tz., «Les transformations narratives», en *Poétique* 3, 1970, pp. 322-33.

nencia del primer actante sobre el segundo, y del segundo sobre el tercero.

El *modelo actancial* que propone Greimas⁶ para el análisis de los textos narrativos se funda en el de la frase de Tesnière. Recordemos el modelo:



En el *sujeto*, el *objeto* y el *destinatario* de este modelo de Greimas reconocemos los tres actantes de Tesnière; en el *ayudante* y el *oponente*, los circunstanciales del mismo; el *destinador* aparece como par estructural del beneficiario o destinatario.

Greimas no oculta la filiación de su modelo. El mismo afirma que es una extrapolación del modelo de Tesnière. Su hipótesis es la siguiente: «Puesto que el discurso natural no puede ni aumentar el número de sus actantes ni ampliar la captación sintáctica de la significación más allá de la frase, debe suceder lo mismo en el interior de todo microuniverso; o más bien, al contrario: El microuniverso semántico no puede ser definido como universo, es decir, como un todo de significación, más que en la medida en que puede surgir en todo momento ante nosotros como un espectáculo simple, como una estructura actancial»⁷. Recordemos que el mismo Tesnière habla de *petit drame*, a propósito de la frase simple.

El modelo de Greimas es más complejo que el de Tesnière; éste hablaba de una jerarquía entre los actantes: el primero dominaba sobre el segundo que, a su vez, lo hacía sobre el tercero. Greimas también establece una jerarquía, pero distinta: el eje *sujeto-objeto* (deseo), domina sobre la relación *destinador-destinatario* (comunicación), y sobre el par *ayudante-oponente* (ayuda). Además, a diferencia de los actantes de Tesnière que tienen un estatuto sintáctico, los actantes de Greimas son «unités semántiques de l'armature du récit»⁸. Greimas distin-

(6) Greimas, A. J., *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1973.

(7) *Ibidem*, p. 266.

(8) Greimas, A. J., *Du Sens*, éd. du Seuil, Paris, 1970, p. 253.

que claramente el *actante*: unidad del relato, del *actor*: unidad del discurso, y de los *papeles*: unidades actanciales elementales que corresponden a campos funcionales coherentes⁹.

El modelo de Greimas se sitúa a un nivel de gran generalidad, pero nos puede ser útil para distinguir los distintos tipos de obras narrativas. Teóricamente, las posibilidades del modelo son muy grandes, pero, al igual que ocurre con las frases simples, al pasar a las manifestaciones concretas, a las obras particulares, abundan unas ocurrencias y escasean otras. Se podría decir que el modelo tiene un valor heurístico grande para todo tipo de obras narrativas. Lo que varía son las manifestaciones particulares sometidas a una serie de limitaciones que habría que determinar. De la misma manera que en el modelo de Tesnière la manifestación de los actantes dependía de la *valencia* de los verbos, en los textos narrativos las manifestaciones están condicionadas por una serie de *valores pragmáticos, estéticos, morales*, etc., y por una serie de *códigos*, como el *realista*, el *naturalista*, el *romántico*, que limitan la capacidad teórica de los modelos.

Así, en la literatura popular y, concretamente, en los cuentos maravillosos que analiza Propp, los actantes aparecen individualizados mediante actores concretos. En general se da el isomorfismo (1 actante = 1 actor). El destinador en unos cuentos es el rey, en otros el padre de la víctima; el sujeto se encarna en el héroe que recibe nombres que aluden a sus atributos, a su valor, etc.; el objeto puede ser la princesa raptada, la desaparición de niños en el bosque...; el ayudante es el donante del objeto mágico, un auxiliar; el oponente está representado por el falso héroe, la personificación de fuerzas malélicas, el agresor, etc.; el destinatario suele ser la comunidad que se beneficia de la empresa del héroe, el mismo héroe que permite su recompensa desposando a la hija del rey, etc.

En general, en los relatos populares, que son géneros muy codificados, se mantiene este isomorfismo (1 actante = 1 actor). Cambian los motivos, el investimento semántico, pero se mantiene la estructura actancial idéntica. Pueden variar los

(9) *Ibidem*, p. 255.

nombres de los personajes, las situaciones, pero no se altera el modelo. Algo similar ocurre en las llamadas subliteraturas y en las producciones de masas: fotonovelas, relatos de ciencia-ficción, etc. La estructura actancial se mantiene inalterable y sólo varían las ocurrencias concretas¹⁰.

Encontramos casos de sincretismo actancial en la literatura llamada psicológica: los personajes se caracterizan por su complejidad y son capaces de las reacciones más variadas y menos esperadas. Quizás esta complejidad es la que hace que, a veces, un mismo actor asuma los papeles correspondientes a distintos actantes. Esto ocurre, por ejemplo, en «La campana de Huesca», relato breve de Francisco Ayala incluido en la colección *Los usurpadores*. Esta narración refunde la historia/leyenda conocida por todos de Ramiro el Monje, que abandona el convento a instancias de los Nobles de Aragón para ocupar el trono que ha dejado vacante la muerte de su hermano Alfonso. La mayor parte de la obra la ocupa la meditación de Ramiro que se debate entre el deber de gobernar y sus ansias de retornar al convento. Concentra en sí los actantes *destinatario*, *sujeto*, *objeto*, *ayudante*, *oponente* y *beneficiario*. Ramiro está en el centro de su destino: él se obliga a sí mismo, él es su ayudante en los momentos de euforia y su oponente en los momentos de crisis, él toma finalmente la decisión de acabar con los Nobles, ceder el trono a su hija y volver al convento, al punto de partida.

En el extremo opuesto encontramos la manifestación de un actante mediante distintos actores. Así ocurre en los *relatos de aventuras* donde se da una proliferación de personajes inusitada en otros géneros: el héroe suele estar individualizado, pero los objetos de su deseo suelen ser muy variados y las ayudas y obstáculos con los que tiene que enfrentarse son innumerables: el valor del héroe, su picardía y osadía le hacen salir en general victorioso de los distintos peligros y suele conseguir sus objetivos. En estos relatos, por el contrario, puede faltar el destinador: el aventurero se lanza a su empresa por su propio impulso, no es enviado por nadie. Esto implica que

(10) Eco, U. «James Bond: une combinatoire narrative», en *Communications*, 8, Paris, 1966.

el tiempo no signifique nada para él: su empresa no es una mediación sino un fin en sí mismo.

Un caso complejo de multiplicación (1 actante = n actores) y, a la vez, de sincretismo actancial (1 actor = n actantes) lo encontramos en algunas narraciones que presentan historias intercaladas, simultáneas, sucesivas, etc. En «San Juan de Dios», relato breve del mismo autor incluido en la colección citada anteriormente, asistimos a un triple proceso de conversión que tiene otros tantos actantes-sujeto. Además, un actor que es sujeto-actante de una historia participa en las otras como actante-ayudante o actante-oponente.

Veamos el proceso: Juan de Dios, que lleva una vida licenciosa, es tocado por la gracia divina y se convierte. Para expiar sus pecados funda un hospital para pobres. Recibe la ayuda de doña Elvira y Antoñico. Lo rechazan Felipe y Fernando Amor que más tarde serán sus colaboradores. Cuando Felipe Amor está a punto de casarse con doña Elvira, Fernando ofende a la novia. Felipe planea un castigo que, paradójicamente se vuelve contra sí mismo. Felipe que pierde las manos se convierte y se acoge al perdón y a la obra de San Juan de Dios.

Fernando Amor rechaza a su primo Felipe y no le quiere conceder el perdón que le pide. La mediación de Juan de Dios hace que Fernando perdone a Felipe y que, como éste, renuncie a las cosas del mundo. Fernando, como Felipe, se acoge a la Institución fundada por Juan.

Considerando el modelo actancial de Greimas como punto de referencia podría establecerse una tipología de las obras narrativas. Se podría considerar como criterio pertinente para la clasificación el mayor o menor sincretismo de los actantes y la multiplicación mayor o menor de los actores. Habría que considerar, simultáneamente, como en las manifestaciones del modelo actancial de Tesnière, la «valencia» de los códigos y de los distintos sistemas de valores que han condicionado en los diferentes momentos de la historia literaria las variadas manifestaciones y tratamiento de los personajes de las obras narrativas.

Cuando nos hemos ocupado de la frase hemos dejado —deliberadamente— de considerar la disposición y el relieve dado a sus actantes: veamos los siguientes ejemplos:

Quiero ver a JUAN
Al predicador todos los respetaban
A él, a él dirigí mis preguntas

Estos procedimientos (actante subrayado, anteposición del CD, reiteración de un elemento, incluso el mayor o menor énfasis dado a determinados términos) tienen como finalidad destacar algunos de los actantes, darles relieve.

En los textos narrativos también se dan procedimientos similares para hacer sobresalir a un determinado actante: por ejemplo, hacerle aparecer en los momentos clave de la narración, anunciar su venida, aludir a sus cualidades antes de su aparición, crear una serie de expectativas que hagan que el lector se fije en él, también se le puede caracterizar con detalle o, al menos, más profundamente que a los demás personajes, etc. El analista de la obra literaria para llegar a conocer la importancia de un determinado actante necesitará hacer, en la mayoría de las ocasiones, un inventario de las acciones en las que participe y de sus atributos.

Algunas obras literarias se caracterizan por su ambigüedad. Admiten dos, tres o, incluso, más estructuras profundas, que permiten distintas lecturas. El juego actancial en estos casos se altera en función de las distintas estructuraciones. Piénsese en algunas obras de Julio Cortázar o de los cultivadores del «Nouveau Roman».

Por otra parte, los diferentes actores que configuran una obra, con sus acciones y cualificaciones, se prestan a distintas interpretaciones: literales, morales, etc., y efectos: cómico, por ejemplo, cuando el nombre del protagonista está en contraposición con su conducta; dramático, en el enfrentamiento más o menos logrado de los actores, etc. Se han de tratar de hacer las variadas interpretaciones que, en las diversas culturas, alcanza el microuniverso semántico.

Al hablar de la frase de Tesnière y de su modelo hemos tenido en cuenta las frases bien construidas que responden a un criterio de coherencia y gramaticalidad y hemos dejado al margen las frases agramaticales que transgreden el código de la lengua. Esta transgresión al nivel del texto literario la encontramos en cierta *literatura del absurdo* de la que no se puede ocupar la semiótica, al menos si nos atenemos a los postulados que hemos enunciado al principio de este trabajo: si la semiótica se ocupa de los sistemas de signos, de la comunicación y de las reglas por las que se rige, las frases agramaticales, como la literatura del absurdo, representan la no-comunicación.

He querido dejar claro que la metodología lingüística puede ser de gran utilidad para abordar el estudio de las obras literarias. El rigor con que se conducen las investigaciones lingüísticas tanto en el campo de la sincronía como en el de la diacronía obligan cada vez más a los investigadores de la literatura a tratar de ser rigurosos y sistemáticos en sus estudios. La lingüística puede ayudar en los comienzos a la semiótica narrativa pero, a su vez, podrá plantearse nuevos problemas y soluciones brindados desde una perspectiva no considerada hasta ahora. En definitiva, tanto la lingüística como la crítica literaria y la teoría de la literatura saldrán beneficiadas de este encuentro.

ALBERTO ÁLVAREZ SANAGUSTÍN
Universidad de Oviedo