

**“EL PROGRAMA NARRATIVO COMO EXPRESIÓN
DEL VALOR CONSTITUTIVO DEL RELATO
EN EL SPOT PUBLICITARIO AUDIOVISUAL”**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II

**“EL PROGRAMA NARRATIVO COMO EXPRESIÓN
DEL VALOR CONSTITUTIVO DEL RELATO
EN EL SPOT PUBLICITARIO AUDIOVISUAL”**

Director Tesis Doctoral:

Dr. D. Francisco García García

Doctorando:

Vicente Peña Timón

Madrid, octubre de 1.994

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II

Se recuerda al lector no hacer más uso de esta obra que el que permiten las disposiciones Vigentes sobre los Derechos de Propiedad Intelectual del autor. La Biblioteca queda exenta de toda responsabilidad.

EL PROGRAMA NARRATIVO
COMO EXPRESIÓN DEL VALOR
CONSTITUTIVO DEL RELATO EN EL SPOT
PUBLICITARIO AUDIOVISUAL

Dado de Baja
en la
Biblioteca

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACION

REGISTROS DE LIBROS

BIBLIOTECA GENERAL

Nº Registro: TD 381

Vicente Peña Timón

Madrid, noviembre de 1.994

Para Esperanza y Celia

“Despreciar todos los actos inútiles
equivale a desalentar
los progresos fundamentales.”

Jean Leray, *La invención en la matemática*

ÍNDICE

I - INTRODUCCIÓN

1. PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

1.1. Propuesta y enunciado del Tema.....	19
1.2. Aspectos centrales del Tema elegido	20
1.3. Un problema: Un vacío en la Publicidad	21
1.4. <i>Briefing and copy strategy</i>	23
1.5. ¿Un <i>briefing</i> textual?.....	24

2. PROCESO METODOLÓGICO. DESCRIPCIÓN

2.1. Objeto de estudio: el Programa Narrativo	26
2.2. Marco teórico: <i>status quaestionis</i>	27
2.3. Diseño de la tesis	28
2.3.1. HIPÓTESIS	28
2.3.2. UNIDAD DE ANÁLISIS	29
2.3.3. VARIABLES	30
2.3.4. CORPUS DE ESTUDIO	30
2.3.5. LÍMITES.....	31
2.3.6. UBICACIÓN “TERRITORIAL”	33
2.3.7. RECOGIDA Y TRATAMIENTO DE LOS DATOS.....	35

3. TERCETO NARRATIVO

3.1. Introducción: el relato.....	35
3.2. Antecedentes ancestrales del relato	37
3.3. El carácter narrativo del relato.....	39
3.4. La “narratividad” en el relato narrativo	40
3.5. El relato audiovisual como relato complejo.....	42
3.6. El Programa narrativo en el relato	44
3.7. Nacimiento del Cine: un Programa Narrativo	46

II - TEORÍA BASE

Capítulo I: ACCIÓN Y SINCRETISMO

1. ACCIÓN	51
2. TEXTOS AUDIOVISUALES SINCRÉTICOS	
2.1. “Lenguaje” y discurso audiovisual	53
2.2. “Sincretismo audiovisual”	54

Capítulo II: PROPEDEÚTICA GREIMESIANA

1. INTRODUCCIÓN	57
2. ACTOR SEMIÓTICO	58
3. PERSONAJE NARRATIVO	59
4. REFLEXIÓN: Personaje vs. Actor	60
4.1. El Personaje narrativo	61
4.2. El Actor dramático	62
4.3. El Actor semiótico	62
5. ACTANTE. Definición	63
5.1. “qu’est ce qu’un actant...”	63
5.2. Punto de vista lingüístico	64

6. TIPOLOGÍA ACTANCIAL

6.1. Perspectivas semióticas.....	65
6.1.1. Perspectiva gramatical.....	65
6.1.2. Nivel superficial de la narratividad.....	66
6.1.3. Nivel de la semántica discursiva.....	66

7. OTRAS TIPOLOGÍAS ACTANCIALES

7.1. Archiactante.....	67
7.2. Distribución complementaria de funciones.....	68
7.3. Ejemplo.....	68
7.4. Ausencia de Actantes.....	70
7.5. El actante y el cuadrado semiótico.....	71

8. SINCRETISMO

8.1. “Yo, aquí, ahora”.....	72
8.2. Definición.....	73
8.3. Sincretismo <i>a priori</i> y <i>a posteriori</i>	73
8.4. Ejemplo de sincretismo complejo.....	74
8.5. Semióticas sincréticas.....	76

9. PAPEL O CATEGORÍA ACTANCIAL.....77

9.1. El papel actancial como microuniverso semántico.....	78
9.2. Categorías actanciales.....	79
9.4. Primeras categorías.....	80
9.5. Modelo actancial greimesiano.....	81
9.6. Controversias acerca de la competencia modal.....	83
9.6.1. 1966: primer modelo actancial.....	83

10. PROPP Y SOURIAU.....	85
10.1. Vladimir Propp.....	85
10.1.1. Las funciones proppianas	86
10.1.2. Las 31+1 funciones.....	87
10.1.3. Las esferas de acción	90
10.1.4. Sincretismo en las esferas de acción.....	91
10.2. Etienne Souriau.....	92
10.2.1. Inventario de Souriau.....	92
11. EL ESQUEMA ACTANCIAL GREIMESIANO	93
11.1. Categorización de esquema actancial	94
11.1.1. Primera categoría	94
11.1.2. Ejemplo.....	95
11.1.3. Segunda categoría.....	96
11.1.4. Tercera categoría.....	98
11.2. Aplicaciones del modelo actancial.....	99
11.2.1. Propuesta: un ejemplo.....	100

Capítulo III: EL PROGRAMA NARRATIVO

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos.....	101
1.2 “ <i>Lo bueno si es breve...</i> ”	102
1.3. Bibliografía	103

2. DEFINICIÓN DEL PROGRAMA NARRATIVO

2.1. Introducción	105
2.2. Definiciones de Programa Narrativo	106
2.3. Greimas y Courtés.....	107

2.4. Grupo Entrevernes	107
2.5. Estructura y forma (generalidad)	108
2.6. El Programa Narrativo como “matriz”	108
3. GRUPOS FIJOS EN EL PARADIGMA DEL PROGRAMA NARRATIVO	
3.1. Grupos fijos del PN.....	109
3.1.1. Primero de los grupos: MIEMBROS.....	109
3.1.2. Segundo de los grupos: SEGMENTOS.....	110
3.1.3. Grupo tercero: PROCESOS.....	110
3.1.4. Esquema.....	111
4. GRUPOS DE ELEMENTOS DE UN PROGRAMA NARRATIVO	
4.1. PRIMER GRUPO FIJO: miembros	112
4.1.1. SUJETO DE ESTADO	113
4.1.2. SUJETO AGENTE	113
4.1.3. OBJETO.....	114
4.1.4. PN como “matriz ficcional”.....	115
4.1.5. OBJETO VALOR	116
4.1.6. OBJETO MODAL	117
4.1.7. Ejemplo.....	118
4.2. SEGUNDO GRUPO FIJO: segmentos	119
4.2.1. SEGMENTOS.....	119
4.2.2. Puntualizaciones	119
4.2.2.1. ENUNCIADO DE ESTADO.....	120
4.2.2.2. ENUNCIADOS DE HACER	121
4.3. TERCER GRUPO FIJO: procesos.....	121
4.3.1. JUNCIÓN	122
4.3.1.1. ENUNCIADO DE ESTADO CONJUNTO	122
4.3.1.2. ENUNCIADO DE ESTADO DISJUNTO	122

4.3.2. TRANSFORMACIÓN	123
4.3.2.1. TRANSFORMACIÓN DE CONJUNCIÓN.....	123
4.3.2.2. TRANSFORMACIÓN DE DISJUNCIÓN.....	123
5. DEFINICIÓN DE PROGRAMA NARRATIVO.....	124
5.1. Definición operativa de PN.....	127
5.2. Variable de la investigación	127

Capítulo IV: TAXONOMÍAS DEL PROGRAMA NARRATIVO

1. INTRODUCCIÓN	129
2. CRITERIOS TIPOLÓGICOS DE LOS PROGRAMAS NARRATIVOS	130
3. CLASIFICACIÓN POR LA EXTENSIÓN TEMPORAL EN EL TEXTO	131
3.1. PN simple.....	131
3.2. PN complejo.....	131
3.3. PN base, de uso y anexo	132
4. CLASIFICACIÓN POR LA NATURALEZA DE LA JUNCIÓN.....	132
4.1. Primera subclasificación	134
4.1.1. Adquisición.....	134
4.1.2. Privación.....	134
4.2. Propuesta: sincretismo vs. distinción	135
4.3. Crítica al Grupo de Entrevernes.....	138
4.3.1. Propuesta: un ejemplo (I).....	138
4.3.2. Propuesta: un ejemplo(II)	140

4.4. Segunda subclasificación	143
4.4.1. Intercambio	143
4.4.2. Un ejemplo (III)	144
4.4.3. Un ejemplo (IV)	145
5. CLASIFICACIÓN POR EL VALOR VERTIDO	147
5.1. Clasificación por valores descriptivos	148
5.2. Clasificación por valores modales	148
5.3. Clasificación por valores o modos de existencia	149
6. CLASIFICACIÓN POR LA NATURALEZA DE LOS SUJETOS EN PRESENCIA	149
6.1. Propuesta: Metasincretismo	150
7. EL PROGRAMA NARRATIVO SEGÚN STOCKINGER	150
7.1. La nueva etapa del PN	151
7.2. Interacción, estados y transformaciones	152
7.2.1. INTERACCIÓN	152
7.2.2. ESTADOS	154
7.2.3. TRANSFORMACIONES	156
8. LAS TIPOLOGÍAS DE STOCKINGER	157
8.1. Principios teóricos	157
8.2. Los ocho PNs de Stockinger	158
8.2.1. PN de formas simples	158
8.2.2. PN de formas complejas	160
9. LA TIPOLOGÍA DE F. BASTIDE	162
9.1. Concepto “Fenómeno Crítico”	162
9.1.1. Ejemplo (I)	163
9.1.2. Ejemplo (II)	164

9.2. Tres tipos de elementos.....	164
9.2.1. EL PROGRAMA DE CLASIFICACIÓN.....	165
9.2.2. PROGRAMA DE FABRICACIÓN	165
9.2.3. PROGRAMA DE DESTRUCCIÓN	165

Capítulo V: SINTAXIS NARRATIVA

1. INTRODUCCIÓN	167
2. SIGNIFICACIÓN Y SENTIDO	168
2.1. Grupo Entrevernes	168
2.2. A.J. Greimas.....	168
3. LA ORGANIZACIÓN NARRATIVA DE LOS DISCURSOS	
3.1. Concepto de “narratividad”	169
3.2. E. Benveniste y G. Genette	169
3.3. A.J. Greimas y J. Courtés.....	170
4. EL ESQUEMA NARRATIVO	
4.1. Definición esquema narrativo	171
4.2. Eje sintagmático.....	171
4.3. Eje paradigmático	172
5. EL RECORRIDO NARRATIVO	
5.1. Tipología del recorrido narrativo	175
6. LAS MODALIDADES	
6.1. Definición de modalidad.....	176
6.2. Formas modales del <i>hace-ser</i>	177

6.3. Performancia y Competencia.....	178
6.3.1. Competencia	178
6.3.2 Performancia.....	179
6.4. Modos de existencia semiótica	180

III - TEORÍA APLICADA

Capítulo VI: LA TEORÍA DE CONJUNTOS

1. INTRODUCCIÓN	184
2. EL MODELO MATEMÁTICO POR ANTONOMASIA	185
3. TEORÍA DE CONJUNTOS	
3.1. ¿Por qué la teoría de conjuntos?	188
3.2. Idea general de la teoría de conjuntos.....	188
3.3. Definición de Conjunto.....	189
3.4. Los elementos	190
3.5. Los subconjuntos	190
3.6. Tipologías de conjuntos	191
3.7. Operaciones con los elementos de los conjuntos.....	191
4. APLICACIÓN	192
5. CONJUNTOS BÁSICOS DEL TEXTO AUDIOVISUAL.....	193
5.1. Tipología conjuntos básicos Textos Avs.	193
5.1.1. Conjunto “H”	194
5.1.2. Conjunto “D”	194
5.2.3. Conjunro “E”	195

6. PROCESO DE ENUNCIACIÓN.....	197
6.1. Ejemplo.....	198
7. LA INTERJECCIÓN DE CONJUNTOS	207
8. TIPOS DE INTERSECCIÓN O CONMUTACIÓN.....	210

Capítulo VII: VARIABLES Y MODALIDADES

1. VARIABLE GENERAL	212
1.1. Primera variable de la investigación	213
2. MODALIDADES	214
2.1. 1ª modalidad: MANIFESTACIÓN SIMPLE.....	214
2.2. 2ª modalidad: MANIFESTACIÓN COMPLEJA	216
3. RESUMEN	217

IV - APLICACIÓN PRÁCTICA

1. REGISTROS DE LA BASE DE DATOS.....	221
2. CAMPOS PROPUESTOS	221
3. ITEMS PROPUESTOS.....	223

4. VALOR DE LOS ITEMS	225
5. RESUMEN DE LOS DATOS PORCENTUALES OBTENIDOS	225
6. RESUMEN-CONCLUSIÓN	232
6.1. Explanación de los datos obtenidos	232
6.2. Conclusión	236
6.3. Cuadro Sinóptico	237
6.3.1. Cuadro.....	244
CONCLUSIONES FINALES	254
Gráficas descriptivas	287
BIBLIOGRAFÍA.....	302
NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	325

I - INTRODUCCIÓN

1. PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

1.1. Propuesta y enunciado del tema

La propuesta que se presenta en este trabajo tiene como finalidad demostrar la manera de cuantificar un término tan abstracto como es el concepto *narratividad*. Por otra parte, el tema principal de este estudio es el *Programa Narrativo* (PN).

El *programa narrativo* aparece en infinidad de textos narrativos de toda índole: audiovisuales, literarios,... Básicamente, y dentro de cualquier tipo de texto, el *programa narrativo* es un sintagma de longitud variable que da cuenta de la transformación o cambio de estado que un *sujeto* experimenta (un *personaje*, por ejemplo) en relación a un *objeto* que tenga un cierto *valor*, tanto de tipo material (dinero, joyas, etc.) como sentimental (deseos, sentimientos,...). Es decir, dentro de un texto narrativo cualquiera, el Programa Narrativo es el concepto que limita y recoge el paso de un estado de riqueza de un *personaje*, por ejemplo, a un estado de pobreza o de más riqueza del mismo *personaje* o de otro. Se abordará el concepto más adelante.

En concreto, la presente tesis doctoral demostrará, por una parte, que el concepto *narratividad*, a pesar de ser un concepto abstracto, es susceptible de

ser cuantificado; y, por otra, que *el programa narrativo*, como segmento variable, es lo que sirve de vehículo a la *narratividad* para considerarla como un “fenómeno” y no como un mero “efecto”.

1.2. Aspectos centrales del tema elegido

La *narratividad* es un concepto propio de todo tipo de Narrativa (audiovisual, literaria...). Aunque al referirnos a dicho término, lo hacemos como si de un “fenómeno físico” se tratara, la verdad es que la *narratividad* es un concepto abstracto.

Más que un “fenómeno”, la *narratividad* es un “efecto” que producen los textos al ser actualizados por los receptores: lectores, espectadores... De manera análoga, la *narratividad* es a la Narrativa (Audiovisual) como una enfermedad cualquiera es al individuo. Una enfermedad no es más que un cúmulo de “efectos” producidos por una serie de signos materializados en síntomas o señales. Los datos encontrados en pruebas de analítica médica, son las “evidencias” que producen el “fenómeno”. Por tanto, es lícito plantearse que la *narratividad*, puede ser, además de “efecto”, un “fenómeno” producido por una serie de signos.

Entonces y en virtud de lo expuesto, la *narratividad* puede ser, también, considerada como un “fenómeno” y no sólo como un mero “efecto”.

Todo fenómeno posee la capacidad, entre otras, de ser observado, cuantificado y registrado. Si la *narratividad* es un concepto abstracto

considerado como un “efecto” y no como un “fenómeno”, ¿posee ésta la capacidad de ser observada, cuantificada y registrada? Y, si es así, ¿cómo se consigue? ¿Cuáles son los *signos* que hacen patente dicho “fenómeno”?

En esta tesis doctoral, como ya se ha adelantado, se demostrará que la *narratividad* es susceptible de ser cuantificada. Es el *programa narrativo* lo que garantiza su estatuto de “fenómeno”. También, se darán a conocer los factores que “vehiculan” a dicho concepto para considerarlo un “fenómeno”; y, se propondrá un método para su consecución.

1.3. Un problema: Un vacío en la publicidad

Se puede considerar que todo *público objetivo* (1) tiene preferencias narratológicas. Esto es, que todo individuo le gusta que las “historias” se las cuenten de una determinada manera, es decir, que sea, por ejemplo, un “narrador homodiegético” en lugar de un “narrador heterodiegético” quien cuente la “historia”; que la “historia” se relate o se enfoque desde el punto de vista de un determinado personaje, etc. Si ésto es así, ¿se sabe con exactitud cómo actúan y se comportan los elementos de un relato dentro de un texto como puede ser un *spot* publicitario, por ejemplo?

Se puede considerar que la *publicidad* es uno de esos dominios cuyo objeto principal es el de desarrollar toda una serie de tareas (planes estratégicos de *marketing*, creatividad publicitaria,...) y acciones con el fin de persuadir a un *público objetivo* para que consuma un *producto*.

Se puede constatar que la *publicidad* es el único sector de los medios de comunicación audiovisuales (*mass-media* audiovisuales) más y mejor asentados en nuestro país (2). Significa ésto que muchos de sus *procesos* ya se encuentran sistematizados.

Desde una perspectiva social, la *publicidad*, al igual que otras manifestaciones comunicativas, constituye una forma eficaz de “información e intercambio de mensajes”. Desde el punto de vista estratégico, la *publicidad* desarrolla todo un proceso de planificación de estrategias comunicativas: investigación de mercados y productos, investigación de consumidores, investigación de competencia,...

Una de las tareas que asumen la *estrategia publicitaria* (3) es la *estrategia creativa*. La *publicidad* es uno de los “lugares imperio” donde se ha utilizado con profusión el término *creatividad*. La *estrategia creativa*, de forma genérica, y según nos apunta P. Vidal Silva, es “...la actividad de realización o construcción de mensajes publicitarios y todo el abanico de tareas específica que eso conlleva...” (4). Dicha actividad obedece a una metodología que se viene a llamar “metodología de la creación publicitaria” (5).

Pero anterior a la operación de esta actividad y dentro del proceso de planificación de la estrategia comunicativa, la *publicidad* desarrolla todo un trabajo precedente dividido en fases. Una de las fases es lo que ya se ha indicado: la *estrategia creativa*, y una de las tareas a llevar a cabo en esta fase, es la elaboración de un *briefing*.

1.4. *Briefing and copy strategy*

Un *briefing* es un documento por el cual el anunciante suministra al publicitario (agencia publicitaria) toda la información relacionada con el producto que quiere vender o presentar, la empresa que lo fabrica y lo distribuye, competencia, estrategias de marketing, objetivos establecidos por las acciones publicitarias, etc. (6). A partir del *briefing*, la agencia publicitaria comienza a trabajar con el fin último de vender la mayor cantidad de unidades del producto en cuestión.

La elaboración de un “mensaje publicitario” se realiza a partir del denominado *copy strategy*. Un *copy strategy* es un texto, documento o informe; breve, elaborado por profesionales de las agencias de publicidad a partir del *briefing*. El *copy strategy* recoge datos esenciales para la elaboración del “mensaje publicitario”: definición del público objetivo, descripción del beneficio básico que promete la marca, etc.

Es decir, tanto el *briefing* como el *copy strategy* y otras fases anteriores y posteriores al “mensaje publicitario definitivo”, intentan acercarse lo más posible a su “consumidor ideal”.

Pero, estas fases del proceso de planificación de la estrategia comunicacional, y en relación a sus “anuncios” (spots publicitarios, en concreto) ¿tienen en cuenta el aspecto textual que al comienzo de este trabajo se ha denominado *narratividad* y su influencia en el consumidor objetivo?

Es posible que en alguna de estas fases se indique el dato de la preferencia del *público objetivo* por los *spots* publicitarios “que cuenten una historia”, es decir, por los *spots* publicitarios narrativos de carácter narrativo. Pero ¿cómo controlar el fenómeno *narratividad*? ¿Cómo opera este concepto si se trata de un concepto abstracto? ¿Cómo controlarlo y utilizarlo para fines publicitarios?

Para responder a estas y otras muchas preguntas hay que observar el “fenómeno”: *narratividad*. Esta es nuestra propuesta: estudiar el comportamiento de la *narratividad* en un tipo concreto de texto: el *spot* publicitario. Hay que contemplar su comportamiento en una materia como es la audiovisual; examinar su forma de manifestación; proponer elementos que “vehiculen” el concepto *narratividad* (en este caso se propone al PN) y detectar los factores esenciales que caracterizan al “fenómeno”.

1.5. ¿Un *briefing* textual?

De la misma manera que un *briefing* facilita al profesional de la publicidad toda una serie de datos acerca del producto y del consumidor, ¿por qué el profesional no solicita, igualmente, un documento que le oriente sobre las preferencias textuales por las que se presupone que se inclina el supuesto *público objetivo*?

Cuando se habla de preferencias textuales, se hace referencia al tipo de *relato* (narrativo, descriptivo, dialogado,...) que se supone prefiere el consumidor a quien va dirigido el producto.

Evidentemente, conocer los gustos “narratológicos” de un determinado tipo de consumidor, implica estudios e investigaciones al respecto. En esta tesis doctoral se aportará la forma de saber cómo un *spot* publicitario responde desde el punto de vista narratológico (morfológico), es decir, saber si el relato que presenta un determinado *spot*, es de carácter narrativo o descriptivo; que tipo de PN presenta en su manifestación,...

En definitiva, es conocer algunas de las características del texto: *spot* publicitario, y aplicarlas al *público objetivo*, porque todo público objetivo, tiene unas preferencias narratológicas.

Queda pendiente la aplicación creativa. La propuesta, como ya se ha visto, es de índole morfológico: características del texto publicitario. Es decir, conocer la perspectiva textual de un *spot*, es saber cómo se produce y manifiesta dicho *spot* desde el punto de vista morfo-sintáctico. Si es así, queda pendiente conocer su aplicación creativa. Es decir, estudio y conocimiento de su manifestación y producción desde el punto de vista poético, retórico y, también, pragmático; que por otra parte, sendos puntos de vista también son contemplados por la Narrativa audiovisual: que como disciplina teórico-práctica, su objeto es descubrir, describir, explicar y aplicar la capacidad de la imagen audiovisual, visual y sonora (acústica) para contar historias (8).

2. PROCESO METODOLÓGICO. DESCRIPCIÓN

2.1. Objeto de estudio: el Programa Narrativo

Si se acepta la premisa de que la morfología narrativa, la analítica narrativa, la taxonomía narrativa, la poética narrativa y la pragmática narrativa, son cinco perspectivas (9) que constituyen y organizan la *narrativa audiovisual*, entonces, el presente trabajo de investigación se introduce en esos terrenos.

De los cinco campos que la componen, se selecciona el relativo a la *analítica audiovisual*. Toma de éste la incipiente *gramática narrativa* como referencia y se adentra en el controvertido espacio reservado a la *sintaxis narrativa*. Una vez ahí, indaga en el interior de uno de los cuatro elementos base que constituyen la *forma del contenido* de los relatos narrativos audiovisuales: la *acción*. Finalmente, recalca en una unidad sintáctica de *acción* llamada: **programa narrativo**.

El *programa narrativo* puede ser entendido como un sintagma simple de longitud variable que da cuenta de hechos sencillos que implique un cambio y/o transformación.

El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual, propone e intenta someter a examen el componente narrativo de los relatos audiovisuales. En especial, los relatos que se localizan en textos como son los *spots* publicitarios audiovisuales.

La razón que da cuenta del porqué de la elección del tema, se encuentra en la necesidad de conocer nuevas unidades de *acción*. Saber cómo se manifiesta, cómo se localiza y cómo se articula el *programa narrativo* en textos que no son de naturaleza audiovisual, es la primera tarea a llevar a cabo. Después, viene experimentar en textos narrativos audiovisuales.

2.2. Marco teórico: *status quaestionis*

Medio fundamental sobre el que se apoya el elemento formal de contenido: *acción*, al *programa narrativo* se le considera necesario e imprescindible para poner a prueba la validez de una sintaxis narrativa que quiera dar cuenta del carácter narrativo de los relatos narrativos **audiovisuales**.

Nos apoyamos en las teorías de A.J. Greimas, J.Courtés y Grupo Entrevernes y se menciona y se presenta la vertiente logico-conceptual del *Programa Narrativo* según autores como P. Stockinger, F. Bastide y otros del grupo de investigadores semio-lingüistas E.H.E.S.S./C.N.R.S. francés.

El *programa narrativo* ha sido y continúa siendo motivo de estudio por parte de semio-lingüistas, de exégetas,... pero, ¿cómo funciona el *programa narrativo* en un tipo de materia expresiva donde concurren y se interactúan, simultáneamente, varias sustancias expresivas? Es más, ¿funciona el *programa narrativo* fuera de los “campos de actuación habituales”: textos literarios...? ¿Se podrá llevar a cabo una traslación óptima, que sufra poca o ninguna distorsión?

Tomando estas primeras cuestiones, básicamente, tres son las partes que articulan este trabajo.

Una primera, la parte teórica-práctica, cumple la tarea de construir el cuerpo teórico fundamental. Aborda capítulos que nos acercan a los fundamentos de la semiótica greimesiana: propedeútica; al concepto base de *programa narrativo*: definición, taxonomías y los grupos de elementos que lo constituyen. Por otra parte, el capítulo quinto, nos presenta las unidades superiores donde se inscribe el PN: el *recorrido narrativo* y el *esquema narrativo*. Finalmente, concluyendo esta primera parte teórica, se presenta como propuesta un método de segregación sintagmática del texto narrativo audiovisual inspirado en la teoría de conjuntos matemática. Se parte de la base que todo texto audiovisual es un conjunto universal (“T”) constituido por tres y sólo tres subconjuntos o conjuntos básicos. Su finalidad es marcar las fronteras entre la *historia (story)*, el *discurso (enunciación enunciada)* y aquellos elementos que son complementarios del texto y que se ubican fuera del *relato*.

2.3. Diseño de la tesis

2.3.1. HIPÓTESIS

Nuestras hipótesis generales son las siguientes:

- El concepto de *narratividad*, entendido éste como un “fenómeno” producido por una serie de signos, a pesar de tratarse de un término abstracto, es susceptible de ser cuantificado.

- El *programa narrativo* es el elemento sobre el cual, el concepto *narratividad* se apoya para su cuantificación.

- Al igual que en los relatos literarios, la unidad llamada *programa narrativo* es la responsable de conferir *densidad narrativa* a los relatos audiovisuales.

Sub-hipótesis:

- Si el *programa narrativo* es el responsable de conferir *densidad narrativa* a los relatos audiovisuales, a mayor número de programas narrativos presentes en un spot publicitario, mas evidente es el fenómeno *narratividad*.

- El *programa narrativo* entendido tanto como sintagma simple de longitud variable o como secuencia regulada y jerarquizada sometida al cumplimiento de una serie de fases, da cuenta del valor constitutivo del relato, es decir, de la naturaleza expresiva que lo caracteriza.

2.3.2. UNIDAD DE ANÁLISIS

La unidad que se utilizará para llevar a cabo la investigación es el *spot* publicitario. Los *spots* publicitarios emitidos por Televisión Española entre los años 1957 a 1967 (7).

2.3.3. VARIABLES

La *narratividad* actuará como variable principal de observación. Entendiendo como variable, la característica observable en un fenómeno. Característica que puede adoptar diferentes valores.

Pero como la investigación no puede basarse en la variable técnica de “narratividad”, ya que es una variable de alto nivel de abstracción, se utilizará el *programa narrativo* (como unidad sintáctica) como variable práctica para distinguir, mediante la observación, la *narratividad* (*densidad narrativa*) de los *spots* publicitarios.

En el capítulo III, se propone considerar el *programa narrativo* como una “matriz disciplinar” con la intención de utilizarlo como unidad sintáctica operativa. Aquí se explicita el proceso de conversión de su fase teórica a su fase operativa. En dicho proceso se atiende a los elementos, atributos y propiedades invariantes del *programa narrativo* con el fin de crear la “matriz disciplinar” que, con posterioridad, servirá para operar como unidad de observación.

2.3.4. CORPUS DE ESTUDIO

El estudio del comportamiento del *programa narrativo* se ha limitado a un conjunto de doscientos dos *spots* publicitarios.

Los *spots* publicitarios emitidos por Televisión Española entre 1957 y 1967, es la muestra elegida. Dos son las razones que justifican tal elección. Una primera de tipo práctico, nos convence de que a este decenio se le puede considerar representativo además de revelarse como un periodo donde hubo una moderada producción de *spots*. Estos diez años nos proporcionan una cantidad reducida de *spots*: doscientos dos.

Según datos facilitados por las Asociación Española de Agencias Publicitarias y la Asociación Internacional de Publicidad, sólo en el año 1993 se rodaron y emitieron más de 6.500 *spots* publicitarios en España.

La segunda razón es de tipo histórica. Los doscientos *spots* publicitarios que se estudian, son los primeros *spots* publicitarios que se emitieron por la Televisión de nuestro país.

2.3.5. LÍMITES

Como se ha venido manifestando hasta el momento, *El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual*, encuentra sus límites en el *programa narrativo* como unidad sintáctica narrativa de superficie: definición y descripción de los elementos básicos que lo conforman y comportamiento y presencia en los relatos audiovisuales.

¿Cuáles son los elementos básicos que conforman el *programa narrativo* como unidad de la sintaxis narrativa de superficie?

Dos son las dimensiones que se necesitan abarcar para entender en su totalidad el marco general de manifestación del *programa narrativo*:

- 1- el marco de las estructuras superficiales.
- 2- el marco de una semiótica de la *acción*.

Los elementos básicos del *programa narrativo* se distribuyen de la siguiente manera:

1- En obediencia a las estructuras superficiales, encontramos los siguientes elementos:

a) modelo actancial como proceso:

1.1. enunciados de estado: sujetos como elementos del nivel antropomorfo.

1.2. enunciados de acción: sujetos como elementos del nivel antropomorfo.

b) modelo actancial como sistema:

1.3. sintaxis actancial: articulación actancial; actantes como elementos del nivel animado.

2- En obediencia a la semiótica particular de la *acción*, encontramos las siguientes instancias:

2.1. la “performance” (transformación: paso de un estado a otro) del sujeto (10): el *hacer*

2.2. la competencia del sujeto: el *querer, saber, poder y deber*.

2.3. concepción dinámica de las estructuras actanciales: roles actanciales asumidos por los actantes.

2.4. modos de existencia semiótica: sujeto *virtual*, sujeto *actualizado*, sujeto *realizado*.

Tomando como guía estos elementos y estas instancias, se desarrollará la tesis doctoral.

2.3.6. UBICACIÓN “TERRITORIAL”

Para mejor comprensión se estima procedente ubicar el *programa narrativo* en su propio terreno: la Semiótica (greimesiana). Así, conociendo la “circunscripción” del *programa narrativo* dentro del territorio semiótico, se conocerá con acertada exactitud, los límites de este trabajo de investigación.

En la semiótica greimesiana pueden descubrirse dos grandes aportaciones: el *cuadrado semiótico* y el *esquema actancial*. Además de estas dos grandes (cualitativamente hablando) aportaciones hay que resaltar la rigurosa labor llevada a cabo con el “Diccionario de Semiótica” (11). Atendiendo a este trabajo se advierte la preocupación por elaborar una teoría semiótica coherente y sencilla. Entre muchas voces, se encuentra una que responde a la denominación *recorrido generativo*.

El *recorrido generativo* puede considerarse como el “esqueleto” de la gramática greimesiana. En ella se impositan los componentes de su gramática.

El *recorrido generativo* hay que entenderlo como el “campo de actuación”, a manera de recorrido, de los *componentes* y *estructuras* que constituyen la gramática greimesiana.

Dos son las estructuras (*entidad autónoma de relaciones internas, constituidas en jerarquía*, Greimas, Courtés, 1990, 158): las estructuras semio-narrativas: donde se articula el sentido; y las estructuras discursivas: donde se observa la organización superficial del texto.

En el interior de las estructuras semionarrativas, tres son los componentes: el componente morfológico, el componente sintáctico y el componente semántico (Cfr. Courtés, 1976). Y dos son los niveles de actuación: el nivel profundo o fundamental y el nivel de superficie. Estos dos niveles arrancan de un nivel superior; el nivel textual, nivel donde se origina la manifestación textual.

Dentro del componente sintáctico:

1- En el nivel fundamental es donde se dan las relaciones y operaciones lógico-conceptuales, anteriores a cualquier vertimiento espaciotemporal determinado.

2- En el nivel superficial es donde se dan las unidades y las relaciones de la manifestación de contenido. Aquí, en el nivel superficial narrativo del componente sintáctico del recorrido generativo, es donde se encuentra el *programa narrativo*, entendido como sintagma de doble unidad narrativa susceptible, desde el punto de vista formal, de expandirse y/o de comprimirse (Courtés, 1976, p.15), cuya unidad superior es el *recorrido narrativo* y cuyo marco de actuación es el *esquema narrativo* (Greimas, 1979).

2.3.7. RECOGIDA Y TRATAMIENTO DE LOS DATOS

Los trabajos precedentes de los semiolingüistas franceses sobre el tema *programa narrativo* servirán para extraer un “patrón” o “matriz operativa” con los elementos, enunciados y estados que constituyen el PN. Dicha “matriz operativa” servirá de instrumento para comprobar el número y tipo de PNs, o su ausencia, que se encuentran en los *spots* seleccionados. A partir de los datos que suministre el *corpus* elegido al aplicarle la matriz operativa, se confeccionarán tablas y gráficos de porcentaje con el fin de revalidar las hipótesis y sub-hipótesis.

3. TERCETO NARRATIVO

3.1. Introducción: el relato

Desde los comienzos de la historia de la humanidad, el individuo, frente al hecho inevitable de tener que “transmitir mensajes”, ha evidenciado una triple preocupación. Por una parte, la necesidad de entenderse, comunicarse con su colectivo. Por otra, la obligación de perpetuar su Historia (*History*).

Por último, el deseo gozoso de cristalizar y cuidar que las historias de su Historia (*History's stories*) y las historias de ficción (*stories*) (12) tomaran forma sobre un determinado tipo de soporte y, poder así, glorificarlas en cualquier momento y exaltarlas en el acontecer del tiempo. Por consiguiente, toda necesidad de entendimiento y comunicación, todo acontecimiento histórico en el correr del tiempo y toda narración de historias “verídicas” o todo hecho de creación de relatos, son rasgos distintivos inherentes al individuo, y por ende, inherentes a cualquier comunidad.

Sobre la “necesidad del individuo de entenderse y comunicarse con su colectivo” valga como ilustración a dicha afirmación, apelar a la Lingüística, entendida ésta, como el “*estudio científico del lenguaje*” (13). La “lingüística general” es una parte universal y reconocida del comportamiento humano que conduce y guía la *comunicación* entre los individuos desde el comienzo de la existencia humana (14). Ella da cuenta de la necesidad, ancestral, del individuo por comunicarse. Acerca de la obligación de perpetuar su Historia, nada más sencillo que pensar en los —prácticamente— infinitos documentos históricos que se guardan en excelsas bibliotecas y edificios, donde desde siglos y siglos, los aconteceres de la humanidad han sido descritos y, posteriormente, guardados con evidente celo, para su reconocimiento histórico. Respecto al “deseo gozoso de cristalizar y cuidar que las historias de su Historia y las historias e historias de ficción”, baste afirmar, de momento, que no existe comunidad de individuos que carezca de *relatos*. Por lo tanto, la comunicación, los aconteceres históricos y los relatos, son al individuo como la sombra es a la persona, es decir, “uniones indivisibles” con capacidad de ser diferenciados con exactitud y donde “una” modifica a la “otra”.

3.2. Antecedentes ancestrales del relato

Centrémonos en los *relatos*. En principio, en los *relatos* en general.

El *relato*, es una ancestral y válida forma de “transmitir mensajes”. Casi tan de antiguo como la propia humanidad. Para R. Barthes, el *relato* es la “*forma más histórica de las formas narrativas... [y] se trata de un hecho universal*” (1985, p.164). También en el arte pictórico encontramos algunas “huellas” que indican que en el individuo de la antigüedad ya existía inquietud por comunicarse. Una prueba la encontramos en las cuevas de Altamira o en la cueva Remigia de Ares del Maestre en Castellón (15). La imagen pintada en esas cuevas, por ejemplo, de un “bisonte” y detrás, y tras ellos, unos “cazadores”, es uno de los primeros intentos del individuo, (el individuo como creador de imágenes en este caso) por reflejar y perpetuar el pensamiento personal y colectivo y sus deseos. La Imagen que, al igual que el Arte de la Pintura, y la Historia, y las historias... también es indisociable del individuo, ya con el arte Prehistórico, da cuenta de cómo se ha perpetuado el deseo de contar, de narrar “cosas”. ¿Pero esas manifestaciones pictóricas, como representación de un “hecho”, se las puede considerar *relatos*?

Antes de contestar a la pregunta, se propone acordar una definición de *relato*. Un *relato* es un hecho contado por un *narrador*, donde suceden una serie de *acciones* y *acontecimientos* a una serie de *personajes* en un *espacio* y en un *tiempo* (16). Un *relato* es una forma, de las múltiples, que el individuo posee para “transmitir mensajes”. La forma que adopta es la narrativa.

Acéptese por ‘forma narrativa’ aquella que concuerda con el concepto de *relato* ahora propuesto: alguien cuenta algo de alguien que ocurrió en un sitio o varios y en un momento o momentos dados; y que además, comporta *significación* (17). Por tanto, y según lo expuesto, que un *relato* sea ‘narrativo’, sólo asegura que existe una *instancia enunciativa* que describe los *personajes* y los *espacios* y que narra las *acciones* y los *acontecimientos* y el acontecer del *tiempo* en los que se originan las *acciones*.

En contestación a la pregunta formulada antes, la respuesta se encuentra más cerca de la afirmación que de la desestimación. Incluso en el ya mencionado arte prehistórico puede hablarse de la existencia de *relatos*. Si un *relato*, como se ha acordado, es la presentación de una serie de sucesos acontecidos a una serie de personajes en un espacio y en un tiempo y narrado o contado por un narrador, entonces las Imágenes que se puede observar en las cuevas de Altamira cumple todos los requisitos (18) excepto uno: la presencia explícita de un narrador. Pero según asegura S. Chatman, el autor implícito puede o no admitir narradores (19). Es decir, en última instancia, siempre queda el “rastros” de un ‘narrador’, aun cuando su intrusismo en la narración se encuentre cerca de la labor desarrollada por el compilador de la imprenta (caso extremo de modelos no narrados) (20). Además, recogiendo opiniones de M. Bajtin, Chatman llega a la conclusión que incluso los textos (microtextos) como lo son las *citas*, en sí, se convierten en objeto, y como objeto poseen la capacidad de reflejar, implícitamente, a quien habla (21). Por lo tanto, las Imágenes que aparecen en las paredes de las cuevas de Altamira o de Remigia en Castellón, pueden considerarse una forma muy primitiva de concepción del *relato* porque representan una serie de acciones realizadas en un espacio y en

un tiempo (aunque la articulación espaciotemporal haya que inferirla), y todo ello contado por un narrador implícito.

3.3. El carácter narrativo del *relato*

Hasta el momento, se ha demostrado que la Historia y las historias son rasgos distintivos inherentes al individuo. También se ha ofrecido una definición básica del concepto *relato*. Alrededor de esta definición se ha evidenciado que la Humanidad nunca ha carecido de *relatos* y es el *relato*, ante el hecho inevitable del individuo de tener que “transmitir mensajes”, una forma válida para llevarlo a cabo y casi tan antigua como la humanidad. Se ha defendido una postura de índole histórico: ya, en el arte paleolítico se encuentran los primeros *relatos*. Respecto a esto, falta dar explicación de cómo funcionan los elementos en las imágenes del arte antiguo para que se las consideren *relato* (22). Por último, se ha afirmado que un *relato* se le considera narrativo porque media en su producción una instancia enunciativa: un narrador, independiente del grado de intrusismo que exista en la manifestación del *relato* por parte de éste.

Pero que un *relato* sea considerado narrativo porque afirme la presencia de un narrador, ¿asegura que su manifestación presente un carácter narrativo? Es el carácter de un *relato* lo que define el tipo de discurso que utiliza el autor (implícito) en la narración. Es lo que origina que un *relato* sea narrativo o descriptivo, es decir, que posea **narratividad** o no (23).

El carácter narrativo de un *relato* es aquel que privilegia las *acciones* y *acontecimientos* y el *tiempo* como los elementos formales de contenido más relevantes. El *carácter narrativo* de un *relato* se opone al *carácter descriptivo* del mismo. Este último, se caracteriza por dar cuenta, esencialmente, de los elementos formales de contenido del *relato* que el primero no contempla en primer orden: los *personajes* y el *espacio*. Tanto el *carácter narrativo* como el *carácter descriptivo* del *relato* hay que entenderlos como “estrategias discursivas” (24). En el caso de la existencia de un *relato narrativo*, es decir, un *relato narrativo de carácter narrativo*, el “discurso” es el equivalente de las *acciones*, que, por otra parte, puede estar alternado por elementos de *carácter descriptivos*.

Por lo tanto, que un *relato* esté constituido, básicamente, por cuatro elementos y una instancia enunciativa para ser considerado como tal, no implica que su carácter responda a la estrategia discursiva conocida como “narrativa”. El *relato* siempre es narrativo porque media un *narrador* en su manifestación, pero es *narrativo, de carácter narrativo*, si en su discurrir se aprecia lo que se denomina, fenómeno de *narratividad*, entendido éste en virtud del enfoque “estratégico” que es lo que decide el *carácter* del *relato* y que hace referencia a la narración propiamente dicha.

3.4. La “*narratividad*” en el *relato narrativo*

El fenómeno *narratividad* se encuentra determinado por un doble enfoque: el enfoque, que podríamos llamar “globalizador de conexión causal”, que entiende la *narratividad* como “estructura organizadora” (25) y

el enfoque “estratégico” que entiende la *narratividad* como sucesión y transformación de estados sufridos por los elementos que constituyen el *relato*.

En cuanto al primero, cuando al *relato* se lo considera como un todo finito, es decir, que tiene un comienzo un final concretos y cuantificables; y en cuanto a los contenidos, existe, entre ese comienzo y final una correlación causal, entonces el *relato* se revela como una “construcción discursiva” (discurso como texto) estructurada y algo compleja (26). Estructurada en tanto que existe relación entre sus elementos y las partes (comienzo, medio y final) y entre esos elementos y partes y el todo: el *relato*. “Algo más compleja” porque ya no es simplemente un hecho (narración) donde un narrador expone unos sucesos acontecidos a unos personajes en un espacio y en un tiempo; se manifiestan una variaciones al lo largo de su producción que parten de una situación inicial que desembocan en un final causal.

En relación al segundo enfoque, en el *relato* como *construcción discursiva*, los elementos (EFC) que actúan en el proceso de narración manifiestan una serie de cambios y de transformaciones a lo largo de toda la construcción. Estos cambios y transformaciones de los elementos formales de contenido son los que provocan en el *relato* el llamado *carácter narrativo*.

Por lo expuesto, se puede deducir que el fenómeno *narratividad* existente en los *relatos narrativos* se encuentra determinado por una doble concepción, una primera “categorial”, que es la que organiza el *relato* y que hace referencia al *relato* como discurso (macrodiscurso). Y una segunda,

“estratégica”, que es la que decide el carácter del *relato* y que hace referencia a la narración propiamente dicha.

3.5. El relato audiovisual como relato complejo

Hasta ahora, se ha hecho referencia al *relato* en un sentido muy general y en especial se ha resaltado el *relato* como *narración* más que el *relato* como *representación*. Tanto la *narración* como la *representación* son dos formas de *relato*; la primera narrativa y la segunda representacional tal como las denominaciones indican. ¿Y el *relato audiovisual*? ¿Es el *relato audiovisual* una *narración* o una *representación*? ¿Una forma excluye a la otra?

El *relato audiovisual* (27) es una *representación*, aunque de naturaleza compleja: en él se simultanéan las dos maneras de especificarse el *relato*.

Marquemos con letras mayúsculas que el *relato audiovisual* es una **REPRESENTACIÓN**. Es ‘**REPRESENTACIÓN**’ en tanto que los contenidos y las formas se muestran a través de una proyección en una pantalla dirigida a un público que observa cómo se desarrollan unos sucesos que alguien, el autor implícito (concretado en el director/realizador, por lo general) presenta. Pero dentro de esa ‘**REPRESENTACIÓN**’ conviven en solidaridad ‘representaciones’ y ‘narraciones’. En efecto, en ocasiones, y dentro del discurrir de una misma ‘**REPRESENTACIÓN**’, los sucesos son relatados por un narrador, que a veces actúa dentro de la historia (narrador homodiegético), y otras, desde fuera (narrador heterodiegético). Valga como ejemplo un *spot* publicitario

de la *Dirección General de Tráfico* Española, campaña 1994, donde una persona ‘relata’ un suceso, sobre un accidente de circulación que sufrió un día. En otras ocasiones, y dentro del discurrir de la misma ‘REPRESENTACIÓN’, también se encuentran ‘representaciones’, es decir, los sucesos que se suceden en la proyección, simplemente, son mostrados. Ejemplo: cualquier filme donde no aparezca un narrador hetero u homodiegético. “La Vía Láctea” de L. Buñuel (1968/69), por ejemplo. Como puede observarse, el *relato audiovisual* es una representación que incluye representaciones y narraciones simultánea y alternativamente.

Ahora bien, ejemplos de filmes como puede ser, “Sunset Boulevard” de W. Wilder (1950), son ejemplos claros donde queda patente cómo conviven de manera solidaria, ‘representaciones’ (microrepresentaciones) y ‘narraciones (micronarraciones), dentro de un misma ‘REPRESENTACIÓN’. Pero ¿las características apreciadas en *relatos filmicos* como el presentado en este último ejemplo, (y por extensión, en *relatos audiovisuales*), son las que determinan la naturaleza compleja de los *relatos audiovisuales* en general?

En efecto; pero existe algo más. Una de las peculiaridades del *texto audiovisual* es la capacidad de asumir en la manifestación varias sustancias expresivas, varios códigos, varias formas expresivas, etc., sin menoscabo de alguna de ellas (28). Es tan desmesurado el texto audiovisual en este sentido, que más que asumir, se podría decir que absorbe. Pero su capacidad no sólo se limita a poder captar todos estas variables e inventarios de signos de los diferentes procesos estructurales (o no estructurales), sino que posee la actitud

de interactivarlos para producir una sólo unidad textual. Es decir, sustancias expresivas, códigos... se interrelacionan para engendrar un único texto.

Es, por consiguiente, tanto la capacidad del relato audiovisual por REPRESENTAR narraciones y representaciones, como la idoneidad de absorber diferentes procesos estructurales y la capacidad de interactivarlos en una única materia expresiva (la audiovisual) para producir una sólo unidad textual, lo que confiere, básicamente, esa naturaleza compleja al *relato audiovisual*.

3.6. El Programa narrativo en el relato

Como se ha podido apreciar en párrafos anteriores, el *relato audiovisual* es una *representación* de naturaleza compleja ya que en él, pueden simultanearse las dos maneras de especificarse el *relato*: la narración y la representación.

También se ha especificado que el carácter narrativo de un determinado *relato*, viene determinado por el *fenómeno narratividad*, fenómeno que se encuentra determinado por una doble concepción. Una primera, la que hace referencia al *relato* como discurso (macrodiscurso). Y una segunda, “estratégica”, que es la que decide el carácter del *relato* y que hace referencia a la narración propiamente dicha, es decir, la que entiende el fenómeno como sucesión y transformación de estados sufridos por los elementos que constituyen el *relato*.

Como consecuencia del doble enfoque que se ofrece del *fenómeno narratividad* se puede deducir que en el *relato*, y por ende, el *relato audiovisual*; tanto importa lo que se relata como la forma cómo se relata. Así es, si el *relato audiovisual* se entiende como “estructura organizadora de conexión causal”, hace referencia directa a la forma cómo se relata. Mientras que si el *relato audiovisual* se supone como una serie de sucesiones y transformaciones de estados sufridos por algunos de los elementos que lo constituyen, se refiere a aquello que se relata.

De esta división teórica del *relato audiovisual*, ¿cuál de las dos partes es la más importante? Ambas. Las dos partes conforman, de manera operativa, el *relato audiovisual* desde la perspectiva morfológica.

Desde el punto de vista morfológico el *relato audiovisual* se divide en dos partes: *discurso* e *historia*. La *narratividad* en un *relato* entendida como “estructura organizadora de conexión causal” hace referencia al *discurso* del *relato*, es decir, el *relato como discurso* (29). La *narratividad* entendida como sucesión y transformación de estados... se refiere a la *historia* del *relato*, es decir, el *relato como historia* (30).

Ahora conviene hablar un poco más acerca del *programa narrativo*, tema de esta tesis. Entendido como una “secuencia regulada y jerarquizada” de cambios que se producen en el interior de los relatos, protagonizados por los elementos que lo constituyen, el *programa narrativo* obedece a una sucesión lógica regulada de cambios que para su reconstrucción ha de cumplimentar una serie de fases: realización, capacidad, influjo y valoración (31). De ahí su

denominación de *programa*. Pero también, puede ser entendido como un sintagma simple de longitud variable que da cuenta de hechos sencillos que implican un cambio y/o transformación.

El *programa narrativo*, en su sentido más general, se define como “la estructura constituída por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado” (Greimas/Courtés) o como “la sucesión regulada de estados y transformaciones sobre la base de una relación sujeto-objeto” (G. Entrevernes). En base a estas definiciones, entendemos, que el *programa narrativo* viene a constituirse como revelador del carácter narrativo de los relatos audiovisuales. Es la presencia o ausencia de dicho *sintagma* o *sucesión jerarquizada* la que definirá “el valor constitutivo del relato”, es decir, la naturaleza narrativa o descriptiva de los relatos (textos) narrativos audiovisuales.

3.7. Nacimiento del Cine, un Programa Narrativo

Como ya se ha dicho, muchas son las historias que pueblan la Historia de la Humanidad. Sirviéndose de diferentes sustancias expresivas y presentando, por lo general, un modelo homogéneo de discurso, el hecho narrativo, los *relatos*, han dado cuenta de infinidad de acontecimientos ocurridos a unos personajes en un tiempo y en lugar determinados; y de infinidad de cambios y transformaciones. En definitiva, han dado cuenta de infinidad de “programas narrativos”.

El *cinematógrafo* nació el veintiocho de diciembre de mil ochocientos noventa y cinco, en un café de Lion sito en el Paseo de los Capuchinos número

catorce. Por aquel entonces, se consiguió fabricar un *cacharro* capaz de conferir movilidad a las “formas”, que con anterioridad, se arrebataban a la “realidad”.

Fue a partir de aquellos años cuando los ancestrales conceptos de Espacio y Tiempo, hasta el momento exclusivamente humanos (o *pseudohumanos*: Artes), adquirirían, así, una nueva dimensión. Con el *cinematógrafo* se consiguió un éxito innegable: re-producir la *Realidad*.

Como si de dos dimensiones gemelas se tratara, el Espacio y el Tiempo del celuloide creaban y recreaban nuevas *realidades* capaces de cautivar al espectador más escéptico. El Espacio y el Tiempo de las Artes comenzaba a asemejarse al flujo espaciotemporal humano.

Pero en verdad, la *realidad* que se reproducían (re-presentaba), no era más que una realidad *mediada*. Pero para el público que veían esas primeras *películas* era tan “creíble” lo que reproducían, que hasta llegaron a asustarse, en una ocasión, al contemplar la cinta donde un tren llegaba a una estación. Con el *cinematógrafo*, el Tiempo y el Espacio que se re-presentaba, confería un peculiar (engañoso) sentido al Tiempo y el Espacio de los Seres Humanos. Hoy en día, con el Cine, nada ha cambiado aún.

En un principio, el cinematógrafo sirvió para entretener a los domingueros en las barracas de ferias. Allí se sucedían, plasmadas sobre una rancia cortina blanca, pases de escenas cotidianas y escenas imaginadas, cuya única intención era impresionar y entretener al público asistente. Allí se sucedían las *acciones*. Por aquel entonces no existía las preocupaciones

técnicas, artísticas y académicas que, hoy en día, ocupan a creadores, productores, estudiosos y analistas.

Pero entre aquel suceder de imágenes, entre aquel acontecer de situaciones y entre aquella exhibición de “acciones”, se encontraba, latente, el *programa narrativo*.

Así es, el *programa narrativo* se encontraba en la sucesión de imágenes que, sobre una rancia tela blanca, proyectaba un *cacharro* llamado *cinematógrafo*.

Entre Arte y Ciencia surgen nexos de unión, aunque no se sepa con exactitud cuáles son. El Ser Humano manifiesta su interior y su exterior y su imaginación tanto artística como científicamente. Con lo cual, es posible que existan estructuras análogas o comunes entre ambas formas de entender la Vida y la Historia de la Vida. Bien es verdad, que entre Ciencia y Arte se constata la presencia de una misma tarea; los artista y científicos gozan con la consecución de un mismo objetivo: encontrar las estructuras vitales e imaginarias que sean portadoras de significaciones y en relación a ello, dar sentido a la existencia Humana.

Es necesario sacar a la luz todo cuanto procura vida al Arte. Puede entenderse el *programa narrativo* como una forma científica de entender un hecho imaginario; sus estructuras, dotadas de significación, posiblemente tengan su “gemelo” en el Arte; aunque el Arte en cuestión, se exhiba en el exiguo interior de una barraca de feria.

Aunque nos hemos remontado a los orígenes del Séptimo Arte, la intención es hablar sobre el *programa narrativo* tal y como la semiótica de Greimas y sus seguidores lo entienden. ¿Por qué ellos? Porque la escuela francesa es la que más y mejores líneas le ha dedicado a este concepto.

II - TEORÍA BASE

Capítulo I: ACCIÓN Y SINCRETISMO

1. ACCIÓN

El término *acción* constituye uno de los pilares de la narratología. La *acción* inscribe, junto con el *personaje*, el *espacio* y el *tiempo*, la *forma del contenido* de los relatos audiovisuales; discurso sincréticos por otra parte.

Los semióticos, y en respuesta a Landowski, también entienden el término *acción* como uno de los pilares de una teoría semiológica.

Desde el punto de vista semiológico, se entiende por *acción* “...una organización sintagmática de actos, sin necesidad de pronunciarse por adelantado sobre la naturaleza de dicha organización: serie ordenada, estereotipada o programada por un sujeto competente.” (32)

Toda *acción* presupone un *acto*; y todo *acto* presupone un *actuar*, es decir, un “hacer-ser”: el paso de la potencialidad a la existencia. Cuando, al hablar del concepto *acción*, se alude a una “serie ordenada o programada por un sujeto competente”, se hace referencia a que el actuar presupone la

presencia, en la manifestación del discurso, de un *sujeto* capacitado con un *saber, querer, poder y deber para hacer*. Es un *sujeto* capaz de producir un cambio de estado a un segundo *sujeto* en relación a un *objeto* de valor.

Como puede advertirse, el concepto de *acción* que se presenta aquí, reviste un tono parcial. Aquí, el actuar, corresponde a lo que los semiólogos vienen a llamar *performancia*. Dicha *performance* o *performancia* presupone, como ya se ha indicado, una *competencia*: “querer”, “saber”, “poder” y “deber”.

En este trabajo de investigación, el término y concepto *acción* encuentra su razón de ser a partir de la aparición del concepto *programa narrativo*. La *acción*: como organizaciones sintagmáticas complejas; y los *actos*: sintagmas simples; se erigen en torno al *programa narrativo*, entendido tanto como modelo de cambio de estado, como, en base a su manifestación discursiva, organizaciones sintagmáticas de la acción, donde se comienza por un estado inicial de un sujeto dado, continúa por alternativos estados intermedios del sujeto en cuestión y concluye con un estado final del sujeto.

2. TEXTOS AUDIOVISUALES SINCRÉTICOS

Se sabe que un *lenguaje* es un *sistema* de signos. Un relato, literario por ejemplo, se encuentra conformado gracias a un conjunto significante, es decir, a un lenguaje.

2.1. “Lenguaje” y discurso audiovisual

Pero no siempre se debe generalizar. Afirmar que un relato audiovisual es un sistema de signos, o lugar de concentración de sistemas de signos, es admisible; pero afirmar que el proceso narrativo audiovisual se conforma gracias a un *lenguaje*, admite y solicita algunos matices. Bien es verdad que el proceso, en su forma expresiva, lo constituyen conjuntos o series significantes de “signos”. Pero semejante naturaleza no es suficiente para considerar que exista *lenguaje* en el discurso audiovisual.

Tres son los motivos:

Primero. Los códigos del discurso audiovisual no son códigos específicos (Metz y Eco); el/los significado/s del/los significante/s de los signos icónicos varía; el significado que proporcionan las formas expresivas es de naturaleza “mutante”.

Segundo. Los signos (imágenes; signos icónicos) no son arbitrarios (Saussure), son analógicos. Los signos (signos icónicos) del supuesto “lenguaje audiovisual” son analógicos, “...no... con respecto a su referente, pero sí con respecto a la imagen perceptiva que de él se construye en la retina.” (33).

Tercero. No se puede afirmar categóricamente, que los textos audiovisuales se encuentren conformados por un “lenguaje audiovisual”, en el sentido estricto del concepto “lenguaje”. Sus motivos son los siguientes:

- 1- [por no] ...*disponer de un conjunto finitos de signos;*
- 2- *que esos signos sean susceptibles de ser integrados en un “repertorio léxico”; y*
- 3- *que pueda ser diseñado el sistema de reglas a que han de atenerse en su articulación discursiva.” (34).*

A todo lo expuesto hay que añadir que en un relato audiovisual concurren y se interactúan varias sustancias expresivas, con sus sistemas de significación particulares. Además, en cada uno de estos sistemas particulares, intervienen varios códigos, unos denotativos (código gestual, hablado, escrito,...) otros connotativos (código de los planos, musical,...).

2.2. “Sincretismo audiovisual”

Presentado así, el discurso audiovisual hay que entenderlo como un “universo audiovisual”. Además, por su capacidad de admitir diferentes sistemas de significación y sus respectivos códigos, hay que referirse al discurso audiovisual no sólo como un “universo audiovisual”, sino como un *universo audiovisual concentrado*, o si se prefiere, como un *universo audiovisual sincrético*.

Un informativo en televisión, un filme, un capítulo de un serial o el capítulo de una serie, un *spot* publicitario... son, entre otros, una muestra de los tipos de textos que se ocupan las Semióticas Sincréticas. Si se observa, los ejemplos propuestos tienen en común que son audiovisuales. Los textos audiovisuales, se caracterizan por emplear varias sustancias expresivas (varios

“lenguajes”, hablando en términos semióticos) en su manifestación. Este hecho: pluralidad de “lenguajes”, reclama uniformidad de criterios entre los semióticos. Y entre los narratólogos.

Textos contruidos a partir de enunciados sincréticos, plantean muchos y diversos problemas. En el campo de las tipologías, por ejemplo, los diferentes grupos y escuelas francesas se encuentran divididas. Diferentes son los criterios que cada una de ellas considera pertinente para llevar a cabo las taxonomías. Unas apuestan por considerar como criterio base para desarrollar las tipologías de los *discursos sincréticos* la naturaleza de los signos en relación con el referente; otras la sustancia de su significante, los canales sensoriales de su transmisión... (35).

Una manera de entender las *semióticas sincréticas*, nos apunta J.M. Floch (36), es considerar que dicho tipo de semiótica pretende dar cuenta de las diferentes sustancias que aparecen en un enunciado sincrético. Su plano de la expresión viene a encontrarse caracterizado por la pluralidad de sustancias de una forma única. Con la particularidad que esas sustancias pueden ser formas en otro nivel de análisis dentro del mismo texto sincrético.

En lo relativo al análisis, Floch apuesta por un tipo de semiótica que los propios semióticos denominan “semióticas no científicas”; o semióticas connotativas. El análisis de discursos semióticos presenta, a juzgar por este autor, dos problemas relativos a la *enunciación sincrética*: “... la de los procedimientos de *sincretización*... y de las *estrategias sincrética*...” (37).

En cuanto a los *procedimientos de sincretización* —para Floch—, hay que desechar la idea de que todo *enunciado sincrético* se ha de dividir, considerando todos los “lenguajes” presentes en la manifestación del texto. La forma óptima para abordar el análisis de estos tipos de discursos, —apunta el autor—, es escoger del continuo discursivo un segmento, anterior a la manifestación y detectar los valores semánticos, vertidos sobre la linealidad (sucesión sintagmática espacial o temporal del texto) por un sólo enunciador en los diferentes “lenguajes” aparecidos en el texto.

Capítulo II: PROPEDEÚTICA GREIMESIANA

1. INTRODUCCIÓN

F. Rastier y A.J. Greimas escribieron en 1968 un artículo en colaboración. Su título original “*The interaction of semiotic constraints*” fue traducido en España como “*Las reglas del juego semiótico*”. El artículo formó parte de los ensayos presentados por Greimas en un libro bajo el título de “*Du sens. Essais sémiotiques*”. La versión española: “*En torno al sentido. Ensayos semióticos*”.

En dicho artículo, ambos autores comparten la idea de encontrar ciertas reglas que regulen el afanoso trabajo del individuo por encontrar y construir múltiples objetos de estudio.

Tal inquietud les llevó a postular tres etapas que son, en opinión de ellos, las que señalan la existencia de todo objeto semiótico. Las etapas son: las estructuras profundas, las estructuras superficiales y las estructuras de la manifestación.

Nos fijaremos en las *estructuras superficiales*.

Para Griemas y Rastier, son en las estructuras superficiales donde “...se encuentra la gramática semiótica que ordena en formas discursivas los contenidos susceptibles de manifestación...independientes de la expresión que los manifiesta...” (38).

Este capítulo se dedicará a la sintaxis narrativa de superficie, que, independiente de la sustancia expresiva que se manifieste, da cuenta de unidades permanentes y regulares de articulación sintáctica distribuidas en el texto narrativo.

Si se sigue a los semióticos, se advertirá que dan diferente significado a términos tales como *actante*, *papel actancial*, *actor*, *personaje*...

2. ACTOR SEMIÓTICO

Un *actor* es un componente que actúa en las narraciones. Para los semióticos, *actor* sustituye al término *personaje* o *dramatis personae* de Vladimir Propp. El *actor* puede estar representado por un personaje (personaje antagonista, por ejemplo) o por varios (personaje colectivo); también puede ser figurativo (antropomorfo o zoomorfo o cosificado) o no figurativo (el destino, por ejemplo). En el *actor* se cristaliza el *papel actancial*, el modelo abstracto a desempeñar, el tipo de rol que ha de cumplir.

El *actor* es el lugar donde confluyen las estructuras narrativas y las estructuras descriptivas de un relato. Es el lugar de encuentro de los papeles

actoriales y de los papeles temáticos como formas narrativas; es el lugar del vertimiento de al menos un rol temático (sujeto dotado de un recorrido narrativo apropiado) y un rol actancial (contenido modal y posición del actante).

El actor es “...definido como la figura o el lugar vacío en que se vierten las formas sintácticas y las formas semánticas.” (39). Por otra parte, C. y R. Marty coinciden con A.J. Greimas y J. Courtés: “*L’acteur est le lieu de convergence et d’investissement des composantes syntaxique et sémantique du niveau discursif par les structures sémio-narratives de surface*” (Marty, voir question 36).

3. PERSONAJE NARRATIVO

Un *personaje* es un elemento de los relatos narrados; es un elemento de la forma del contenido de las narraciones y/o de las representaciones.

En esencia, el *personaje* se encuentra configurado por una serie de atributos, marcado por unas circunstancias y dispuesto en relación al espacio por llamadas “relaciones proxémicas”, etc.

El *personaje* se presenta configurado por atributos que podemos dividir en morfológicos y funcionales. Los primeros están referidos al aspecto exterior: físico; y a los objetos que le rodean y que le pertenecen. Los segundos hacen referencia a las funciones, estados y acciones que desempeña y realiza. Pueden ser de tipo psíquico, de tipo social y de tipo somático (hacer

somático: pragmático —como elemento con actividad corporal programada— y comunicativo somático y comunicativo verbal).

Las circunstancias que, en esencia, configuran a un *personaje* como elemento significativo, vienen marcadas, básicamente, por sus actos gestuales, por sus actos de habla, por su hábitat y por la nomenclatura que lo designa: nombre...

Las relaciones proxémicas, presentan la disposición de los *personajes* y de los *objetos* en relación al espacio donde se mueve; principalmente, añade Greimas-Courtés, “...*el uso que los sujetos hacen del espacio con fines de significación*” (1979, p. 325).

Los semióticos, el término *personaje*, lo encuentran poco definido. Prefieren utilizar el término *Actor*; en ocasiones, *Actante*. El término *actor* lo consideran de mas rigor (rígor semiótico).

4. REFLEXIÓN: Personaje vs. Actor

El *personaje*, nos dice J. García, “...*viene a ser... el oficio de poner en pie y de dar vida a un papel dramático...*” (40).

Se intuye que poco parentesco existen entre “papel dramático” y “papel actancial”.

Mientras que el segundo se refiere a estados narrativos de un actante por los que pasa a lo largo de un relato (41) y que su manifestación y actuación

responden a un modelo (esfera de acción) previsto; el primero, no responde a “molde” alguno, es una manifestación diáfana, imprevisible, original, descarnada, irreplicable; segundo, el *papel dramático* que cobra vida con el *personaje* es erigido e investido por la propia esencia del *personaje*; esencia, que en cada uno (cada uno de los personajes) es diferente; y es esa esencia la que sella su naturaleza poética. Se caracteriza su esencia por ser inequívoca y unívoca, al contrario que en el *actor*, que al intentar ser “otra cosa” se muestra confuso, ambiguo, equívoco; y lo más importante: carece de esencia.

4.1. El Personaje Narrativo

Es el *personaje*, tanto narrativo como dramático, la materia intangible que llena la oquedad de la máscara del actor. Es el *personaje* quien proporciona “materia gris” al actor (recuérdese la fábula de Esopo: *La zorra y la careta*).

Es el *personaje* quien otorga significado a una historia; el sentido lo proporciona el actor —individuo que actúa— (y el receptor: lector o espectador). Mientras que el *personaje* es “materia orgánica”, el *actor* es “materia inorgánica” dependiente del comportamiento intrínseco del primero.

El comportamiento del *personaje* viene marcado por su esencia (ese “valor intrínseco” personal e intransferible que le hace diferente de otro *personaje*, y sobre todo, del *actor*). Alrededor y en relación a este valor, el *actor* manifiesta, visualiza al *personaje*.

4.2. El Actor dramático (AD)

El *actor dramático* (AD) es ese “oropel” mundano del *personaje*. El *actor* (AD) es la transformación del *personaje* representada, materializada; constituye una “imagen” del personaje. El *actor* (AD) muta, se modifica, llega un momento en que es “otra cosa”; pero a diferencia del *personaje*, el *actor* (AD), a pesar de su aparente metamorfosis, sigue siendo lo que era desde un principio: una máscara. El *actor* (AD) no oficia, actúa. Los *actores* (AD) no erigen, copian. Dan sentido a la vida, pero no poseen significado. Son la máscara, sin más. La máscara que, a primera vista engaña por su artística laboriosidad. Cuando se los mira por detrás, se exclama, como exclamó la zorra ante la careta: “¡*Hermosa cabeza, pero sin seso!*”.

Iconológicamente, se puede decir que el *personaje* es la crisálida y el *actor* es la mariposa (42).

Popularmente se acostumbra a decir, acerca de los políticos: “...[fulanito] *es todo un [gran] personaje de la política...*”. No son personajes. Son actores. Son mariposas, no crisálidas.

4.3. El Actor semiótico (AS)

El *actor*, (*actor* en términos semióticos) a diferencia del *personaje*, es la figura, el componente donde se particularizan los *papeles actanciales* y *papeles temáticos*. Son actantes que se mueven en determinadas *esferas de acción*. Cumplen papeles homologables. Sus actuaciones comprenden formas

de manifestación que responde a un mismo modelo organizado de comportamiento.

5. ACTANTE. Definición

En cuanto al término y concepto de *actante*.

Según nos apuntan C. y R. Marty el término actante fue definido por el lingüista L. Tesnière de la siguiente manera: “...*les actants sont les êtres ou les choses qui, à un titre quelconque et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants et de la façon la plus passive, participent au procès.*” (Marty, voir question 36).

En el terreno semiótico (en especial en el de semiótica literaria, nos apunta Greimas) el término *actante* posee mayor extensión que el término *personaje* o que el término introducido por V.I. Propp *dramatis personae*.

5.1. “*qu’est-ce qu’un actant...*”

A la pregunta: “*qu’est-ce qu’un actant...*”, C. y R. Marty responden de la siguiente manera: “*Le terme actant se substitue au terme personnage; il peut recouvrir des êtres humains aussi bien que des animaux, des objets ou des concepts. Il est un terme-aboutissant (un fonctif) des relations-fonctions qui apparaissent dans le parcours génératif au moment de la constitution des énoncés de la syntaxe narrative de superficie*” (Marty, voir question 36).

El término *actante* forma parte de los elementos de una sintaxis narrativa de superficie. Pertenecen a un nivel jerárquico superior que el presentado por las *funciones* (Propp, Barthes...) en el desarrollo de la *historia*. Los *actantes* se constituyen en categorías actanciales: dos actantes unidos por un eje de relación o de oposición. Las *categorías actanciales* son categorías semánticas.

5.2. Punto de vista lingüístico

Desde el punto de vista lingüístico, *actante* junto con el término *circunstante* son los elementos que aparecen en un proceso lingüístico. Si se considera una proposición u oración como un minidrama, en dicho proceso aparecen una serie de actores (sustantivos) y una serie de circunstancias (adverbios). Los primeros se encuentran representados por los *actantes* y los segundos por los *circunstantes*. Actantes y circunstantes están subsumidos a verbos.

El término *actante* “...sirve para denominar al participante (*persona, animal o cosa*) en un acto (hecho que da lugar o que origina que algo sea o suceda), tanto si lo ejecuta como si sufre pasivamente sus consecuencias...” (Beristáin, 1992, p.18).

Como ya se indicó al comienzo del apartado, el término *actante* fue tomado de Lucien Tesnière. Se usó por primera vez en lingüística y fue y es dentro del componente sintáctico donde se hizo y se hace uso de ello. Hace referencia a un tipo de unidad sintáctica formal, “...previa a todo vertimiento semántico y/o ideológico.” (Greimas, Courtés, 1979, p.23). En definitiva, es el

actante un elemento de la sintaxis elemental, que se le identifica por su funcionalidad dentro del relato. El *actante* se encuentra definido por un conjunto de particularidades invariables diseminadas, distribuidas a lo largo del relato. Su comportamiento es análogo y regular en cualquier relato.

6. TIPOLOGÍA ACTANCIAL

6.1. Perspectivas semióticas

Posterior a la primera y fundamental división del texto para desarrollar las tipologías actanciales, los semióticos (Greimas y Courtés) proponen tres perspectivas:

- 1- la gramatical.
- 2- nivel superficial de la narratividad.
- 3- nivel de la semántica discursiva.

6.1.1. Perspectiva gramatical

La primera perspectiva incluye dos tipos de actantes: los actantes *sintácticos* y los actantes *funcionales*. Los actantes *sintácticos* son el “sujeto de estado” y el “sujeto de hacer”. En cuanto a los actantes *funcionales* (llamados también sintagmáticos) son aquellos actantes que presentan los roles o papeles actanciales de un determinado recorrido generativo, es decir, la dotación de modalidades del actante; modalidades de la adquisición de la competencia: *querer-hacer*, *saber-hacer*, o *poder-hacer*.

6.1.2. Nivel superficial de la narratividad

La segunda perspectiva incluye también dos tipos de actantes: *sujetos prácticos* o *pragmáticos* y *sujetos cognoscitivos*. El segundo es un sujeto situado en el discurso y dotado, por el enunciador, por un *saber* total o parcial. Lo “cognoscitivo” remite a las formas de articulación del *saber* (*saber* como objeto de valor dentro del texto). Por su parte, el *sujeto pragmático* se encuentra dotado de valores descriptivos: objetos, etc.; y valores del hacer somático de los *personajes*: gestos, mímica, etc. Como se puede advertir, los valores descriptivos del sujeto *pragmático* se presentan oponiéndose a los valores modales del sujeto *cognoscitivo*.

Ambos sujetos pertenecen a las dimensiones *cognoscitivas* y *pragmática* relativas al nivel superficial de los discursos narrativos.

6.1.3. Nivel de la semántica discursiva

La tercera perspectiva y en respuesta a su presencia por el procedimiento de figurativización (cuando en un discurso se puede reconocer el vertimiento semántico de un objeto valor como figura. El discurso figurativo se opone al discurso no figurativo o abstracto) el actante puede presentarse como *individual*, como *dual* o como *colectivo*.

Valga como propuesta, que, desde esta perspectiva, el término *actante* puede ser homologado al concepto de *personaje*. Así, un personaje

“individual” puede ser *protagonista* o *antagonista*; un personaje “dual” puede ser *activo/pasivo*, con lo cual, solicita este tipo de personaje de otro personaje “dual”, que actúe cuando el primero permanezca en estado pasivo, y viceversa; por último, el personaje *colectivo* coincide con el actante “colectivo”.

Existe una diferencia: mientras que los semióticos definen el *actante colectivo* como un conjunto de actores que interpretan un mismo papel actancial (puede existir sincretismo), el *personaje colectivo*, lo entendemos como una categoría superior al concepto genérico de *personaje dramático*.

7. OTRAS TIPOLOGÍAS ACTANCIALES

En su *Semántica estructural* (1966, pp.281 y ss.) A.J. Greimas propone una tipología actancial cuyo criterio encuentra su base en el “sincretismo” que con frecuencia —apunta el autor—, adoptan los *actantes*.

7.1. Archiactante

Llama *archiactante* al primer criterio. Dos *actantes*, el sujeto y el destinador, se constituyen en sincretismo. De igual manera se pueden constituir en sincretismo el objeto y el destinatario.

Greimas propone un excelente ejemplo para explicar éste primer criterio tipológico. Tomado en un terreno no axiológico —como él dice— la pieza de ajedrez “dama” es un *archiactante sincrético*. La “dama”, en el juego de

ajedrez, adopta dos funciones diferentes: la función que realiza la “torre” más la función que realiza el “alfil”.

7.2. Distribución complementaria de funciones

El segundo criterio tipológico es de orden puramente sintáctico (analítico). Hay que distinguir entre sincretismo y distribución complementaria de funciones.

Mientras que el sincretismo contempla o asume dos actantes o papeles actanciales, la distribución complementaria de funciones responde a la diversidad de roles temáticos que cada actor puede desempeñar.

Como ejemplo, valga el siguiente:

Ya se sabe que un actante puede estar representado por uno o más actores (*personajes*, según Propp). También se sabe que un actor puede desempeñar varios papeles actanciales: éste es el caso del *archiactante sincrético*, antes mencionado. Textualmente, conforman las que son estructuras narrativas.

7.3. Ejemplo

Ahora observemos el “spot” publicitario del PEUGEOT 106, TAPICERÍA VAQUERA.

Sintaxis narrativa: Encontramos un **sujeto de estado**: el chico que se baña en el río; y un **sujeto de acción**: los dos policías (el sujeto de acción son dos actores; o dos personajes; según Propp o Greimas).

El personaje del chico cumple el papel actancial de *sujeto*. Los policías cumplen el papel actancial de *agresores* u *oponentes*. El personaje del chico cumple o asume un “itinerario figurativo”, es decir, presenta un comportamiento acorde a las expectativas esperadas; cumple una serie de funciones, realiza una serie de actos que son acordes a su caracterización.

El personaje del chico, asume el papel actancial de sujeto (estructuras narrativas) y se comporta en respuesta a las expectativas contextuales generadas por su caracterización y presencia en el texto, es decir, representa un chico joven de los años noventa y se comporta como tal (estructuras descriptivas). La relación entre el itinerario figurativo (papel temático) que representa: *ser*; y las expectativas contextuales esperadas: *parecer*, coinciden. El personaje del chico es un personaje **verdadero**: su itinerario figurativo va acorde con las expectativas generadas.

Por el contrario, el personaje del policía (nos vamos a referir, por motivos de economía, sólo a el personaje del policía que comete la fechoría) desde el punto de vista de la sintaxis narrativa (componente narrativo) cumple el papel actancial de *oponente*. Sin embargo, el itinerario figurativo que presenta, es decir el papel temático que asume, no se presenta acorde con las expectativas contextuales generadas por su caracterización, es decir, primero, aparece un policía, el personaje: *es*; pero su comportamiento no es acorde a

las expectativas generadas: **no parece**. El personaje del policía es un personaje que **es**, pero su papel temático **no parece** el papel temático de un policía, sino el de un ladrón. Es un personaje **mentiroso**: es pero no parece.

Cuando se habla de personaje “mentiroso”, se hace referencia a un estado del personaje/actor desde el punto de vista textual (modalización de los estados); nada tiene que ver con su caracterización. Se trata de la relación de estado entre el *sujeto* y el *objeto* (categoría de evaluación). Un personaje caracterizado de mentiroso y que aparece en el texto como mentiroso (presenta un comportamiento, realiza acciones propias de un mentiroso), es un personaje, desde el punto de vista textual (modal), **verdadero**; es un personaje que **es** y **parece** lo que es: mentiroso, es decir, **verdadero**.

Como se decía anteriormente: mientras el *sincretismo* contempla o asume dos actantes o papeles actanciales, la *distribución complementaria de funciones* responde a la diversidad de roles temáticos que cada actor/personaje puede desempeñar.

7.4. Ausencia de Actantes

Por último, el tercer criterio tipológico.

Es el tercer criterio tipológico, en opinión, el más controvertido. Greimas lo presenta con reservas. El tercer criterio lo caracteriza la ausencia de uno o varios *actantes*.

Aceptar este criterio es comprometido, porque, según explica Greimas, la ausencia de uno o de varios actantes puede originar un efecto (efecto dramático) no deseado. La ausencia del/os actante/s puede interpretarse como la no manifestación de ese actante. La no manifestación puede llevar a esperar la manifestación de ese/os actante/s en cualquier momento del relato. Así, la ausencia ya no tiene sentido.

La ausencia de un actante no se considerará en éste trabajo de investigación. Sólo será operativo la no manifestación o manifestación virtual, siempre y cuando aparezcan en el texto indicios o señales que lo comuniquen.

7.5. El actante y el cuadrado semiótico

El *actante* es un término susceptible de ser proyectado sobre lo que la semiótica greimesiana viene a llamar *cuadrado semiótico* o *cuadro semiótico* (*le carre sèmiotique*).

Aquí, el *actante* asume cuatro posiciones “...a partir desquelles il remplit des rôles actantiels dans la progression du discours narratif.” (Marty, voir question 36). Así, el actante se convierte en categoría actancial y se le denomina *protoactante*.

Las cuatro posiciones en las que se puede convertir o articular el actante al proyectarlo sobre el cuadro semiótico son las siguientes: *actante*, *antiactante*, *negactante* y *negantiactante*.

8. SINCRETISMO

Después de exponer las diferentes tipologías actanciales y antes de abordar el término *papel actancial* y presentar una tabla comparativa donde se ponga de manifiesto los parecidos y escasas diferencias entre Greimas, Souriau y Propp acerca de los *cuadros actanciales* propuestos por cada uno de ellos, encontramos preciso introducir el significado del término *sincretismo*.

8.1. “Yo, aquí, ahora”

Yo, aquí, ahora. Más de una vez lo hemos escuchado. Se trata de un *sincretismo*; siempre y cuando haga referencia a la instancia de la enunciación (*sincretismo a priori*).

Una marca de bebidas alcohólicas utiliza un *sincretismo* en su *slogan*. Versa así: “*Aquí y ahora; Martini Bianco*”. El deíctico “yo” se encuentra omitido; puede corresponder a la marca de bebidas en cuestión, pero no queda claro, es una presuposición. Conviene encontrar un hueco y profundizar sobre ello; pero éste, no es su lugar.

Como nota aclaratoria, hay que señalar que los elementos del *slogan* de “Martini”, en esta hoja de papel, funcionan como deícticos, en tanto en cuanto señalan inconceptualmente a alguien, en algún lugar y en un momento. Pero los mismos elementos funcionan como anafóricos en el texto original: el *spot*. En el *spot* remiten (se presupone que remiten) a *aquellas personas*, a *aquellos lugares* y a *aquellos momentos* que se representan en la componente visual del texto.

8.2. Definición

A título general, *sincretismo* es un fenómeno por el que un elemento, una forma, una parte, un miembro... en definitiva, una unidad, segmento u ocurrencia, característica del fenómeno, cumple, adopta, asume... más de una función.

Para los semióticos y los lingüistas, por lo demás, poco cambian. La definición ofrecida por ellos, apunta en la misma dirección: “*El sincretismo puede ser considerado como un procedimiento (o su resultado) consistente en establecer, por superposición, una relación entre dos (o mas) términos o categorías heterogéneas, integrándolos con ayuda de una magnitud semiótica (o lingüística) que las reúna.*” (Greimas y Courtés, 1979, p.380).

En el caso del *programa narrativo*, se dice que existe *sincretismo* cuando un *sujeto* actúa tanto en un *enunciado de estado* como en un *enunciado de acción*. Como ya se verá más adelante, este tipo de sincretismo dentro del relato corresponde al *programa narrativo de adquisición*, cuyo opuesto es el *programa narrativo de atribución*.

8.3. Sincretismo *a priori* y *a posteriori*

En términos proppianos el *sincretismo* es la relación que se manifiesta entre *personajes* (“*dramatis persona*”) y *esferas de acción*. En términos semióticos el *sincretismo* es la relación que se da entre *actores* y *actantes*.

En atención a esta relación se establece una doble manifestación sincrética:

1- la concurrencia e interactivación de dos actores o más en un mismo actante; varios personajes desempeñan, asumen, cumplen... una misma esfera de acción.

2- la actuación o participación de un mismo personaje en diferentes esferas de acción; la acumulación de varias categorías actanciales en un mismo actor.

Se tiende a diferenciar entre sincretismo *a priori* y sincretismo *a posteriori*. El primero ya se ha mostrado en párrafos precedentes. En cuanto al segundo, viene a desempeñar el papel de la manifestación sincrética señalado anteriormente: el sujeto frásico representa el sincretismo de dos o más papeles actanciales. Por ejemplo, “*Sandra lanza un beso a David*”, “Sandra” desempeña dos papeles actanciales, el de sujeto y el de destinador.

8.4. Ejemplo de sincretismo complejo

Convendría plantearse qué tipo de sincretismo es el que presentan acciones como la que puede mostrar un film cualquiera en una escena cualquiera, donde dos personajes se besan apasionadamente (por ejemplo, H. Bogart e I. Bergman en *Casablanca*) o proposiciones tales como “...*aquí y ahora, beso a Raquel, que accede y responde a ello*”. El sujeto (omitido: “yo”) es el sujeto frásico y destinador al mismo tiempo. Raquel es el

destinatario. Pero, simultáneamente, Raquel es destinador, en tanto que “...*accede y responde a ello*”. Acceder y responder a un beso es besar a quien te besa. Entonces, el sujeto frásico es también “Raquel” y “Raquel” es también destinador, al tiempo que el “yo” omitido es destinatario, al tiempo que sujeto y destinador.

Con lo cual, tenemos un sincretismo donde el “yo” omitido es sujeto, destinador y destinatario y simultáneo a ello, se manifiesta otro elemento que es también sujeto, destinador y destinatario: “Raquel”.

Para Greimas, el problema que se ha planteado en la proposición: “...*aquí y ahora, beso a Raquel, que accede y responde a ello*”, es un problema “kafkiano”: el problema es que no existe tal problema. En su intención de dotar de nuevo estatuto semántico a su modelo actancial, propone “*dos retoques de orden práctico*”; en el primero —será el único al que se atenderá— hace notar lo siguiente: “*Considerar... la reducción de los actantes sintácticos a su estatuto semántico (María, ya reciba la carta, ya s la envíe, es siempre destinatario)*” (43).

En el capítulo sexto de *Morfología del cuento*, VI. Propp detalla las siete *esferas de acción* en las que se pueden agrupar las funciones que cada uno de los personajes cumplen. La cuarta esfera de acción pone de manifiesto que en el cuento popular ruso, la “princesa” es siempre el “personaje buscado”. No ocurre lo mismo en otro tipo de texto. También, en la proposición propuesta (“Aquí y ahora beso... “) no se confirma en ningún momento que “Raquel” sea la “princesa”. ¿Entonces?

8.5. Semióticas sincréticas

Por último, mencionar las llamadas semióticas *sincréticas*.

C. y R. Marty, en su intento por presentar un preciso y razonado libro donde se presentan los principales términos de la teoría semiótica, no han olvidado el término “*semiotiques syncrétiques*” (Marty, voir question 93).

Como inciso, se pone de relieve, que C. y R. Marty han dejado, posiblemente, en el *tintero*, la pregunta: “*Qu’est-ce que le programme narratif*”. Con tranquilidad, se espera una segunda edición. Edición segunda, revisada.

De nuevo con las *semióticas sincréticas*: “*Les sémiotiques syncrétiques sont des sémiotiques qui mélangent des phénomènes sémiotiques de nature différente dans la production d’un sens global...*” (voir question 93). Son semióticas, las *sincréticas*, que solicitan varios lenguajes en su manifestación —o como dicen C. y R. Marty— el problema del sincretismo lo sufren las semióticas que asumen más de un órgano de sentido (Cfr. C. y R. Marty).

El carácter plural de la manifestación en las semióticas sincréticas ha conseguido que no exista consenso entre las escuelas francesas (de Semiótica). Han puesto de relieve, las semióticas sincréticas, las diferencias (diferencias metodológica, principalmente) entre los semiolingüistas, narratólogos y los seguidores de la semiótica peirciana.

Como ejemplo, son el cine, el teatro, los “spots” publicitarios, un informativo televisado,... en definitiva, cualquier manifestación que adopte un texto narrativo audiovisual, los que son considerados por las semióticas sincréticas.

9. PAPEL O CATEGORÍA ACTANCIAL

Hablar de conceptos tales como *actante* y *papel* o *categoría actancial* es comprometido. Dos son las razones que lo justifican.

La primera. Proponer que se identifiquen ambos conceptos como si fuera uno sólo, por cuestiones de operatividad, no es del todo correcto. Es tomar posturas equívocas, hacia lo que consideramos, elementos pertinentes del modelo semiológico, en su aplicación a los textos narrativos audiovisuales. Se puede llegar a asumir tal “trato” pero, en opinión, no se considera académico. Una jugada de esta índole sería a la Lingüística como acordar que *lexema* y *archilexema* fueran dos conceptos sinónimos (diferentes significantes, mismo significado) por cuestiones de operatividad. Ni unos: el *actante* y el *papel actancial*, son a la Semiótica; ni otros: el *lexema* y el *archilexema* son a la Lingüística, conceptos puramente operatorios: son, cada uno de ellos, elementos pertinentes del sistema donde operan.

Segunda razón. Diferenciar y presentar de manera nítida el contorno borroso que separa a los dos conceptos en el fronterizo “terreno” donde actúan, es difícil.

Por ejemplo, el Grupo Entrevernes, en *Análisis semiótico de los textos. (Introducción, teoría, práctica)* (1979), identifica ambos términos: “...se trata de papeles [referido al sujeto y al objeto], de nociones que definen posiciones correlativas (actantes o papeles actanciales) que no existen nunca la una sin la otra.” (p.25).

Sin embargo, los mismos autores, en *Signes et paraboles. Sémiotique et texte évangélique* (1977), definen de la siguiente manera el término *papel actancial*: “...es el estatuto de un sujeto según que su relación con el objeto sea virtual, actualizada o realizada.” (p. 32 n. 11). Si se identifica el término *agente* con el término *actante*, el *papel actancial* difiere mucho de coincidir con el término *actante*. Aquí, el Grupo Entrevernes, diferencia dichos términos y consideran el *papel actancial* junto con el *papel temático* los dos componentes, (narrativo y discursivo, respectivamente) como los (dos) tipos de “papeles” que definen a un personaje/actor.

A pesar de la dificultad que presenta diferenciar dichos términos, se intentará marcar lo más nítida posible, la frontera entre ambos conceptos.

9.1. El papel actancial como microuniverso semántico

En su “*Semántica estructural*” (1966), A.J. Greimas trae a colación un símil realizado por L. Tesnière. Para éste último, una proposición, un enunciado elemental, no es más que un espectáculo o fragmento de espectáculo. Parte de la base que el espectáculo tiene de particular que es permanente. Las acciones realizadas por los actores no cambian, sólo cambian sus contenidos. Los actores

pueden variar, cambiar “...pero el enunciado-espectáculo permanece siempre el mismo, pues su permanencia está garantizada por la distribución única de los papeles” (Greimas, 1966, p. 265).

Se puede advertir en la observación de Lucien Tesnière la base donde posteriormente, Greimas presente la hipótesis de un modelo actancial. Modelo actancial considerado “...como uno de los **principios posibles de la organización del universo semántico, demasiado considerable para ser captado en su totalidad, en microuniversos accesibles al hombre**” (Greimas, 1966, p. 266). Si un texto “desplega” todo un *universo semántico* se ha de encontrar un modelo que con pocas categorías (microuniversos) de cuenta de la organización en su totalidad de todo ese *universo semántico*.

9.2. Categorías actanciales

Uno de los problemas que han preocupado a los semióticos, según nos apunta Greimas, es la delimitación de las unidades de manifestación. Entiende la manifestación como una combinatoria de sememas (44).

Considerar el *semema* como unidad de manifestación en un texto (universo manifestado) es aceptar esta unidad, desde el punto de vista sintáctico, como elemento combinable dentro del texto.

El *semema* se combina en relación con lo que Brondal llamó categoría de la “totalidad” (45). Dicha categoría se encuentra articulada en la oposición: *discreción vs. integridad*

Así, cuando un *semema* se encuentra determinado (sobredeterminado, según Greimas) por unidades de clase “integridad” (clasema de integridad: integrado por determinaciones sémicas) la semántica estructural greimesiana lo designa (propone designarlo) *predicado*. Si el *semema* es sobredeterminado por unidades de clase “discreción” (clasema discreción: unidad que se caracteriza por romper la continuidad con unidades vecinas) y se presenta como un objeto que produce el efecto de sentido de “sustancia”, y que tal sustancia puede ser una “cosa”, una imagen, una “persona”,... por extensión, puede ser un “actor”, un “objeto”,... propone designarlo, a éste *semema* así investido, *actante*.

Con lo cual, los *predicados* se han de entender como “...totalidades sémicas integradas” y los *actantes* como “...objetos lingüísticos discretos” (Greimas, 1966, p. 203).

La combinación de un *predicado* y de por lo menos un *actante*, constutiyen una unidas superior que Greimas llama *mensaje* (mensaje semiótico).

9.4. Primeras categorías

La sintáctica francesa atribuye contenido semántico a los *actantes* y crean un primer inventario de tres actantes:

agente vs. paciente vs. beneficiario

Greimas considera el inventario descuidado y basándose en el inventario propuesto por la sintáctica francesa sugiere articular, a lo que propuso designar como *actantes*, en *categorías actanciales*.

Llamadas así por ser “...*constitutivas de los papeles particulares atribuidos a los actantes...*” y también porque “... *parecen ser al mismo tiempo categorías modales, tales como para dar un estatuto propio a cada mensaje-espectáculo*” (Greimas, 1966, p. 203).

Los predicados se modifican entre sí. De ahí el carácter modal de las categorías actanciales. Tanto Greimas como otros autores (entre otros, S. Chatman) distinguen, dos tipos de predicados: los predicados del *ser* y los predicados del *hacer*. La *acción narrativa* está regida por predicados del *hacer* (la *performancia*); ello implica tres maneras de modulación: *poder*, *saber* y *querer*.

A partir de los predicados del *hacer* y de sus tres tipos de modulación, Greimas constituye las categorías o papeles actanciales.

9.5. Modelo actancial greimesiano

“*Cada papel actancial es un modelo organizado de comportamiento, cuyas manifestaciones son previsibles, y que está ligado a la posición en la sociedad, del personaje (actor) que lo desempeña, es decir, que aparece investido por dicho papel*” (Beristáin, 1992, p. 18).

Son tres ejes de oposiciones los que conforman el modelo actancial de Greimas. Los dos primeros lo forman dos parejas de *actantes* y el tercero lo forma una pareja de *circunstantes*.

El primer eje es de orden “teleológico”. Es el eje del deseo; modulado por la relación de *querer*. *Actantes* que cumplen un *papel actancial* de *querer-hacer*. Eje expresado por la oposición *sujeto vs. objeto*.

El segundo eje es de orden “etiológico”. Es el eje de la comunicación; modulado por la relación del *saber*. *Papel actancial* del *saber-hacer*. Eje expresado por la oposición *destinador vs. destinatario*.

El tercer eje está expresado por la oposición *adyuvante vs. oponente*. Es el eje donde se manifiesta fuerzas de signo opuesto; ayudan u obstaculizan la acción del *sujeto*. Modulado por la relación de *poder*.

En un principio, A.J. Greimas sólo contempló tres categorías modales. Posteriormente incluyó la categoría del *deber* a la competencia modal del sujeto de *hacer*.

Sobre la base de éstos tres ejes, queda soportado el “modelo del sistema actancial”. Modelo donde el *papel actancial* “...se define por la posición del *actante sintáctico* (*sujeto de hacer o de estado, objeto...*) y por su ser *semiótico* que corresponde a su estatuto como *sujeto de estado*, en conjunción con los valores modales o los modos de existencia” (Beristáin, 1992, p. 21).

9.6. Controversias acerca de la competencia modal

Como se ha indicado, son tres los ejes de oposición los que conforman el modelo *actancial* de Greimas. Los tres ejes no son más que un modelo de índole semiótico aplicable a *hechos narrativos*: relatos (46).

También, se ha puesto de manifiesto el carácter modal de las categorías actanciales al adscribirse a la *performancia* (el *hacer* del sujeto de acción) tres maneras de modulación: *saber, querer y poder* (la *competencia* de los sujetos).

Sin embargo, A.J. Greimas, al referirse a los tres ejes de su modelo actancial, en concreto al primero, al que constituye la llamada *sintaxis narrativa*, al eje

sujeto vs. objeto

atribuye (47) una modelización de *poder* al *sujeto*.

9.6.1. 1966: primer modelo actancial

Hay que recordar que cuando Algirdas Julien Greimas presentó *Semántica estructural*, corría el año 1966. Su modelo actancial, ahora más refinado y ajustado que entonces, encontraba su base (casi mejor, el autor se inspiraba) en la sintaxis francesa. Las investigaciones sobre sintaxis: Tesnière, Martinet; proponía “...una solución empírica, en forma de un inventario de tres actantes: agente vs. paciente vs. beneficiario” (48).

A partir de estas investigaciones y considerando la formulación ternaria “coja”, el autor de la *Semántica...* comenzaba a construir su modelo. Lo basaba en categorías actanciales, en forma de oposiciones. Las dos primeras que presenta son: *sujeto vs. actante* y *destinador vs. destinatario*.

De la misma manera que Greimas, en un principio, sólo contemplaba tres categorías modales, sin reconocer la categoría del *deber*, tampoco fijó las tres operaciones que corresponden al paso del *sistema* al *proceso*: *actualización*, *virtualización* y *realización*. Estas operaciones, ahora entendidas también como modalidades de la competencia del sujeto, en un principio y apoyadas en la lingüística, se presentaban como un proceso binario

virtualización/actualización

No sólo se ha visto obligado el entonces incipiente (en 1966) modelo actancial de Greimas a evolucionar con el paso del tiempo, sino que ha desarrollado todo un “hacer” histriónico, “camaleónico”. Ha operado cambios acordes a las necesidades de una semiótica narrativa. Ha necesitado modificar y mudar con el fin de encontrar la conformidad con los nuevos desarrollos teóricos renovadores en el incansable “buscar” del Investigador (49).

Estas observaciones, mas cerca de la explicación “fácil” que del fruto de un esfuerzo sintético sobre una alambicada presencia teórica, se pueden considerar lícitas.

10. PROPP Y SOURIAU

Junto a Propp y a Souriau hay que nombrar a Greimas. Son tres autores que han reflexionado acerca del término *actante* y *papel actancial*. Cada uno lo llama de manera diferente y lo definen también de forma diferente; pero todos acuerdan y coinciden en la misma idea conceptual. Lo que uno llama, por ejemplo, *esfera de acción* otro lo llama *categorías* y un tercero lo denomina *temas dramáticos* (o *historia evenimencial*). Los tres coinciden. Irrelevantes son sus diferencias.

Observemos qué dice cada uno de los autores respecto al término actante:

10.1. Vladimir Propp

En 1928 VI. Propp publicó un libro titulado *Morfología del cuento*. En el libro, el autor desarrolla una descripción del cuento popular ruso, a partir de un cuerpo de estudio de cien cuentos maravillosos de temas diversos. Propp explicitó las partes constitutivas de los cuentos rusos y las relaciones entre dichas partes y el conjunto. En definitiva, lo que Propp expuso fue una “morfología del cuento ruso”.

La verdadera intención de Vladimir Propp al estudiar el cuento popular ruso fue, según nos indica E. Méléntinski (50), la búsqueda de la *uniformidad* histórica del cuento profundizando en las formas con la intención de aislar su estructura y descubrir la específica del cuento como género. En modo alguno,

pretendía el autor presentar una descripción en su *Morfología del cuento* de los procedimientos poéticos. Sólo su forma.

10.1.1. Las funciones proppianas

Propp, en su estudio del cuento popular ruso, advierte que lo que cambia son los nombres, los atributos y los tiempos de los personajes; pero lo que no cambia son sus acciones o *funciones*. Esta primera conclusión es lo que le permite a Propp estudiar los cuentos a partir de lo que él vino a llamar *las funciones de los personajes*. Las *funciones* son las partes esenciales de los cuentos y son éstas las primeras que hay que aislar.

Parte de cuatro observaciones matrices (hipótesis). Antes de formularlas, define lo que se debe entender por función: “*Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga*” (51).

Para entender el sentido que Propp otorga al concepto de *función* hay que tener en cuenta dos preocupaciones. La primera; no detenerse en el personaje que ejecuta la acción sino en la acción que realiza el personaje: prohibición, huida... Segunda; hay que tener en cuenta la significación que posee una función dada en el desarrollo de la intriga. En ningún momento se ha de considerar la función fuera de su situación en el transcurso del relato (52).

Las cuatro observaciones de Propp después de estudiar el *corpus* de cien cuentos populares rusos, son las siguientes (53):

1ª 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 del cuento.

2ª El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado.

3ª la sucesión de las funciones son siempre idénticas.

4ª Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura.

10.1.2. Las 31+1 funciones

A partir de estos cuatro principios, Propp descubre treinta y una funciones de los personajes en el cuento maravilloso. Son las siguientes:

I. **AUSENCIA.** Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.

II. **PROHIBICIÓN.** Recae sobre el protagonista una prohibición.

III. **INFRACCIÓN.** Se transgrede la prohibición.

IV. **INVESTIGACIÓN.** El agresor intenta obtener noticias

V. **INFORMACIÓN.** El agresor recibe informaciones sobre su víctima.

VI. **DECEPCIÓN.** El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.

VII. SUMISIÓN. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar.

VIII. TRAICIÓN. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.

VIII-a FALTA o CARENCIA. Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo.

IX. MANDAMIENTO. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o un orden, se le llama o se le hace partir.

X. DECISIÓN DEL HÉROE. El héroe buscador acepta o decide actuar.

XI. PARTIDA. El héroe se va de su casa.

XII. ASIGNACIÓN DE UNA PRUEBA. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de una auxiliar mágico.

XIII. AFRONTAMIENTO DE LA PRUEBA. El héroe reacciona ante la prueba del futuro donante.

XIV. RECEPCIÓN DEL AYUDANTE. El objeto mágico pasa a disposición del héroe.

XV. TRASLADO ESPACIAL. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda.

XVI. COMBATE. El héroe y su agresor se enfrenta en un combate.

XVII. MARCA. El héroe recibe una marca.

XVIII. VICTORIA. El agresor es vencido.

XIX. LIQUIDACIÓN DE LA FALTA. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada.

XX. RETORNO. El héroe regresa.

XXI. PERSECUCIÓN. El héroe es perseguido.

XXII. LIBERACIÓN. El héroe es auxiliado.

XXIII. LLEGADA DE INCOGNITO. El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca.

XXIV. NUEVO ENGAÑO. Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas.

XXV. ASIGNACIÓN DE UNA TAREA. Se propone al héroe una tarea difícil.

XVI. LOGRO. La tarea es realizada.

XVII. RECONOCIMIENTO. El héroe es reconocido.

XVIII. REVELACIÓN DEL TRAIADOR. El falso héroe o el traidor, el malvado, queda desenmascarado.

XXIX. REVELACIÓN DEL HÉROE. El héroe recibe una nueva apariencia.

XXX. CASTIGO. El falso héroe o el agresor es castigado.

XXXI. BODAS. El héroe se casa y asciende al trono.

El inventario de Vladimir Propp es lo que le valió al autor para conocer lo que cada cuento representa. El esquema, las treinta y una funciones, actúan a manera de *unidad de medida* (53).

Cualquier cuento es proyectado sobre el esquema de las treinta y una funciones. Así se define el cuento y las relaciones del cuento dado con otros cuentos.

10.1.3. Las *esferas de acción*

Como ya se ha dicho, para Vl. Propp, el estudio del cuento maravilloso recae sobre las funciones que desempeñan los personajes, no sobre los personajes como tales. A partir de aquí, una de las cuestiones a resolver era conocer la manera cómo se reparten dichas funciones (las treinta y una) entre los personajes.

Propp acuña el término *esfera de acción*. Bajo ésta denominación se entiende la agrupación de varias funciones sobre “mismos-personajes” que las realizan.

El concepto que atribuye Propp en el capítulo sexto de *Morfología del cuento*, no corresponde al concepto de *personaje* que hasta el momento da. Una manera operativa de entender el concepto de “personajes” de Propp referidos a “personajes” que realizan las funciones correspondiente a una *esfera de acción*, es identificándolo con el término de Greimas *actante*. De igual manera, el término *esfera de acción* se puede identificar con el de *papel actancial*.

* “Mismo personaje” es equivalente a *actante*.

* “Esfera de acción” es equivalente a *papel actancial*.

Las esferas de acción (*papeles actanciales*) que propone Propp se recogen en un inventario de siete. Son las siguientes:

1. Esfera de acción del AGRESOR o MALVADO
2. Esfera de acción del DONANTE o PROVEEDOR
3. Esfera de acción del AUXILIAR
4. Esfera de acción de la PRINCESA (personaje buscado) y de su PADRE.
5. Esfera de acción del MANDATARIO
6. Esfera de acción del HÉROE
7. Esfera de acción del FALSO HÉROE

Como dice Greimas (55), el inventario presentado le autoriza a Propp a dar una definición actancial del cuento popular ruso como un relato de siete personajes.

10.1.4. Sincretismo en las esferas de acción

De la misma manera que los *actantes* de Greimas, los *personajes* de Propp y el problema de la distribución de las funciones se resuelve siguiendo una tipología cuya base se encuentra en la relación personaje/esfera de acción. De esta manera, se pueden encontrar tres posibilidades:

- 1° Que la *esfera de acción* coincida con el *personaje (actante)*.
- 2° Que un mismo *personaje (actante)* integre u ocupe más de una *esfera de acción*.
- 3° Que una *esfera de acción* se reparta entre varios *personajes (actantes)*.

10.2. Etienne Souriau

E. Souriau en su obra titulada *200.000 Situations dramatiques* presenta un inventario parecido al de Vladimir Propp. Sus estudios los apoya en experiencias dramáticas. Para Greimas, el interés de la obra de Souriau es de intentar demostrar que la interpretación actancial puede aplicarse a un tipo de relato muy concreto: la obra teatral.

10.2.1. Inventario de Souriau

E. Souriau propone un inventario de seis *funciones*. Aquí el término *función* corresponde con el concepto de *papel actancial* de Greimas. Las seis *funciones* de Souriau descansan sobre la base que toda obra de teatro es descomponible en dos niveles; uno, lo que llama “historia eventamental” y un segundo que corresponde al nivel de la descripción semántica.

El inventario de las *funciones* de Souriau es el siguiente:

1. La Fuerza temática orientada
2. El representante del Bien deseado, del Valor orientante
3. El Obtenedor virtual de ese Bien
4. El Oponente
5. El Arbitro, atribuidor del Bien
6. El Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas precedentes

A diferencia de Propp, que propone siete *esferas de acción*, Souriau presenta seis.

Como se indicaba en apartados precedentes, y a espera de presentar el *esquema actancial* de Greimas, se puede advertir, que aplicado a obras de teatro o a cuentos maravillosos, el universo semántico desplegado por un texto es acotado de manera análoga por autores tan dispares y separados en el tiempo como Vladimir Propp, E. Souriau y Algirdas Julien Greimas.

11. EL ESQUEMA ACTANCIAL GREIMESIANO

Aunque no de manera concreta, a lo largo del presente capítulo se ha hecho referencia a los componentes del modelo actancial. Ahora se explicitará a propósito.

Tomando como base los trabajos de V. Propp en *Morfología del cuento* y de E. Souriau en *200.000 Situations dramatiques*, Greimas reflexiona sobre ambos autores y su aportación al estudio del análisis del universo semántico desplegado en un texto cualquiera.

Con la idea de poder agrupar todo el universo semántico en microuniversos de significación controlables, Greimas propone, para la descripción de un texto, dividirlo en dos niveles: el primero dará cuenta de una descripción temática y el segundo dará razón de una descripción semántica; descripción a la que se llegará a partir de descomponer las “situaciones” en procesos actantes.

11.1. Categorización de esquema actancial

El esquema actancial lo divide Greimas en tres categorías: categorías actanciales o categorías de actantes sintácticos. Las tres categorías son estructuras de oposición constituidas por dos actantes. Es la primera de estas categorías sobre las que descansan las otras dos.

11.1.1. Primera categoría.

Caracterizada por presentar una relación de “transitividad”, de “deseo” (efecto de sentido “deseo”). La constituyen los actantes *sujeto* y *objeto*.

Sujeto

Dentro del relato, es el “agente” que tiene, busca, desea,...el *objeto*. El término *sujeto* hace referencia a un “ser”, que dentro del relato no sólo posee una serie de cualidades sino que también posee o puede poseer la capacidad de realizar actos y acciones. Como dicen Courtés y Greimas en *Semiótica. Diccionario...*, el *sujeto* es un “principio activo” capaz de producir actos (cf. p. 395).

Según nos apunta Graciela Latella (56), el *sujeto* dentro del marco del esquema narrativo, se encuentra en todo momento en confrontación con un *anti-sujeto*. Quiere esto indicar, que la presencia de un *sujeto* en el entorno de un relato, construye, implica automáticamente un *anti-sujeto*. La manifestación de dichos sujetos y sus recorridos, distintos y opuestos, se cruzan y entrecruzan constantemente.

Lo mismo ocurre con la presencia en un relato de un *programa narrativo*. La presencia de un PN implica la aparición de otro tipo de PN y construye el llamado *anti-programa*. El segundo puede manifestarse (actualizarse) o puede permanecer virtual, pero siempre estará en confrontación con el *programa narrativo* primero.

11.1.2. Ejemplo

Pongamos un ejemplo. Un sujeto de estado S posee un objeto de valor O. Un sujeto de acción A roba O a S. Aquí tenemos un PN de “despojo” (se priva a S de O por hurto, realizado por A).

Hipotéticas secuencias siguientes son las que conseguirán que dentro del relato exista un *progreso narrativo*. Dicho “progreso” puede revelarse de dos maneras en tanto que la *realización* (robo de O a S por A), implica un nuevo PN que posee la capacidad de construir un anti-PN. Si el relato continúa contándonos la vida en desgracia de S por su carencia de O (es un nuevo PN), el nuevo PN construye e implica un anti-PN que es la buena vida de A con la adquisición de O. El anti-programa se convierte en PN cuando se actualiza. No implica, necesariamente, la actualización del anti-programa, que el segundo PN: la vida en desgracia de S por la carencia de O, sea el anti-programa de éste último.

En torno al concepto *sujeto* existe toda una tipología. Cuando se aborde el concepto de *programa narrativo* y la propuesta de “matriz disciplinar”, se presentarán aquellos tipos de *sujetos* que se consideren operativos para nuestra investigación; el resto se mencionarán.

Objeto

Dentro del relato, es lo poseído, lo buscado, lo deseado... por el *sujeto*. Presentado así, el *objeto* debe ser considerado *objeto de valor*, es decir, el *objeto* se define como el lugar donde se realizan los vertimientos de los valores del *sujeto*. “Los objetos sintácticos deben ser considerados como posiciones actanciales, susceptibles de recibir vertimientos ya sea de los proyectos de los sujetos,... o bien de sus determinaciones...” (57). El *sujeto* puede aparecer en conjunción o disjunción respecto al *objeto*. No existe *sujeto* sin *objeto*; todo *objeto* se define por su relación a un *sujeto* (Cfr. Entrevernes, 1979, p. 25).

La equivalencia de esta primera categoría del modelo actancial greimesiano en relación a las primeras categorías de VI. Propp y E. Souriau, sería la siguiente:

- * Sujeto vs. Objeto
- * Héroe vs. Princesa
- * Fuerza temática orientada vs. el Representante del Bien deseado, del Valor orientante.

11.1.3. Segunda categoría

Caracterizada por presentar una relación general de *saber*. Esta categoría vincula a sus actantes, a través del objeto, en el eje de la comunicación. La constituyen los actantes *destinador* y *destinatario*.

Términos tomados de la teoría de la comunicación de R. Jakobson, son los homólogos a enunciador/enunciario, si se les considera como actantes implícitos en todo enunciado; narrador/narrario si se les considera actantes explícitos en un enunciado; interlocutor/interlocutario, si se les considera los actantes dentro de una estructura comunicacional en forma de diálogo. Son en definitiva, el destinador y el destinatario, la homologación de actantes de la comunicación de nivel más general: emisor/receptor.

Todo *destinador* implica un *destinatario*. Independientemente de los roles que cumplan, *destinador* y *destinatario* son actantes permanentes y estables de la narración.

El *destinador* comunica al *destinatario* los elementos de la competencia modal, los valores que hay que conocer (valores en juego). El *destinador* sanciona al *sujeto-destinatario* que ha procurado el *hacer* performativo una vez que se le ha sido comunicado.

El *destinatario* es el obtenido virtual del Bien (Souriau).

La equivalencia de esta segunda categoría del modelo actancial greimesiano en relación a las segundas categorías de Vl. Propp y E. Souriau, sería la siguiente:

- * Destinador vs. Destinatario
- * Donante/Padre vs. Mandatario
- * Arbitro dispensador del Bien vs. Obtenedor virtual de ese Bien

11.1.4. Tercera categoría

Caracterizada por presentar una relación general de *poder*. Constituyen esta categoría los actantes *adyuvante* y *oponente*. Se encuentran vinculados al *sujeto* y cumplen funciones opuestas. Estos dos actantes pueden aparecer en el relato en forma de actores (personajes) o como competencia (total o parcial; negativa o valedora) modal del *sujeto*. El *ayudante* y el *oponente* se relacionan con el *sujeto* sobre el eje de la participación: negativa o positiva.

El *Adyuvante* o *Ayudante* o *Auxiliante* procura la ayuda al *sujeto* operando en el deseo. Equivale a la modalidad del *poder-hacer*. El *oponente*, al contrario, se opone a la ayuda dificultándola, obstaculizando el deseo. Equivale a la modalidad del *no-poder-hacer*.

Para Greimas, la tercera categoría no deja de ser mas que proyecciones de la voluntad de obrar y de las resistencias imaginarias del *sujeto* respecto al *objeto*. Tales proyecciones, positivas o negativas se manifiestan en relación al “deseo” (Cfr. 1976, p. 275).

La equivalencia de esta tercera categoría del modelo actancial greimesiano en relación a las terceras categorías de VI. Propp y E. Souriau, sería la siguiente:

- * Ayudante vs. Oponente
- * Auxiliar vs. Agresor
- * Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas vs. oponente

11.2. Aplicaciones del modelo actancial

El modelo actancial, es sobre todo, un esquema que particulariza las relaciones entre un *sujeto* y un *objeto* investido por la relación de deseo. Las otras dos categorías actanciales son complementarias, pueden o no pueden darse en un texto narrativo.

Tomando como premisa lo expuesto, Greimas aplica su modelo a otras disciplinas y manifestaciones ideológicas. Entre ellas la Filosofía y la ideología marxista.

Entendiendo la Filosofía, al nivel del filósofo, como el deseo de conocer, al aplicar el modelo actancial su resultado es el siguiente:

- * Sujeto ——— Filósofo
- * Objeto ——— Mundo
- * Destinador—— Dios
- * Destinatario—— Humanidad
- * Oponente—— Materia
- * Ayudante—— Espíritu

De igual manera y al nivel del militante marxista, en su deseo de ayudar al hombre, el resultado del modelo actancial sería el siguiente:

- * Sujeto ——— Hombre
- * Objeto ——— Sociedad sin clase

- * Destinador—— Historia
- * Destinatario—— Humanidad
- * Oponente—— Clase burguesa
- * Ayudante—— Clase obrera

11.2.1. Propuesta: un ejemplo

Ahora, por nuestra parte, aportamos ideas. Pensemos en dos antagonistas: la Iglesia Cristiana y la Convicción Atea. Ambos, en su deseo de ayudar al Individuo, el resultado del modelo actancial sería el siguiente:

- * Sujeto —— Hombre —— Hombre
- * Objeto —— Fe —— Ausencia de Fe
- * Destinador—— Dios —— Líder
- * Destinatario—— Cristiandad—— Comunidad atea
- * Oponente—— Ideología atea—— Creencias cristianas
- * Ayudante—— Iglesia Cristiana—— Ideólogos ateos

Como se puede observar, ambas corrientes, la Cristiana y la Atea, en su deseo de ayudar al Individuo, sólo tienen en común el *actante* “sujeto”, con lo cual son del todo antagónicos (los elementos antagónicos han de tener una característica común). El resto de los actantes: los “objetos” son contradictorios: “Fe”-”Ausencia de Fe”; los demás, se caracterizan por su manifestación de oposición, son contrarios, presentan una relación de contrariedad: “Dios-Hombre”; etc.

Capítulo III: EL PROGRAMA NARRATIVO

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos

Este capítulo se propone examinar el concepto de *programa narrativo* (PN). Se limitará a fijar el concepto de PN, y exponer y definir los miembros y elementos que lo constituyen y lo configuran.

La escasez de crítica y la notable falta de obras y artículos alrededor de la teoría sobre el *programa narrativo* en textos narrativos audiovisuales, obliga a enriquecer este concepto acudiendo a un estudio fenomenológico del objeto de estudio. Un estudio de este tipo puede constituir una fuente válida, eventualmente, para describir el fenómeno audiovisual, al menos en lo referente a la unidad de sintáctica llamada *programa narrativo*.

Principalmente, son A.J. Greimas y el Grupo de Entrevernes los autores a los que se acudirá para conseguir el objetivo propuesto. Como se puede advertir, en la primera parte se hablará en términos greimesianos y en términos entrevernianos.

1.2 “*Lo bueno si es breve...*”

Concepto muy utilizado por los analistas semióticos, el *programa narrativo* es poco tratado (desde el punto de vista crítico) por los teóricos de la Ciencia de los Signos. En contrapartida, el *programa narrativo* es un concepto muy desarrollado, teóricamente, por unos pocos.

A.J. Greimas y el Grupo Entrevernes son unos de esos pocos autores que abordan con competencia el concepto. Sin embargo, “muchos” (autores) son los que hacen referencia. Estos segundos, por lo general, no suelen aportar más de lo que los primeros han desarrollado.

Según las indagaciones seguidas, se advierte, en opinión, que poco extensa es la bibliografía que habla acerca del *programa narrativo*.

En cuanto a literatura crítica acerca del concepto de *programa narrativo* no se aportará. No es que se renuncie a ofrecer una panorámica (al menos esbozada) de las diferentes formas de abordar el concepto de *programa narrativo* por parte de diferentes autores, escuelas y/o tendencias. Simplemente, lo poco que existe se constriñe y se posterga.

Tal es el caso que apunta M. A. Garrido Gallardo en su ponencia *EL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE SEMIÓTICA E HISPANISMO (1983)*, recogido en *INVESTIGACIONES SEMIÓTICA I. ACTAS DEL I SIMPOSIO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN*

ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA. M.A. Gallardo habla, entre otras cosas, sobre la carencia de aportaciones de gran interés por parte de algunos narratólogos participantes en el Congreso. En la página 229 de un ejemplar editado por el C.S.I.C., M.A. Gallardo muestra una queja; en opinión, lícita queja: “...y Weinrich entiende narración o relato en el sentido restringido de género con lo que deja por tratar la posible fertilidad del <<programa narrativo>> que, como es bien sabido, nada tiene que ver en sentido estricto con <<novela>>, << cuento >> o cosa parecida”. Hay que apuntar, para evitar posible tergiversación a la hora de citar, que M.A. Gallardo expone la queja no porque Weinrich confundiera el concepto de relato, sino porque, contra todo pronóstico, lo utilizó en sentido restringido en ese Congreso.

De nuevo, un imprevisto nos deja sin saber la opinión de un teórico acerca del concepto del *programa narrativo*.

1.3. Bibliografía

A tenor de lo indicado, y en relación a la bibliografía que se utilizará para el desarrollo del presente capítulo, se ha de indicar que las obras a las que se recurre, son alguno pares.

Son las siguientes:

– AA.VV.,

Sémiotique. L'école de Paris, 1ª ed., París, Hachette Universite, 1982, pp. 207.

– COURTÉS, Joseph,

Introduction à la sémiotique narrative et discursive, 1ª ed., Hachete Universite, París, 1976, pp. 144.

– GREIMAS, A.J.,

Maupassant. Sémiotique du texte: exercices pratiques, Editions du seuil, París, 1976. —Versión española: *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Traducción de Irene Agoff. Col. Paidós Comunicación, 1ª ed., Barcelona, Editorial Paidós SAICF, 1983, pp. 278.

– GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J.

Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage I, s.l., 1979. — Versión española: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Col. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1982, pp. 476.

– GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J. con la colaboración de los miembros del GROUPE DE RECHERCHES SÉMIO-LINGUISTIQUES (EHES/CNRS), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage II*, s.l., 1986. — Versión española: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Col. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1991, pp. 476.

– GRUPO ENTREVERNES

(A) *Analyse sémiotique des textes. Introduction, théorie, pratique*, Presses Universitaires de Lyon, 1979. —Versión española: *Análisis semiótico*

de los textos. Introducción, teoría, práctica. Traducción de Ivan Almeida y Juan Mateos, 1ª ed., Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982, pp. 240.

(B) *Signes et paraboles. Sémiotique et texte évangélique*, Editions du Seuil, Paris, 1977. —Versión española: *Signos y parábolas. Semiótica y texto evangélico.* Traducción de Ivan Almeida, 1ª ed., Madrid, Ediciones Cristiandad, 1979, pp. 254.

– COQUET, Jean-Claude,

Le discours et son sujet, Tome 1: Essai de grammaire modale, Klincksieck, París, 1984, pp. 214

– MARTY, C. y MARTY, R,

99 réponses sur la sémiotique, Réseau Academique de Montpellier, Montpellier, s.d., pp. 112.

Sobre la base de esta pequeña pero operativa bibliografía se procederá a desarrollar los principios teóricos sobre los que descansará la metodología experimental para el análisis de los *spot* publicitarios.

2. DEFINICIÓN DEL PROGRAMA NARRATIVO

2.1. Introducción

Empecemos el epígrafe convocando a dos de los autores antes mencionados. Ellos nos van a presentar las primeras definiciones del concepto *Programa Narrativo*.

Sobre la base de las definiciones ofrecidas por estos tres autores se realizará una síntesis *a posteriori* con el fin de reunir los diferentes componentes que los forman, en una nueva unidad. En definitiva, se persigue la configuración de un “paradigma” a partir de los componentes pertinentes que aparecen en las definiciones ofrecidas por dichos autores. El “paradigma”, será el que opere como “matriz disciplinar” para detectar, identificar los spots publicitarios que contienen PNs.

2.2. Definiciones de Programa Narrativo

En principio, y como ya se ha indicado, este epígrafe se limitará a presentar las diferentes definiciones que A.J. Greimas y Grupo de Entrevernes, han dado de *Programa Narrativo*.

Las recordamos:

* A.J. Greimas:

– “...es un sintagma elemental de la sintaxis narrativa de superficie, constituido por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado.” (Greimas/Courtés, 1990. p.320)

– “La estructura constituida por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado, se denomina PN”. (Ib.).

*** Grupo Entrevernes:**

– “*la sucesión de estados y cambios que se encadenan a partir de una relación S-O (Sujeto-Objeto) y de su transformación.*”(Entrevernes, 1982, p. 26).

– Dicho de otra manera: “*...sucesión regulada de estados y transformaciones sobre la base de una relación sujeto-objeto.*” (Ib.).

2.3. Greimas y Courtés

Con A.J. Greimas Y J. Courtés, el *programa narrativo*, se plantea como una reunión y/o combinación de una serie de elementos presentes todos ellos en un mismo enunciado y que como *magnitud* o unidad *discreta* de elementos copresentes, pertenece a una unidad superior constituida por los mismos elementos (58). En este sentido, se propone el PN como un sintagma.

2.4. Grupo Entrevernes

Si un proceso es la prosecución ordenada de un conjunto de transformaciones acaecidas a dos sujetos en relación a un objeto de valor, el PN se ha de entender, en este sentido, como una “*sucesión de estados y cambios*” o como una “*cadena donde se alternan*” dichos estados y cambios.

2.5. Estructura y forma (generalidad)

Si se entiende el concepto *estructura* y el concepto de *forma* como ese “hay” en un enunciado, frase, texto; texto literario, poético, pictórico, representación audiovisual... cuya existencia se presupone en todo proceso, se puede obtener lo siguiente:

1- Que “estructura” son los rasgos genéricos invariables que conforman un proceso.

2- Que “forma” son los rasgos variables que diferencian un proceso de otro y al mismo tiempo lo identifica como proceso. A ésta segunda se la puede llamar: *forma estructural*.

En este sentido, se entiende el PN como estructura (*forma estructural*).

2.6. El PN como “matriz”

A partir de lo examinado en las diferentes definiciones dadas de *programa narrativo*, se puede considerar que un PN lo componen una serie de grupos de elementos que se repiten y se reconocen en diferentes procesos, entendiendo *proceso* como *texto* (texto cualquiera) objeto de análisis.

Es decir, es propuesta, considerar como PARADIGMA, el *Programa Narrativo*. Paradigma en tanto en cuanto es una *matriz*, un *sintagma* o una *estructura* con su *forma estructural*. El PN es un “paradigma donde se interactúan grupos fijos de elementos.

3. GRUPOS FIJOS EN EL PARADIGMA DEL PROGRAMA NARRATIVO

Si se conviene y considera que el *Programa Narrativo* es una matriz, un sintagma o una estructura con su forma estructural donde se interactúan grupos fijos de elementos, todas las *acciones* manifestadas en cualquier texto, pueden ser proyectadas sobre dicho paradigma.

3.1. Grupos fijos del PN

Es, ahora, necesario, proceder a presentar los grupos fijos que conforman el paradigma del *programa narrativo*. Son los siguientes:

- 1.- MIEMBROS
- 2.- SEGMENTOS
- 3.- PROCESOS

Los componentes de estos tres grupos de elementos son los que caracterizan y conforman un *Programa Narrativo*. Son éstos, los grupos que hay que reconocer para considerar la ausencia o presencia de uno o más PNs en un texto (en nuestro caso, *spot* publicitario).

3.1.1. Primero de los grupos: MIEMBROS

Al considerar al PN como un paradigma, se designan como *miembros* a los elementos o componentes del “Paradigma del PN”.

El primero de los grupos hace referencia a los *papeles actanciales* que asumen cada uno de los personajes (actores) en el texto. Los *personajes* o *actores*, en tanto que se manifiestan como un modelo organizado de comportamiento unido a un cierto rol actancial, son denominados *agentes* en el “paradigma del PN”.

Agente es considerado, en el nivel de la *historia*, homólogo a *papel actancial* desempeñado por el actante *sujeto*. Aunque en Semiótica se vierte otro valor diferente sobre el término *agente*, se considera operatorio, *a priori*, dotarlo de significado análogo y semejante al término *sujeto*.

3.1.2. Segundo de los grupos: SEGMENTOS

Alude a las diferentes manifestaciones (enunciados de estado y enunciados de acción) de los miembros: Sujeto de estado, sujeto agente; y a su relación (Junción) de unos miembros con otros: relación (Conjunción y Disyunción) entre los sujetos y el objeto.

3.1.3. Grupo tercero: PROCESOS

Grupo referidos a las actuaciones de los *sujetos*. En concreto, referidas a las transformaciones que experimentan los *sujetos* en relación al *objeto*. La sucesión de transformaciones es lo que, fundamentalmente, caracteriza al PN.

Se pueden distinguir dos tipos de transformaciones: transformaciones de conjunción y transformaciones de disyunción.

El actuar de un sujeto corresponde a lo que los semióticos llaman *performance*: acción (de un sujeto) con transformación/es de estados. La *performance* presupone una *competencia modal* por parte del sujeto que realiza la transformación (sujeto agente). “...*así el acto [la/s actuación/es] será visto como el paso de la competencia a la performance.*” (59).

La presencia en solitario de los *miembros* y de los *segmentos* en un texto, sin la presencia de *transformaciones*, puede indicar o no la existencia de un PN.

3.1.4. Esquema

A modo de esquema, se presenta a continuación un resumen de los componentes de grupos de elementos que conforman el paradigma del *Programa Narrativo*.

1.- MIEMBROS:

1.1. dos SUJETOS (papeles):

1.1.1. sujeto de Estado

1.1.2. sujeto Agente

1.2. un OBJETO:

1.2.1 objeto de Valor

2.- SEGMENTOS: (manifestación)

2.1. enunciado de ESTADO

2.2. enunciado de HACER

3.- PROCESOS:

3.1. de JUNCIÓN: (mantener)

3.1.1. de Conjunción

3.1.2. de Disjunción

3.2. de TRANSFORMACIÓN: realización (modificación)

4. GRUPOS DE ELEMENTOS DE UN PROGRAMA NARRATIVO

A continuación se procederá a describir los elementos que conforman el paradigma del PN.

Como se puede advertir, proponemos la utilización de una terminología técnica común. La finalidad de dicha insistencia es la de evitar, en la medida de lo posible, confusiones a la hora de interpretar ciertos conceptos y términos que consideramos *esenciales* para entender la problemática del Programa Narrativo.

4.1.PRIMER GRUPO FIJO: miembros

Recordemos la parte del cuadro sinóptico referente a los miembros del primer grupo fijo:

1.- MIEMBROS:

1.1. dos SUJETOS (actantes):

1.1.1. sujeto de Estado

1.1.2. sujeto Agente

1.2. un OBJETO:

1.2.1 objeto de Valor

1.2.2 objeto Modal

Por el momento, se definirán sólo estos dos elementos y su correspondiente tipología. Tienen su base en las definiciones presentadas en capítulo anterior sobre los términos *actante*.

4.1.1. SUJETO DE ESTADO

Definido como el *personaje-actor* por su relación con el *objeto*. Desde el punto de vista lingüístico responde a los enunciados de estado. Dichos enunciados responden a verbos de *ser* o *estar*. La relación entre un *sujeto* y un *objeto* es lo que define a un *sujeto de estado*. Puede, este *sujeto*, encontrarse en unión o en desunión respecto al *objeto*.

4.1.2. SUJETO AGENTE

También llamado *sujeto operador*; en ocasiones, llamado *antisujeto*. El *sujeto agente* se define por su relación con el *hacer*. Es quien realiza la

performancia: acto de hacer. También se le conoce como el *sujeto* que realiza la operación de transformación. Desde el punto de vista lingüístico, los sujetos *agente* responden a los enunciados del *hacer*.

Son sujetos, los *operadores*, discursivos, no frásicos; es reconocida su identidad en cualquier punto y momento del texto y pueden ocupar posiciones actanciales diversas. Forman parte de la sintaxis narrativa. Cada *sujeto* ocupan una posición actancial.

De la misma manera que un sujeto de estado se encuentra definido por su relación el *objeto*, el *sujeto agente* viene definido por su relación con una *acción*, con un *hacer*.

4.1.3. OBJETO

Sujeto y objeto son los actantes sintácticos propiamente dichos. El *objeto* siempre se manifiesta tanto actualizado como virtual, como realizado. *Objeto y sujeto* son necesarios para constituir un *programa narrativo*.

El concepto *objeto* (objetos propiamente dichos, sentimientos, conocimientos situaciones...) hay que entenderlo como un conjunto de valores o calificaciones que posee dicho *objeto* y que a lo largo del relato, servirán para determinarlo. La posesión de dichos valores se extiende al *sujeto*. Bien es así, que cuando un *personaje* de un determinado relato es poseedor de un *objeto* de determinado valor, la calificación de dicho *objeto* atribuye valor al *sujeto* que lo posee.

4.1.4. PN como “matriz ficcional”

Al respecto, obsérvese algunas películas de Alfred Hitchcock, por ejemplo. Su matriz ficcional encuentra asiento en *programas narrativos* cuya relación entre *sujeto* y *objeto* se presenta, basada en el valor que en sí tiene el *objeto*. Tal valor, atribuye calificación al *sujeto*.

Podemos destacar algunas películas: “*The man who knew too much*” (“*El hombre que sabía demasiado*”, 1955); la información (*objeto*) que recibe el doctor Ben McKenna (James Stewart) en Marruecos por el individuo que muere en sus manos después de haber sido apuñalado por sus perseguidores, convierte al protagonista en *sujeto de estado*, pues posee el *objeto* (la información). Ahora, los perseguidores del individuo asesinado, los *sujetos operadores*, son los perseguidores del doctor Ben McKenna. El *personaje* de James Stewart encuentra su *valor* (valor dentro del relato) cuando adquiere la información. Hasta entonces era un sujeto sin alguna atribución de valor: junto con su mujer y su hijo, no eran más que simples turistas.

Como puede advertirse, el *programa narrativo base* de la película de A. Hitchcock se apoya en la relación sujeto-objeto-sujeto operador: Dr. Ben-información-perseguidores. En el filme “*The man Who Knew too much*” el *programa narrativo* es un PN *virtual*; los *sujetos operadores*, encargados de arrebatarse la información al *sujeto de estado* nunca lo consiguen.

Otras películas de A. Hitchcock donde puede observarse cómo el valor de un *objeto* atribuye valor a un *personaje*, convirtiéndolo en *sujeto de estado*

(relacionado con el *objeto valor*) es, por ejemplo: “*I confess*” (“*Yo confieso*”, 1952); “*North by northwest*” (“*Con la muerte en los talones*”, 1959); “*Notorious*” (“*Encadenados*”, 1949);...

En este sentido, se puede hablar de “matrices ficcionales de acción”. Proponemos designar como “matriz ficcional de acción” al *programa narrativo base* que articula el argumento de un relato. Desde esta perspectiva, la *matriz ficcional de acción* está llamada a prestar al *argumento* su motivo (motivo del componente diegético) principal sobre el cual estructurarse. Es, la *matriz ficcional de acción* el motivo (motivo *base*), elemento base, principal sobre el que se asienta el resto de motivos que estructuran (que argumentan) un relato.

Para terminar y antes de abordar la tipología aquí seleccionada del *objeto*, hay que señalar que cualquier *personaje* es considerado *agente* de su propia secuencia. Es así, en la medida que todo *personaje* actúa movido por un *querer* conseguir un *objeto*.

4.1.5. OBJETO VALOR

En los párrafos precedentes hemos hablado de cómo un *objeto* que posee valor (valor dentro del relato), tiene la capacidad de atribuir valor al *personaje* que lo posee.

El *objeto valor* es el *objeto principal* u *objeto de cambio*. En cualquiera de sus presentaciones: como objeto propiamente dicho (oro, dinero...) o como

cualidad, o como conocimiento (información de alto secreto)... el *objeto-valor* es el pretexto, el porqué, que impulsa al *sujeto operador* a actuar y a provocar la transformación. El *objeto-valor* es el objeto principal de la transformación, del cambio.

El *objeto-valor* como *actante*, es un lugar donde se pueden verter valores o determinaciones con los que el *sujeto* puede estar conjunto o disjunto. En el ejemplo del “*Hombre que sabía demasiado*”, en un principio, el Dr. Ben; *personaje*, se le considera *sujeto de estado* disjunto respecto al *objeto-valor*: la información. Cuando se le responsabiliza como guardián y “correo” de la información, el *sujeto de estado* se convierte en *sujeto de estado* conjunto con el *objeto-valor*. Sobre la información se ha vertido un valor que ha determinado su importancia dentro del relato y donde se la reconoce como *actante*. El *personaje*, que apuñalado, cae en manos de James Steward, al responsabilizarle de la tenencia de la información y al encomendarle el trabajo de guardarla, es el encargado de insuflar valor a dicha “información”, convirtiéndola en *objeto-valor*. Es, en ese momento cuando *sujeto de estado* conjunta con *objeto-valor*.

4.1.6. OBJETO MODAL

Más adelante nos detendremos en un componente narrativo: el concepto de *transformación*. Hasta entonces, se puede adelantar que para que un *programa narrativo* se cumpla, entre otras necesidades (necesidades narrativas) se ha de cumplir la *performancia*, es decir, que exista un *hacer* realizado por un *sujeto operador*. Para llevar a cabo la realización, —la

performancia—, el *sujeto operador* ha de encontrarse capacitado para realizarla: ha de *saber-hacer*. A esta capacidad, a este *saber-hacer*, se llama *competencia*.

Puede darse la circunstancia, dentro de un relato narrativo, que un *sujeto operador* no posea *competencia* para llevar a cabo la transformación. En este caso, el *sujeto-operador* (sujeto operador virtual, pues todavía no ha realizado el cambio de estado en el sujeto de estado) ha de adquirir la *competencia* que le capacitará para efectuar la *realización* (cambio, *performancia*, transformación...).

La adquisición de esa *competencia* es lo que se conoce como *programa narrativo modal*, cuyo *objeto* es la obtención de dicha *competencia*. La *competencia* como *objeto* se define como *objeto modal*; corresponde a las modalidades del *hacer*: “querer-hacer”, “saber-hacer”, “poder-hacer” y “deber-hacer”. El *objeto-modal* también es llamado *objeto calificante*.

Puede ocurrir que un *objeto calificante* funcione como *objeto valor*. Es el caso de un relato que presente un *programa narrativo* cuyo *objeto de valor* es la adquisición de *competencia*.

4.1.7. Ejemplo

Valga como ejemplo el filme de Hugh Hudson “*Chariots of fire*” (1981), donde el motivo principal no deja de ser mas que la adquisición de la *competencia* (*competencia deportiva* en este caso) de dos deportistas:

Abraham y Eric. La película se asienta sobre una “matriz ficcional de acción” relativa a una adquisición de competencia, una adquisición de un *poder-hacer*. El *objeto valor* es *querer, saber, poder y deber* adquirir el entrenamiento suficiente que garantice la victoria en los supuestos Juegos Olímpicos del 1921. En las últimas escenas de la película el actante *objeto valor* cambia: ahora, es la victoria en los Juegos Olímpicos.

4.2. SEGUNDO GRUPO FIJO: segmentos

Recordemos la parte del cuadro sinóptico referente a los miembros del segundo grupo fijo:

4.2.1. SEGMENTOS:

2.1. enunciado de ESTADO

2.2. enunciado de HACER

Por el momento, se definirán sólo estos dos elementos. Al igual que los elementos del primer grupo fijo, los elementos del segundo grupo fijo: segmentos, tienen su base en las definiciones presentadas en el capítulo anterior sobre los términos *actante*.

4.2.2. Puntualizaciones

Antes de definir los elementos propuestos del segundo grupo fijo, dos puntualizaciones.

Se estima necesario precisar la siguiente distinción: el *enunciado narrativo* es a la literatura oral o escrita lo que a la narrativa audiovisual, y en virtud de la capacidad discursiva de la imagen, es la *representación de actividades*. (Cfr. J. García, p. 314). “*Es claro que en las narrativas de la imagen no hay acciones sino imágenes en movimiento, cuyo significado son las acciones*” (ib.).

Por último, aclarar que la aparición de concepto *enunciado de hacer* es susceptible de ser transformado por la denominación de “representación de actividad” en virtud de la explicación expuesta en la primera puntualización.

Se consideran a los *enunciados de estado* y los *enunciados de hacer* como las dos formas canónicas que puede presentar cualquier enunciado. Se pueden considerar como sintagmas, dentro de la sucesión narrativa en un relato, provistos de sentido. Entendidos así, los enunciados cumplen una función narrativa.

En términos generales, un enunciado da cuenta de la relación que existe entre el un *sujeto* y un *objeto*. Puede equivaler *enunciado* al concepto de *función* sugerido por R. Barthes: “*La función es... ‘lo que quiere decir’ un enunciado*” (60)

4.2.2.1. ENUNCIADO DE ESTADO

Representación logico-semántica que da cuenta de los estados del sujeto. Constituido por predicados del “ser” o del “estar”. Corresponde a *estados*. Son

formas, los enunciado de estado, que responden a la relación, *junción*, que existe entre el sujeto y el objeto. Marcan la relación de estado entre dos *actantes*.

4.2.2.2. ENUNCIADOS DE HACER

Representación lógico-semántica que da cuenta de las formas de hacer de los sujetos competentes. Constituidos por predicados de “hacer”. Corresponde a *acciones*. Explican el paso de un estado a otro experimentado o manifestado por un *sujeto*.

4.3. TERCER GRUPO FIJO: procesos

Recordemos la parte del cuadro sinóptico referente a los miembros del tercer grupo fijo:

3.- PROCESOS:

3.1. de JUNCIÓN: (mantener)

3.1.1. de Conjunción

3.1.2. de Disjunción

3.2. de TRANSFORMACIÓN: realización

Por el momento, se definirán sólo estos dos elementos, con su tipología correspondiente. Al igual que los elementos del primer y segundo grupo fijo, los elementos del tercer grupo fijo: procesos, tienen su base en las definiciones presentadas en el capítulo anterior sobre los términos *actante*.

Al tercer grupo se le ha denominado “proceso” porque sus elementos responden a predicados de *hacer* o de *ser* o *estar*. Además, todo proceso implica fases. Antes de ser transformado el estado de un *sujeto*, éste ha de permanecer en una primera fase (*conjunción*, por ejemplo) para después de la transformación, desembocar en una fase distinta a la anterior (*disjunción*, por ejemplo), y así sucesivamente. La sucesión de cambios en las relaciones *sujeto-objeto* es lo que va conformando *programas narrativos* sucesivos, y dicha sucesión es lo que procura *progreso narrativo* al relato.

4.3.1. JUNCIÓN

Simplemente, es la relación que existe entre el *sujeto* y el *objeto*. La *junción* es la función constitutiva de los enunciados de *estado* que se define en el plano sintagmático. Dicho término procede del lingüista Lucien Tèsnière.

Las formas de *junción* como formas de enunciados elementales pueden constituirse como: enunciado de estado *conjunto* y como enunciado de estado *disjunto*.

4.3.1.1. ENUNCIADO DE ESTADO CONJUNTO

Cuando la relación del *sujeto* respecto al *objeto* es de unión.

4.3.1.2. ENUNCIADO DE ESTADO DISJUNTO

Cuando la relación del *sujeto* con respecto al *objeto* es de desunión.

La relación entre los sujetos y los objetos se pueden resumir de la siguiente manera:

SUJETO EN CONJUNCIÓN CON OBJETO: “tener algo”

SUJETO EN DISJUNCIÓN CON OBJETO: “no tener algo”

SUJETO EN NO CONJUNCIÓN CON OBJETO: “no poseer algo que se ha tenido”

SUJETO EN NO DISJUNCIÓN CON OBJETO: “guardar algo”

4.3.2. TRANSFORMACIÓN

Al *hacer* de un *sujeto operador*, se lo conoce como *transformación*. Se habla de transformación porque un *sujeto de estado* ha pasado de estar en relación de *conjunción* con un *objeto* a pasar a estar en *disjunción* con ese *objeto* debido al *hacer* (*performancia*) de un *sujeto operador*.

4.3.2.1. TRANSFORMACIÓN DE CONJUNCIÓN

Es aquella operación que hace pasar al sujeto de estado de un estado disjunto con respecto al objeto, a un estado conjunto respecto al mismo objeto valor.

4.3.2.2. TRANSFORMACIÓN DE DISJUNCIÓN

Es aquella operación que hace pasar al sujeto de estado de un estado conjunto con respecto a un objeto, a un estado disjunto respecto al mismo objeto.

5. DEFINICIÓN DE PROGRAMA NARRATIVO

Ahora se propondrá una definición “operativa” de *programa narrativo*. La definición que operará como matriz, como patrón, será la que nos ayude a diferenciar entre los textos narrativos audiovisuales (en concreto los *spots* publicitarios) aquellos que presentan un carácter eminentemente **narrativo** de aquellos textos narrativos que presentan un carácter eminentemente **descriptivo**.

Como se ha podido advertir, para que exista un *programa narrativo* ha de concurrir en un mismo sintagma un sujeto de estado, un sujeto operador, un objeto valor u objeto modal, ambos sujetos han de encontrarse definidos por un enunciado de estado uno, y por un enunciado de hacer el otro. Además ha de manifestarse una transformación por la junción existente entre el objeto y alguno de los sujetos ha de cambiar.

Con anterioridad se ha señalado que el *programa narrativo* es un sintagma, una matriz, o una estructura con su forma estructural que, desde el punto de vista semiótico, pertenece a lo que se viene a llamar *sintaxis narrativa de superficie*. De la *sintaxis narrativa* vienen a depender los sujetos sintácticos; sujeto de estado, operador... Los sujetos sintácticos, como unidades sintácticas, facilitan y permiten distinguir y reconocer unidades sintácticas superiores. Entre esas unidades sintácticas superiores se encuentra el *programa narrativo*.

Abordar un texto, desde el punto de vista sintáctico obedeciendo a las reglas semiológicas, obliga a distinguir dos niveles (niveles sintácticos) en la narración.

Un primer nivel, más abstracto, contempla los predicados: enunciados de junción y las transformaciones; y los actantes: sujeto de hacer, sujeto de estado y objeto.

Un segundo nivel, menos abstracto que el primero, observa unidades superiores, y de igual manera contempla los predicados: programas narrativos; y actantes: objeto de valor, destinatario, destinador y sujeto de búsqueda.

Los semiólogos llaman al primer nivel *animado* y al segundo nivel *antropomorfo*. Junto a las unidades sintácticas tanto del primer nivel como del segundo, hay que adjuntarla los valores semánticos correspondientes.

Al primer nivel, nivel *animado*, le corresponde los valores semánticos actualizados como animados. Al segundo nivel, nivel *antropomorfo*, le corresponde tres tipos de valores semánticos: los valores pragmáticos, los valores tímicos y los valores cognoscitivos.

Véase ahora, el siguiente cuadro:

SINTAXIS		SEMÁNTICA	
PREDICADOS		ACTANTES	
VALORES			
ANIMADO	Enunciados de junción	Sujeto de hacer	Valores actualizados como “animados”
	Transformaciones	Sujeto de estado Objeto	
ANTROPOMORFO	Programas y esquemas narrativos	Sujeto de búsqueda	Pragmático
		Objeto de valor	Tímico
		Destinador	
		Destinatario	Cognoscitivo

(61).

5.1. Definición operativa de programa narrativo

Un *programa narrativo* es un paradigma, una matriz, donde un SUJETO de estado mantienen una relación con un OBJETO y donde un SUJETO AGENTE (*sujeto de hacer o sujeto operador*) transforma la relación del sujeto de estado con el objeto. Es un PN porque se ha manifestado un cambio, una *transformación*.

En esencia, un PN es una sucesión de cambios sufridos o manifestados por dos sujetos en relación a un objeto. A ésta sucesión se le llama **CAMBIO PRINCIPAL**.

Se debe entender por “**SUCESIÓN DE CAMBIOS**”, el paso manifestado por un SUJETO 1 de posesión de un objeto (CONJUNCIÓN) a no poseerlo (DISJUNCIÓN) o viceversa, provocado por un SUJETO 2 o sujeto agente.

Por último, un PN no es otra cosa que una secuencia regulada y jerarquizada de cambios sufridos por dos sujetos en relación a un objeto, en torno a un cambio principal.

5.2. Variable de la investigación

La primera variable de la investigación dará cuenta del número y porcentaje de *spot* publicitarios emitidos por la Televisión Española entre los años 1957 y 1967 que son de carácter narrativo y cuantos son de carácter descriptivo.

Para llevar a cabo dicha distinción, se tendrán en cuenta la siguiente consideración:

1- Un *spot* publicitario será considerado de carácter narrativo si en su manifestación se observa la presencia, de al menos, un *programa narrativo*. Se ha de entender por *programa narrativo* la definición ofrecida sobre el mismo concepto, en el apartado “definición operativa de *programa narrativo*”.

Capítulo IV: TAXONOMÍAS DEL PROGRAMA NARRATIVO

1. INTRODUCCIÓN

En el capítulo precedente se ha definido, de una manera operativa, el concepto de *programa narrativo*. Se ha acordado que el PN es una unidad de acción (programme narratif —Greimas y Courtés— o programme d'action —J.C. Coquet—) que pertenece a lo que los semióticos llaman sintaxis narrativa de superficie o sintaxis narrativa, simplemente.

El *programa narrativo* es una unidad narrativa que debe ser identificada en el nivel *antropomorfo* (nivel sintáctico menos abstracto) y a diferencia de las unidades del nivel *animado*, son unidades mayores, más extensas.

Como ya se indicará más adelante, el *programa narrativo* se ubica en primer plano de análisis: en el plano de los operadores, en el plano *lógico*.

Se explicitó, que *programa narrativo* es la relación que existe entre un *sujeto* y un *objeto* en los diferentes estados motivados por transformaciones de *hacer* (*querer, poder, saber y deber*). El PN se organiza en torno a una transformación principal; el PN es una transformación “...*particular de la*

secuencia narrativa... [es] toda la serie de estados y cambios que miran a efectuar la relación de un sujeto de estado a su sujeto” (Entrevernes, 1982, p. 85).

A título de recordatorio. El *programa narrativo* se define por los cambios (transformaciones) de estado y nunca por los *personajes*. Un *personaje* puede inscribirse en más de un *programa narrativo*. Por último, el PN viene delimitado por el estado en el que culmina la relación entre el *sujeto* y el *objeto*.

2. CRITERIOS TIPOLÓGICOS DE LOS PROGRAMAS NARRATIVOS

En cuanto a la tipología y las clasificaciones de *programas narrativos*.

Nos limitaremos en este capítulo a la exposición de los tipos de *programas narrativos* que pueden identificarse en un texto narrativo audiovisual; en nuestro caso, en los *spots* publicitarios.

Son cuatro los criterios a seguir para describir una clasificación de *programas narrativos*. Son los siguientes:

- 1- Por la organización temporal en el texto
- 2- Por la naturaleza de la junción
- 3- Por el valor vertido
- 4- Por la naturaleza de los *sujetos* en presencia

3. CLASIFICACIÓN POR LA ORGANIZACIÓN TEMPORAL EN EL TEXTO

Se puede hablar de dos categorías dentro de este criterio clasificador:

- 1- Según la estructura compleja
- 2- Según su extensión temporal, propiamente dicha

Según la complejidad, pueden ser: **PN SIMPLE** y **PN COMPLEJO**.

3.1. PN simple

En cuanto al primero, *programa narrativo simple*, ya hemos hablado: Un sujeto de estado en junción con un objeto es modificado por un sujeto de acción que le transforma el estado de junción.

3.2. PN complejo

Cuando un *programa narrativo simple* necesite la realización de más ‘programas’ para que el primero se cumpla, se hablará de *programa narrativo complejo*.

La reunión de los programas *simples* y los programas *complejos* forma el denominado **programa general**.

Según su extensión en el texto, pueden ser **PN BASE**, **PN DE USO** y **PN ANEXO**.

3.3. PN base, de uso y anexo

El *programa narrativo base* lo constituye el *programa general*.

Los diferentes programas *simples* que terminan constituyendo un programa *general* o *base*, se les denomina *programas narrativos de uso*. Los PN *de uso* suelen realizarlos los sujetos agentes que lo constituyen. Ya se sabe que todo PN es una “performance” en tanto en cuanto implica un *hacer* por parte de un sujeto agente sobre un sujeto de estado y en relación a un objeto. Por otro lado, también se ha dicho que toda *performancia* implica una competencia por parte del *sujeto agente*. Si en un relato un sujeto no posee la competencia, es decir, el sujeto ha de adquirir la competencia para llevar a cabo la transformación, nos encontramos con un *programa narrativo de uso*.

Cuando un sujeto de un programa narrativo *de uso* delega la realización de la *performancia* (adquisición de la *competencia*) en otro *sujeto*, entonces se habla de *programa narrativo anexo*.

4. CLASIFICACIÓN POR LA NATURALEZA DE LA JUNCIÓN

La relación entre sujeto y objeto se ordena en lo que se denomina (semióticamente hablando) *junción*.

Para Greimas, un texto, y no sólo un texto, sino un solo enunciado, puede presentarse bajo una exposición, que él llama de *carácter polémico*. El *carácter polémico* viene motivado por la presencia, en el enunciado, de dos sujetos en relación a un único objeto; o también, el *carácter polémico* viene motivado por la presencia de dos sujetos en relación a dos objetos.

Visto así, la *transformación* puede presentarse desde un punto de vista doble. Doble en tanto en cuanto existen dos sujetos en la manifestación textual. Puede aparecer los cambios de estados desde el punto de vista de uno de los sujetos, llamémoslo sujeto I; o desde el punto de vista del otro de los sujetos, llamémoslo a este segundo, sujeto II.

La clasificación del *programa narrativo* en función de la naturaleza de la *junción* obliga a desmembrar la clasificación en subclasificaciones. Cada una de las subclasificaciones (son dos), da cuenta específica de las diferentes formas, de las diferentes variantes que puede tomar, adquirir un PN.

Las dos subclasificaciones son las siguientes:

- 1- Relación entre dos sujetos y un sólo objeto
- 2- Relación entre uno o dos sujetos y dos objetos.

La primera clasificación configura las formas simples de la acción. Y la segunda subclasificación configura las formas complejas de la acción.

4.1. Primera subclasificación: *ADQUISICIÓN* y *PRIVACIÓN*

Atendiendo a la primera subclasificación, aparecen las siguientes variantes según sea la performance:

1.1. programa narrativo de *adquisición*, cuando se trata de una transformación de conjunción.

1.2. programa narrativo de *privación*, cuando se trata de una transformación de disjunción.

4.1.1. Adquisición (performance conjuntiva)

El PN de *adquisición* comprende, por una parte, una operación de *apropiación*: cuando el sujeto operador y sujeto de estado en sincretismo, disjunto en el estado inicial respecto al objeto, se convierte en sujeto conjunto con respecto al objeto en el estado final.

Por otra parte, el PN de *adquisición* comprende una operación de *atribución*: cuando el sujeto operador, diferente de un sujeto de estado, en un estado inicial, disjunta con respecto al objeto, y en un estado final, conjunta con el objeto por mediación de otro sujeto.

4.1.2. Privación (performance disjuntiva)

El PN de *privación* comprende, por una parte, una operación de *renuncia*: cuando un mismo *personaje (actor)*, asume el ‘rol’ compartido de

sujeto operador y sujeto de estado conjunto con el objeto valor en el estado inicial, convirtiéndose en sujeto de estado disjunto respecto al objeto valor en el estado final.

Por otra parte, el PN de *privación* comprende una operación de *desposesión* donde un sujeto de estado en el estado inicial es desposeído del objeto por un sujeto operador que difiere del sujeto de estado en el estado inicial.

4.2. Propuesta: sincretismo vs. distinción

La clasificación de *programas narrativos* que se acaba de ofrecer, responde al *carácter polémico* (Greimas) de los enunciados. Los PNs que conforman esta clasificación y sus subclasificaciones, comparten el mismo eje: el eje de la comunicación. Como ya se señaló anteriormente, son el *actante sujeto* junto con el *actante objeto* los constituyentes del eje de la comunicación.

Cuando a los actantes del eje de la comunicación se les aplica un *programa narrativo*, es decir, opera sobre ellos una transformación, surge la clasificación anteriormente ofrecida entre dos sujetos y un objeto.

El Grupo Entrevernes justifica dicha clasificación en función de lo que denominan “concomitancia de pruebas”. Para lo que llaman: *hurto* a la concomitancia de la *renuncia* y *despojo*; y llaman: *don* a la concomitancia entre *atribución* y *renuncia*.

Nuestra propuesta difiere del Grupo Entrevernes. Encuentra su base en la forma como se presentan los *sujetos* de la narración. Así, se puede postular que, a la hora de clasificar los *programas narrativos* en relación al *carácter polémico* de las narraciones, donde aparecen dos *sujetos* y un *objeto*, se puede llevar a término dicha clasificación, aplicando la siguiente categoría:

sincretismo actorial vs. distinción actorial

Entendiéndose por *distinción actorial*, la ausencia de sincretismo en *sujeto*, es decir, el *sujeto de estado* es un *personaje* diferente al *sujeto de hacer*.

Si a la categoría formulada la contrastamos con las dos formas de *junción*: *conjunción* y *disjunción*, y la representamos en un cuadro, se obtiene el siguiente resultado:

	ADQUISICIÓN (conjunción)	PRIVACIÓN (disjunción)
SINCRETISMO	apropiación	renuncia
DISTINCIÓN	atribución	desposesión

Repasemos el cuadro propuesto y reflexionemos sobre su validez.

Si en un texto aparece un PN que comprenda una operación de *apropiación*, dicho programa presenta un modelo que lo constituye, por una parte, una transformación: se pasa de un estado inicial de disjunción a un estado final de conjunción (PN de adquisición); y, por otra, un mismo personaje que asume un doble rol: sujeto de estado y sujeto operador. Ahora contrastémolo con lo que propone el Grupo Entrevernes en su *Análisis semiótico de los textos...* (p.36): “Un mismo actor (personaje) asume el papel de sujeto agente y el de sujeto estado de desunión en el estado inicial, y de unión, en el estado final. Dicho actor trata de atribuirse a sí mismo el objeto-valor: es una ‘actuación reflexiva’ a la que se llama ‘apropiación’”. Se observa que existe un **sincretismo actorial** y que en un estado final el sujeto, en sincretismo, conjunta con el objeto. Coincide con la intersección de los dos planos en la casilla de la *apropiación*, propuesta por nosotros.

De igual manera funciona el segundo elemento del mismo eje: *renuncia*. Si en una narración aparece un PN que comprenda una operación de *renuncia*, dicho programa presenta un modelo que constituye una transformación: se pasa de un estado de conjunción en el estado inicial a un estado de disjunción en el estado final (PN de privación); y un mismo personaje que asume un doble rol: sujeto de estado y sujeto operador (62).

En el caso de la separabilidad de roles asumidos por un mismo personaje, sucede lo mismo. Una narración que presente un PN que comprenda una operación de *atribución*, presenta un modelo caracterizado

por una transformación de conjunción y por dos sujetos diferenciados: un sujeto I adquiere (del cuál carece) el objeto por la mediación de un sujeto II (PN de adquisición).

Por último, nos encontramos con el PN más usado: el *programa narrativo* que comprende una operación de *desposesión* o *despojo*. Comprende una transformación de disjunción y dos sujetos diferentes (PN de privación).

4.3. Crítica al Grupo de Entrevernes

La propuesta de “las pruebas de concomitancia” presentada por el Grupo Entrevernes es completamente válida, pero sospechamos que no siempre se da dicha copresencia.

Por ejemplo:

Llaman *don* a la concomitancia de la *atribución* y la *renuncia*. Quiere decir, que siempre que en una narración aparezca un PN que comprenda la prueba de *don*, aparecerán copresentes una *realización* u *operación* de atribución y una *realización* u *operación* de renuncia. Pero siempre no es así. Nuestra propuesta es la siguiente:

4.3.1. Propuesta: un ejemplo (I).

Siguiendo al Grupo Entrevernes, para que se produzca la correlación *don*, primero ha de existir dos sujetos diferentes y un objeto; segundo, el

sujeto operador en el estado inicial es diferente del sujeto de estado conjunto en el estado final (atribución). Concomitante a la *atribución* se manifiesta la *renuncia*: un mismo personaje asume el papel de sujeto de estado y sujeto operador en conjunción con el objeto en el estado inicial y en disjunción en el estado final.

Ahora, imaginemos una narración. Cuenta la historia de un doctorando en relación a su grado de doctor:

“Un doctorando comienza a desarrollar su tesis doctoral con la intención de conseguir el grado de doctor. Un Tribunal calificador (comisión calificadora) formado por Ilustres doctores serán quienes decidan su investidura.”

Estado inicial:

- sujeto operador: Tribunal (sujeto operador que concede el objeto).
- sujeto de estado disjunto: doctorando (sujeto que adquirirá el objeto).
- objeto: grado de doctor.

“Tres años después. El doctorando consigue el grado de doctor”.

Estado final:

- sujeto operador: Tribunal.
- sujeto de estado, ahora conjunto: el doctorando, ahora doctor.
- objeto: grado de doctor.

Se trata de un programa narrativo: se ha producido un cambio de estado; comprende, sólo, una operación, una realización de atribución.

Ahora seguimos al Grupo Entrevernes. Copresente al programa narrativo de adquisición dominado por una operación de atribución, ha de manifestarse un programa narrativo de privación caracterizado por una operación de renuncia. En el caso de nuestro doctorando, nadie renuncia al objeto: grado de doctor. Sólo, un sujeto lo adquiere; nadie se priva del objeto.

Bien es verdad, que en una narración donde cuente, por ejemplo, que un hombre (sujeto operador) regala una bolsa de dinero (objeto) a un mendigo (sujeto de estado que en un principio disjuntaba del objeto y ahora conjunta con ello), se manifiestan copresentes dos PNs: atribución: el mendigo adquiere el objeto; y renuncia: el hombre se despoja del objeto.

Pero en nuestra narración no ocurre así.

Con lo cual, no siempre se manifiestan en concomitancia realizaciones que correspondan a programas narrativos de *adquisición* y de *privación*.

4.3.2. Propuesta: un ejemplo (II)

Algo parecido ocurre con la prueba *hurto*, por la que se manifiestan en concomitancia la realización de *apropiación* y la realización de *despojo*. Volvamos a la historia de nuestro doctorando:

“Un doctorando necesita adquirir conocimientos mínimos necesarios para comenzar a desarrollar una tesis doctoral”.

Estado inicial:

- sujeto estado: el doctorando, disjunta con el objeto.
- sujeto operador: el doctorando, que comienza a leer libros para adquirir conocimientos. (Los libros actúan como *ayudantes*, no como sujetos operadores).
- objeto: conocimientos.

“Meses más tarde, el doctorando ya ha adquirido los conocimientos mínimos necesarios para comenzar a desarrollar su tesis doctoral”.

Estado final:

- sujeto de estado: el doctorando, conjunto con el objeto: ya ha adquirido los conocimientos mínimos necesarios.
- sujeto operador: doctorando, ha desarrollado el trabajo de adquirir los conocimientos mínimos necesarios.
- objeto: conocimientos.

Como se puede advertir, se trata de un programa narrativo: se ha producido un cambio de estado; comprende, sólo, una operación, una realización de apropiación.

Ahora seguimos al Grupo Entrevernes. Copresente al programa narrativo de adquisición dominado por una operación de apropiación, ha de

manifestarse un programa narrativo de privación caracterizado por una operación de despojo o desposesión. En el caso de nuestro doctorando, nadie ni nada es despojado del objeto: conocimientos. Sólo, un sujeto lo adquiere; nadie se priva del objeto; los libros continúan en posesión del conocimiento que contienen (63).

Volvamos a la narración que cuenta la historia de un hombre y mendigo; ahora, para este ejemplo, será un mendigo ladrón. Si un mendigo no tiene dinero (sujeto de estado disjunto en el estado inicial) y decide robar (sujeto operador conjunto en el estado final) la bolsa de oro (objeto) a un hombre (sujeto de estado en conjunción en el estado inicial y sujeto de estado en disjunción en el estado final), sí nos encontramos con dos realizaciones copresentes. Por una parte, aparece un PN de adquisición por operación de apropiación (el mendigo que roba), y por otra, y concomitante al primero, aparece un PN de privación por operación de desposesión (el hombre que es robado).

Pero, en nuestra narración, no ocurre así.

Con lo cual, y de nuevo, no siempre se manifiestan en concomitancia realizaciones que correspondan a programas narrativos de *adquisición* y de *privación*.

Por lo expuesto proponemos nuestro cuadro. Lo recordamos:

	ADQUISICIÓN (conjunción)	PRIVACIÓN (disjunción)
SINCRETISMO	apropiación	renuncia
DISTINCIÓN	atribución	desposesión

4.4. Segunda subclasificación

Se acaba de presentar una tipología de *programas narrativos* privilegiada por una relación simple, formas simples de la acción: un único objeto se transfiere entre dos sujetos. Existe un tipo de relación mas compleja, que ahora se abordará. Dicha relación muestra una tipología que viene regida por la relación compleja entre dos objetos y dos sujetos o un sujeto y dos objetos.

4.4.1. Intercambio

De la misma manera que en la primera subclasificación un sólo sujeto se ponía en relación a un sólo objeto, en esta nueva subclasificación, dos *sujetos* se ponen en relación con dos *objetos* o un *sujeto* se pone en relación con dos *objetos*.

Así, la transformación de un *sujeto* en relación a dos *objetos* será la siguiente:

Estado inicial:

- El sujeto I conjunta con un objeto I y disjunta con un objeto II.

Estado final: después de la transformación.

- El sujeto I disjunta con el objeto I y conjunta con el objeto II.

Como puede observarse, siempre que una narración presente un *programa narrativo* que comprenda una relación compleja entre sujetos y objetos (más de un sujeto y mas de un objeto o un sujeto pero más de un objeto), su relación se muestra siempre en concomitancia. Siempre que un sujeto se encuentre conjunto a un objeto I, copresente a tal conjunción, existirá una disjunción con un objeto II.

4.4.2. Un ejemplo (III)

De manera análoga funcionan los *programas narrativos* de relación compleja cuando se trata de poner en juego dos sujetos y dos objetos. Cada uno de los sujetos mantiene una doble relación entre los dos objetos.

Cuando simultáneamente, dos sujetos se encuentran en relación con dos objetos y se produce una transformación, origina un PN que contempla una operación de *intercambio*. Los estados inicial y final de los sujetos y de los dos objetos, se presentan de la manera siguiente:

Estado inicial:

- El sujeto I conjunta con el objeto I y disjunta con el objeto II.

– Al mismo tiempo, el sujeto II conjunta con el objeto II (objeto con el que disjunta el sujeto I) y disjunta con el objeto I (objeto con el que conjunta el sujeto I).

Estado final: una vez realizada la transformación.

– El sujeto I, que antes conjuntaba con el objeto I y disjuntaba con el objeto II, ahora conjunta con el objeto II y disjunta con el objeto I.

– El sujeto II, que antes conjuntaba con el objeto II (objeto con el que ahora conjunta el sujeto I) y disjuntaba con el objeto I (objeto con el que ahora disjunta el sujeto I), después de la transformación, conjunta con el objeto I (objeto con el que ahora disjunta el sujeto I) y disjunta con el objeto II (objeto con el que ahora conjunta el sujeto I).

4.4.3. Un ejemplo (IV)

Si una mujer quiere comprar una diamante en una joyería, es decir, comprársela a un joyero, y decide comprar la joya, el PN de *intercambio*, se revela de la siguiente manera:

Estado inicial:

– sujeto I: la mujer; conjunta con objeto I (dinero) y disjunta con objeto II (diamante).

– sujeto II: el joyero; conjunta con el objeto II (diamante) y disjunta con el objeto I (dinero).

– objeto I: dinero

– objeto II: el diamante

Se produce la transformación: la mujer compra al joyero el diamante.

Estado final:

- sujeto I: la mujer; ahora, conjunta con el objeto II (diamante) y disjunta con el objeto I (dinero).
- sujeto II: el joyero; ahora, conjunta con el objeto I (dinero) y disjunta con el objeto II (diamante).
- objeto I: el dinero
- objeto II: el diamante.

En este supuesto pequeño relato donde se ha producido una adquisición de objeto, se ha realizado mediante un *programa narrativo* que comprende una operación de *intercambio*. Además, muestra dos PN de *uso*. El primero, en relación al diamante: presenta una operación de *atribución*, por parte de la mujer; y de *desposesión* por parte del joyero. El segundo PN de *uso* presentan las mismas operaciones, pero ahora en relación al dinero: de *atribución* por parte del joyero y de *desposesión* por parte de la mujer. A la manifestación simultánea de dos PN de *uso*, Greimas los llama *programas narrativos duplicados*.

Con lo cual, podemos constatar que todo *programa narrativo* que comprenda una operación de *intercambio*, lo cual implica un PN de relaciones complejas entre más de un sujeto y mas de un objeto simultáneamente, comporta y contempla dos *programas narrativos de uso duplicados*.

5. CLASIFICACIÓN POR EL VALOR VERTIDO

Podría ser útil abrir un apartado que desarrollara el concepto de *valor*. Hasta entonces, se puede convenir que el término *valor* se ha de entender como el “cargo” que viene a desempeñar la función de semantización de *personajes, acciones, actantes*: sujetos, objetos,... Por lo tanto, “verter valor” a un actante o personaje... no es más que investir de significado a dicho actante o personaje o ...

En las narraciones se habla de valor relativo de los objetos, personajes,... en tanto que se debe conocer el valor por parte de los elementos que entran en juego en la narración. A este convenio, el Grupo Entrevernes lo denomina *contrato fiduciario*. Aplicado a PNs complejos que comprendan operaciones de *intercambio*, entre los dos sujetos ha de existir un “convenio de valoración” (contrato fiduciario) para que se produzca el PN, es decir, se ha de conocer y de reconocer que sobre los objetos se ha vertido un valor relativo. Bien es verdad que ciertos objetos, tales como dinero, joyas, oro, etc. no es necesario explicitar su vertimiento.

Proponemos tres criterios de clasificación para catalogar los *programas narrativos* según los valores para investir semánticamente. Son los siguientes:

- 1- Los que corresponden a valores descriptivos
- 2- Los que corresponden a valores modales
- 3- Los que corresponden a valores neutros

5.1. Clasificación por valores descriptivos

Los valores descriptivos pueden ser:

* Objetos consumibles y atesorables: dinero, oro, droga...; placeres: bebida, sexo,... Le corresponde PNs de valores atesorables o consumibles.

* Estados de ánimo: felicidad, tristeza,... Le corresponde PNs de estados de ánimo.

* Subjetivos: unidos al sujeto mediante la cópula “ser”: personajes inteligentes, honrados, pobres, vanidosos... Le corresponde PNs de valores subjetivos.

* Objetivos: unidos al sujeto por la cópula “tener”: posesiones, riqueza... Le corresponde PNs de valores objetivos.

5.2. Clasificación por valores modales

Cuando se aborde el apartado de las modalidades del *hacer*, se explicará cada una de ellas. Mientras tanto, se puede decir que una clasificación de *programas narrativos* basada en el criterio de valores modales exhibe los siguientes cuatro tipos:

* PNs del querer-hacer

* PNs del saber-hacer

* Pns del poder-hacer

* PNs del deber-hacer

5.3. Clasificación por valores o modos de existencia

Cuando se aborde el apartado de los modos de existencia del *sujeto* y del *objeto*, se explicará cada una de ellos. Mientras tanto, se puede decir que una clasificación de *programas narrativos* basada en el criterio de valores modales exhibe los siguientes tres tipos:

- * PNs de valores virtuales
- * PNs de valores actualizados
- * PNs de valores realizados

6. CLASIFICACIÓN POR LA NATURALEZA DE LOS SUJETOS EN PRESENCIA

La última clasificación, por el momento, desvela dos tipos de *programas narrativos* en relación a la naturaleza de los sujetos en presencia. Son los siguientes:

1- *Programas narrativos actoriales*: cuando cada uno de los personajes asume un sólo rol o papel actancial.

2- *Programas narrativos sincréticos*: cuando un sólo personaje asume varios roles o papeles actanciales. Entonces el PN recibe el nombre de *performance*.

Como se puede advertir, el término *performance* goza de una doble presidencia: por una parte, define los cambios de estado de un sujeto respecto

a un objeto conforme a un *hacer* transformador. Y por otra, da cuenta de los diferentes concentraciones que puede exhibir un personaje en relación a los diferentes roles o *papeles actanciales* que puede asumir.

6.1. Propuesta: Metasincretismo

El fenómeno de *metasincretismo actorial* se manifiesta en *programas narrativos* simples donde existe un “contrato fiduciario” (Grupo Entrevernes) en relación a un “hecho” y se produce una bifurcación actorial (F. Bastide) desarrollándose (al menos, virtualmente) dos programas narrativos paralelos. Tales PNs pueden ser actualizados o pueden ser olvidados (PNs que se manifiestan en espacios alotópicos).

Hay que entender el fenómeno del *metasincretismo* como una forma compleja de la distribución actancial en relación al eje de la comunicación (eje del deseo) estando precisado dicha relación del deseo por un vertimiento sémico acorde con la fuerza temática elegida de las existentes en el texto.

7. EL PROGRAMA NARRATIVO DE STOCKINGER

A lo largo de este trabajo de investigación se ha presentado el concepto de *transformación* como la relación de estados de un sujeto o dos sujeto en relación a un objeto, regidos por un *hacer*. Dicho concepto se ha cristalizado en el término *programa narrativo*.

Hasta el momento, y siguiendo a Greimas, Courtés, Grupo Entrevernes y Coquet principalmente, hemos tratado al *programa narrativo* como una unidad sintagmática. En capítulos precedentes, ya hemos ubicado la unidad, en lo que los semióticos llaman el *recorrido generativo*.

Con la entrada en el mundo de la semiótica (semiótica francesa) de nuevos conceptos por una parte, y conceptos revisados por otra, en pos de otras ciencias (matemáticas, sociología, psicología...) y de otros presupuestos (filosófico...) de la mano del grupo de semio-lingüistas investigadores (EHESS/CNRS), el concepto de *programa narrativo* se torna hacia una nueva concepción. Ya no sólo se debe entender el concepto *programa narrativo* como una unidad sintagmática de la sintaxis de superficie. También se ha de entender como “un modelo de cambio de estado” (Stockinger).

7.1. La nueva etapa del PN

Con P. Stockinger comienza una nueva etapa en el desarrollo del *programa narrativo*. Las características de la nueva etapa difieren de la anterior.

Mientras que Greimas y Courtés (y tras ellos, el Grupo Entrevernes...) consideraban y estudiaban el *programa narrativo* en base a su manifestación discursiva, en textos específicos, Peter Stockinger (y también Françoise Bastide, entre otros) lo consideran “piedra angular” de una teoría conceptual y operativa de las formas, tanto simples como complejas, de la acción.

Es, ahora, el *programa narrativo*, tratado como modelo teórico conceptual, responsable del estudio de las formas de interacción entre dos sujetos, y se lo sitúa en el nivel semio-narrativo, es decir, en el nivel donde se estudian los fenómenos en un estadio y momento anterior a cualquier manifestación espacio-temporal específica.

7.2. Interacción, estados y transformaciones

Con la entrada de Stockinger, proponiendo un estatuto científico del modelo de los cambios de estado (*programa narrativo*), nos vemos obligados a revisar los conceptos de *estados* y de *transformaciones*. Además, se ha de incluir uno nuevo: *interacción*.

7.2.1 INTERACCIÓN

Nos detendremos durante pocas líneas para dar cuenta de los despertares del concepto de *interacción*.

En este siglo y hasta los años cincuenta, la teoría de la Información proporcionaba un sentido lineal del proceso de comunicación. A partir de los cincuenta, y tras estudios realizados por investigadores norteamericanos sobre comunicación, se propone un modelo “circular” del proceso de comunicación; al modelo canónico le añaden el concepto de *feedback* o *retroalimentación*. Es, a partir de entonces, cuando el modelo lineal (emisor-mensaje-receptor) es sustituido por uno nuevo y se comienza a pensar en una nueva concepción de comunicación: comunicación interaccional.

En líneas generales, la comunicación interaccional se preocupa de los efectos de ésta sobre el receptor y de los efectos del receptor sobre el emisor. En definitiva su objeto de estudio es el “sujeto” y su entorno comunicacional.

Comienzan a surgir diferencias entre Escuelas. Mientras que la escuela norteamericana se preocupa por el “hacer” del sujeto; la escuela francesa centra su atención a lo anterior a ese “hacer”, “...a todo lo que hace posible la competencia cognoscitiva de los sujetos de la interacción” (64).

Llegados a este punto, se pasa a definir, someramente, lo que los semióticos franceses entienden por *interacción*.

Se entiende por interacción “la confrontación del obrar entre dos *sujetos* distintos” (P. Stockinger, 1991, p.143). Dicha confrontación se pone de manifiesto entre dos *sujetos* autónomos pero interdependientes, es decir, exhibe dependencia de las intencionalidades de ambos *sujetos*. En definitiva, la interacción no expresa mas que una forma específica de acción. Tal acción (acciones) se vehicula a través del *programa narrativo*.

Para Stockinger, las interacciones se ordenan en diferentes formas. Las llama configuraciones. Las configuraciones interaccionales tiene como objeto teórico de estudio las formas simples, las formas complejas y las relaciones jerárquicas donde un *sujeto* depende de otro, en los *programas narrativos* desplegados en las manifestaciones espacio-temporales de textos específicos.

7.2.2. ESTADOS

Como ya se verá más adelante, al entender el concepto de *programa narrativo* como modelo de cambios de estado, lleva a constatar que son ocho, y sólo ocho, los tipos de PNs que operan en el nivel semionarrativo, es decir, en un nivel anterior a cualquier manifestación específica y que agotan la formas simples de la interacción.

Greimas y Courtés, y en relación a las formas simples de interacción, presentaron un sólo estado (estado complejo: dos sujetos y un objeto) de *junción*: un sujeto I conjunta con un objeto I y un sujeto II disjunta con el mismo objeto; o viceversa, según se trate de un modo de existencia actualizado o realizado.

Con la aceptación de considerar el *programa narrativo* como modelo de cambios de estados y donde ahora, los PNs son portadores de formas de acción, se llega a sumar dos formas de *junción* en relación a las formas simples de interacción.

Por una parte, pueden darse la siguiente *junción*: Un Sujeto I disjunta del Objeto al mismo tiempo que el sujeto II también disjunta. Un ejemplo puede ser una competición: boxeo. Ambos sujetos disjuntan del objeto: un título pugilístico o simplemente una victoria.

Por otra, puede presentarse la siguiente *junción*, llamado estado complejo de *conjunción*: Un sujeto I conjunta con un objeto y un sujeto II conjunta con el mismo objeto que el sujeto I.

Hasta el momento se ha aludido a las formas simples de la interacción: dos sujetos confrontados por un objeto. Se pasa, ahora, a las formas complejas de interacción: dos objetos entre dos sujetos confrontados.

Ocurre lo mismo que con las formas simples.

Greimas y Courtés sólo preconizaron un estado complejo de junción: un sujeto conjunta con un objeto I y al tiempo disjunta con un objeto II; y viceversa, un sujeto disjunta con un objeto I y conjunta, al tiempo, con un objeto II.

A estas formas complejas de junción hay que añadir dos más:

Una. Cuando un sujeto conjunta con un objeto I y al tiempo conjunta con un objeto II.

Dos. Cuando un sujeto disjunta con un objeto I al tiempo que disjunta con un objeto II.

Los diferentes tipos de estados de junción de *sujetos* en relación a *objetos* son los que conforman los ocho *programas narrativos* que articulan un determinado tipo de transformación. En el caso de las formas complejas, si el *sujeto* se divide en *sujeto I* y *sujeto II*, se articulan dieciséis PNs; ocho por cada *sujeto*.

7.2.3. TRANSFORMACIONES

En esencia, nada varía la noción de *transformación* preconizada por Greimas, Courtés, Coquet, Entrevernes... de lo que propone Stockinger: “...*la transformación se expresa por medio del programa narrativo como modelo de cambio de estado*” (op. cit. p. 263).

Su aportación estriba en proporcionar una pequeña, pero operativa clasificación de las *transformaciones* en relación al cambio o ausencia de cambio sufrido por el *sujeto* en su estado final.

Puede ocurrir que un sujeto, en su estado inicial, conjunte o disjunte con un objeto y que su estado final sea idéntico al inicio. Se produce entonces, una *transformación estacionaria*. Para entender esta contradicción hay que aludir al los dos operadores de acción: *hacer* y *no hacer* que rigen las *transformaciones*.

También puede ocurrir que un sujeto, en su estado inicial, conjunta con un objeto, y en su estado final disjunte de ello. Se produce entonces, una *transformación dinámica*.

Se entiende, que para P. Stockinger, el paso de un estado inicial a un estado final, independiente de la relación de junción con el objeto u objetos, es lo que determina las *transformaciones* en el programa narrativo. Las diferentes formas de transformación se encuentran, por una parte, en función de los dos operadores: *hacer* y *no hacer*; y, por otra, en función de dos modos de existencia: *realizante* y *actualizante*.

8. LAS TIPOLOGÍAS DE STOCKINGER

Stockinger propone una tipología de ocho *programas narrativos* basada en dos principios teóricos. El primero tiene que ver con los operadores del *hacer*. El segundo, hacer referencia a las dos formas de articulación de la *transformación*.

8.1. Principios teóricos

Primer principio teórico. El autor utiliza dos operadores del *hacer*: el operador del *hacer* propiamente dicho, y el operador del *no hacer*. No hay que entender el operador del *no hacer* como negación categorial, sino como una negación parcial, es decir, como la negación de hacer algo.

Por ejemplo, cuando un sujeto solicita la ayuda de un auxiliar y éste no se la presta, nos encontramos con un *no hacer* del auxiliar, que no es otra cosa que una forma de *hacer*. A esta forma tan peculiar de *hacer*, (*de no hacer*), es decir, esta ausencia de *hacer*, es lo que se entiende por un “no hacer parcial”. Este esquema aparece en la película “*Solo ante el peligro*”. El *no hacer* de las gentes del pueblo (no ayudar al *sheriff*; ausencia de hacer) es una forma de *hacer*. “...*el hacer o el no hacer se presuponen uno al otro como elementos de una categoría binaria cuyo denominador común es el obrar*” (Stockinger, 1990, p. 201).

Segundo principio teórico. Si se entiende el concepto *transformación* como el cambio cualitativo de estado, todo *programa narrativo* articula, por

una parte, una transformación realizante; y por otra, articula una transformación actualizante.

8.2. Los ocho PNs de Stockinger

Aplicando estos dos principios teóricos y en función de las formas simples de la interacción, el modelo constitutivo de cambio de estado comporta ocho *programas narrativos*.

8.2.1. PNs de formas simples

Son los siguientes:

Los cuatro primeros están regidos por el operador del *hacer*.

1- PN de *identidad*: conservación del estado realizado. Un sujeto en conjunción con objeto en estado inicial, conjunta de con el mismo objeto en estado final después de una operación de hacer (transformación estacionaria).

2- PN de *identificación*: creación del estado realizado. Un sujeto disjunta del objeto en su estado inicial y conjunta con el mismo objeto en su estado final después de una operación de hacer (transformación dinámica).

3- PN de *diferenciación*: creación del estado actualizado. Un sujeto en conjunción con un objeto en su estado inicial disjunta con el mismo objeto en un estado final después de una operación de hacer (transformación dinámica).

4- PN de *alternancia*: conservación del estado actualizado. Un sujeto en disjunción con el objeto en su estado inicial, continúa disjunto con el objeto en un estado final después de una operación de hacer (transformación estacionaria).

Los cuatro siguientes están regidos por el operador del *no hacer*.

5- PN de *divergencia*: aparición del estado actualizado. Un sujeto conjunta con un objeto en su estado inicial y continúa conjuntando con el mismo objeto en su estado final después de una operación de no hacer (transformación dinámico).

6- PN de *discordancia*: conservación del estado actualizado. Un sujeto que disjunta con un objeto en su estado inicial, conjunta con el mismo objeto después de una operación de no hacer (transformación estacionaria).

7- PN de *concordancia*: conservación del estado realizado. Un sujeto conjunta con un objeto en su estado inicial y pasa a disjuntar del mismo objeto en un estado final después de una operación de no hacer (transformación estacionaria).

8- PN de *convergencia*: aparición del estado realizado. Un sujeto disjunta de un objeto en un estado inicial, continúa disjuntado del mismo objeto en un estado final después de una operación de no hacer (transformación dinámica)

Presenta los ocho programas narrativos divididos en grupos de dos, según operador, la naturaleza de la transformación y el tipo de articulación.

Así, aparecen:

– Dos PNs que presentan dos transformaciones estacionarias actualizantes: PN de **alternancia** y de **discordancia**.

– Dos PNs que presentan dos transformaciones estacionarias realizantes: PNs de **identidad** y de **concordancia**.

– Dos PNs que presentan dos transformaciones dinámicas actualizantes: PNs de **diferenciación** y de **divergencia**.

– Dos PNs que presentan dos transformaciones dinámicas realizantes: PNs de **identificación** y de **convergencia**.

8.2.2. PN de formas complejas

En atención a las formas complejas de interacción, el modelo constitutivo de cambio de estado comporta otros ocho tipos de *programas narrativos*.

Son los siguientes:

“1 y 2- Una transformación realizante de naturaleza estacionaria regida una vez por el operador... del ‘hacer’ y otra por el operador del ‘no hacer’. En el primer caso expresa el mantenimiento de un estado realizado; en el segundo, la conservación de un estado realizado.

3 y 4- *Una transformación actualizante de naturaleza dinámica, regida una vez por el operador... del 'hacer' y otra por el operador del 'no hacer'. En el primer caso, se expresa la creación de un estado realizado; en el segundo, la aparición de un estado actualizado.*

5 y 6- *Una transformación actualizante de naturaleza estacionaria, regida una vez por el operador... del 'hacer' y otra por el operador del 'no hacer'. En el primer caso, expresa el mantenimiento de un estado actualizado; en el segundo la conservación de un estado actualizado.*

7 y 8- *Una transformación realizante de naturaleza dinámica, regida una vez por el operador... del 'hacer' y otro por el operador del 'no hacer'. En el primer caso, expresa la creación de un estado realizado; en el segundo, la aparición de un estado realizado.” (Stockinger, 1991, p. 264)*

A los ocho *programas narrativos* de las formas complejas de la interacción hay que sumarle otros ocho. Al tratarse de formas complejas implica la existencia de dos objetos y dos sujetos. La relación de junción que une a cada uno de los objetos con cada uno de los sujetos conforman dieciséis *programas narrativos*.

Como puede observarse, Peter Stockinger propone una tipología, como él mismo denomina, lógico-conceptual común y propia del *programa narrativo* como modelo de cambio de estado, “*Una estructura de cuatro transformaciones que reproducen las propiedades constitutivas del cuadro semiótico*” (Stockinger, 1991, p. 202).

9. LA TIPOLOGÍA DE F. BASTIDE

En el intento de presentar un cuerpo teórico de conceptos operatorios, eficaces, que sirvan para constatar o refutar las hipótesis formuladas, no se puede soslayar los elementos de la tipologías de los *programas narrativos* propuestos por F. Bastide.

Hasta ahora, se ha venido tratando el concepto de *programa narrativo* desde dos perspectivas: como unidad sintagmática y como modelo de los estados de cambios. Ambas perspectivas tienen algo en común tal y como han sido presentadas: carecen del *fenómeno* llamado *crítico*.

El término *fenómeno crítico* junto con la noción de *catástrofe* hace referencia a un concepto matemático. No vamos a entrar en ello. Pero sí, nos pronunciaremos para explicar de qué manera influye en las tipologías de *programa narrativo*.

9.1. Concepto de “Fenómeno crítico”

En todo sistema (texto, relato), —hablamos en términos científicos estrictos— (entre paréntesis, proponemos su homólogo narrativo), suceden o se producen una serie de estados internos (acontecimientos). Todos los estados internos son definidos por un proceso interno (sucesión sintagmática de los acontecimientos). Todo sistema (texto, relato) presupone una instancia superior (autor implícito) encargado de seleccionar una serie de estados

internos sobre otros. Unas veces los actualiza, virtualizando otros; y en otras ocasiones, los virtualiza, actualizando otros.

Ocurre en ocasiones que un estado interno seleccionado no satisface los criterios de selección impuestos. Se origina así un cambio brusco o posible cambio brusco, a tener en cuenta. Aparece una bifurcación. Se dice entonces que se ha producido un *fenómeno crítico*.

Jean Petitot, en *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage II* (voz *Catástrofe*, pp. 42) explica el *fenómeno crítico* o *catástrofe* en términos matemáticos. Nosotros lo hemos homologado, y se han propuesto los correspondientes términos narrativos.

9.1.1. Ejemplo (I)

Como ejemplo de *fenómeno crítico* en un relato narrativo (un ejemplo simplísimo), valga el siguiente: “Un coleccionista desea, a toda costa, encontrar el objeto que le garantizará riqueza de por vida: el huevo de oro. Para eso, ha dedicado los últimos treinta años de su vida. Por fin encuentra un pista. El huevo de oro se encuentra en la ciudad X. En la ciudad X una persona, invidente, quiere comer una tortilla de patatas, porque será lo último que haga en la vida: después se suicidará. La persona invidente compra una docena de huevos para hacerse la tortilla. Entre ellos, se encuentra el huevo de oro buscado por el primer individuo. Al llegar a casa, el individuo invidente destruye el huevo de oro al comprobar que no se rompe al golpearlo”. Fin del relato.

En este momento se produce lo que J. Petitot llama (tomándolo de la matemática) *fenómeno crítico*. Se produce una bifurcación. La instancia superior tendrá que decidir si eliminar uno de los dos caminos abiertos por la bifurcación o seguir con ambos alternativamente.

9.1.2. Ejemplo (II)

Un buen ejemplo de *fenómeno crítico* lo encontramos en la Literatura fantástica de Michael Ende en su novela “*La historia interminable*”. Los primeros capítulos se caracterizaban por la bifurcación múltiple que plantea el autor en el transcurso de la historia (story). A pesar de esto, Ende siempre es fiel, en este libro, en su decisión de contarnos la historia de Atreyu y de Bastián Baltasar Bux, los personajes protagonistas. Las bifurcaciones aparecidas que no corresponden con la historia de los dos personajes, las soluciona de la siguiente manera: “*Pero ésa es otra historia y debe ser contada en otro momento*”.

9.2. Tres tipos de elementos

Sumados a los elementos constitutivos del *programa narrativo* hasta el momento expuestos: sujeto: operador y de estado; objeto; y transformaciones: dinámicas y estacionarias; F. Bastide propone tres elementos nuevos. Son: el *programa de clasificación*, la *fabricación* y la *destrucción*.

Los tres son elementos de la tipología de los programas narrativos.

9.2.1. EL PROGRAMA DE CLASIFICACIÓN

Lo constituye y lo caracteriza la presencia de bifurcaciones de objetos en relación a un sujeto operador.

Las bifurcaciones pueden ser de dos tipos. Uno. Bifurcaciones al nivel de los emisores: varios objetos son los que formarán el objeto valor. Dos. Bifurcación al nivel de los receptores: un objeto valor se divide en varios objetos, de valor o no. El *programa de clasificación* se ha de entender como un tipo de forma compleja de *programa narrativo*.

9.2.2. PROGRAMA DE FABRICACIÓN

El elemento del programa narrativo denominado la *fabricación* corresponde a uno de los dos tipos de bifurcación del *programa de clasificación*: bifurcación en el nivel de los receptores. El objeto valor se divide en varios objetos de valor o no. La *fabricación* presupone en sincretismo actorial a uno de los actantes (principalmente el *destinador*) del programa con el *sujeto operador*. La *fabricación* hay que entenderla como un tipo de forma simple de *programa narrativo*.

9.2.3. PROGRAMA DE DESTRUCCIÓN

Elemento inverso a la *fabricación*. Corresponde este elemento del programa narrativo a uno de los dos tipos de bifurcación del *programa de clasificación*: bifurcación en el nivel de los emisores. El objeto valor se crea a

partir de varios objetos de valor o no. Al igual que la *fabricación*, la *destrucción* presupone un actante (principalmente, el *destinador*) en sincretismo actorial con el sujeto operador. La *destrucción* hay que entenderla como un tipo de forma simple del *programa narrativo*.

Los términos *emisor* y *receptor* hay que entenderlos de la misma manera que se entiende el término *actante*. Así, cuando se alude, por ejemplo, al nivel de los receptores, se hace referencia a uno o varios sujetos u objetos...

Capítulo V: SINTAXIS NARRATIVA.

1. INTRODUCCIÓN

En las páginas que preceden a este capítulo se ha puesto de manifiesto la doble perspectiva que domina y engloba al *programa narrativo*: la vertiente narrativa y la vertiente lógico-conceptual. La primera revela el carácter *animado* y *antropomórfico* del *programa narrativo*. La segunda, lo somete a un “juego” de relaciones y operaciones lógicas (lógico-conceptuales).

Cada una de estas perspectivas presenta la misma descripción del significado de un relato, pero desde vertientes distintas. La significación se consigue gracias a los “modos” de articulación que cada narración presenta.

Ahora se hablará sobre *sintaxis narrativa*. Se ha de entender la *sintaxis narrativa* como el tipo fundamental de articulación de las secuencias que conforman estructuralmente los relatos. La *sintaxis narrativa* no sólo da cuenta de la organización estructural de las narraciones; también se muestra como una estructura que se pronuncia sobre los contenidos (*significación* y *sentido*) subyacentes en ellas.

2. SIGNIFICACIÓN Y SENTIDO

2.1. Grupo Entrevernes

Para el Grupo Entrevernes, la significación, y más que la significación, *el sentido*, se consigue cuando una narración tiene la capacidad de desarrollar cambios y diferencias entre los elementos que lo constituyen. Es decir, *el sentido* se funda en la diferencia. Sólo existe *sentido* cuando hay diferencia. Cuando un *sujeto* conjunta con un *objeto* en un estado inicial, pasa a disjuntar con el objeto, por pérdida (por ejemplo) en un estado final, para después conjuntar con un objeto II por donación en un segundo estado inicial y disjuntar del objeto II en un segundo estado final por el *hacer* de un sujeto II; no es más que la descripción de las diferencias que suministra un determinado relato. En esas diferencias es donde se encuentra *el sentido*. En términos narrativos, se puede decir que la descripción ahora presentada, da cuenta de un *programa narrativo de base* fundamentado en la “pérdida” (pérdida de objetos valor o calificantes, modal). En términos de conversación distendida, la descripción aquí ofrecida, presenta la historia de un individuo con “muy mala suerte”.

2.2. A.J. Greimas

Mientras que para el Grupo Entrevernes *el sentido* y la *significación* son dos nociones, y más que nociones, propiedades comunes semiolingüísticas que van hermanadas, Algirdas Julien Greimas opone la utilización del

concepto *sentido (sens)* al concepto *signification (significación)*. Su influencia hjelmsleviana se pone de manifiesto. El *sens* se identifica con la sustancia del contenido. Mientras que *signification* se corresponde con la forma del contenido.

3. LA ORGANIZACIÓN NARRATIVA DE LOS DISCURSOS

3.1. Concepto de “narratividad”

Siempre es comprometido procurar una definición satisfactoria de la noción *narratividad*. Aun así hay que intentarlo.

La *narratividad* como bien apuntan Greimas y Courtés (65) y en un sentido muy extenso, es una propiedad típica de ciertos discursos: los narrativos.

3.2. E. Benveniste y G. Genette

También aparecen dos nombres más: Benveniste y Genette.

El primero, categoriza sobre la oposición *persona-no persona* y otorga el rango de narrativo al “discurso” (persona) y de no narrativo a la historia (relato histórico) (no-persona). El segundo, simplifica el problema de manera inteligente. No distingue y opone dos clases de discurso, sino que propone dos tipos de organización de los discursos. Con lo cual, el “relato” es lo narrado y el discurso, es la forma cómo está narrado el “relato”.

3.3. A.J. Greimas y J. Courtés

Tomando como base los planteamientos de E. Benveniste y G. Genette, Greimas y Courtés dividen el texto (relato) en dos niveles: el nivel narrativo y el nivel discursivo. El primero pertenece a lo enunciado y el segundo pertenece a la enunciación. En definitiva, hay que entender el término *narratividad* como la noción donde se afora el concepto que da cuenta del principio que rige la organización de los discursos.

La búsqueda de modelos que procuren reunir los principios de organización de los discurso ha sido y es la tarea de muchos autores y escuelas. Con Vladimir Propp y su “*Morfología...*” se presencié el nacimiento de una incansable búsqueda por encontrar estos principios de organización. Las treinta y una funciones que morfológicamente dan vida al cuento maravilloso, fue la primera manera cómo se aisló las estructura de un tipo de relatos.

Después vinieron más. C. Bremond y la lógica de sus “posibles narrativos”. Tv.Todorov y los “predicados básicos”. Dolezel y sus “modalidades”.

Se destacará la sintaxis narrativa que propone Greimas para la estructuración y organización de los relatos. Se hablará del *esquema narrativo* y del *recorrido narrativo*, que junto con lo que se ha procurado en capítulos anteriores acerca del *programa narrativo* son los modos de articulación sintáctica de los discursos, de los relatos.

4. EL ESQUEMA NARRATIVO

Si bien, el *programa narrativo* es un sintagma elemental localizado en la sintaxis narrativa de superficie y se inscribe en un sintagma superior llamado *recorrido narrativo*; ambos son elementos configurantes del llamado *esquema narrativo*.

4.1. Definición esquema narrativo

Se entiende así el *esquema narrativo*, como la existencia, el marco donde trabajan, operan los elementos narrativos sintácticos; tanto los del nivel *animado*: actante-sujeto, actante-objeto,...; como los del nivel *antropomorfo*: programas narrativos y recorridos narrativos.

Operan a dos niveles: sintagmático y paradigmático.

4.2. Eje sintagmático

En el eje sintagmático, la presencia repetitiva de tres *pruebas*, es lo que revela la existencia del *esquema narrativo*. Las tres *pruebas* son las siguientes:

- 1- prueba Calificante
- 2- prueba Decisiva
- 3- prueba Glorificante

Prueba 1- : Denominada calificante o cualificante. Corresponde a la adquisición de la competencia. Modalidades del *hacer*. Situada en la dimensión pragmática del *programa narrativo* (*hacer* pragmático: cambios de estados). Considerada, en la sintaxis narrativa, como programa narrativo de *uso*; dependiente del programa narrativo *base* correspondiente a la *performance*.

Prueba 2- : Corresponde a la prueba decisiva de la *performance*; el sujeto consigue el objeto tras enfrentarse con el oponente (antisujeto). Situada en la dimensión pragmática del *programa narrativo*. Considerada, en la sintaxis narrativa de superficie, como un programa narrativo *de base* que termina en la *conjunción* del sujeto con el objeto valor propuesto u objeto de búsqueda.

Prueba 3- : Reconocimiento de la acción llevada a cabo por el sujeto. Situada en la dimensión cognitiva del *programa narrativo* (determina la evolución de los sujetos en relación con las transformaciones manifestadas) (66). Aparece en el relato cuando la prueba ha tenido lugar en el ámbito del secreto: del *ser* y *no parecer*.

A título general, la *prueba* es una figura discursiva, que pone de relieve la transferencia de los objetos de valor.

4.3. Eje paradigmático

En el eje paradigmático, la existencia del *esquema narrativo* se caracteriza por la presencia repetitiva de sintagmas narrativos discontinuos, entendidos éstos como proyecciones, sobre el eje sintagmático, de categorías paradigmáticas con contenidos invertidos (67).

Puede ser articulado el *esquema narrativo*, situado en el eje paradigmático, de la siguiente manera:

1- Articulación espacio-temporal:

1.1. Localización actancial-espacial:

1.1.1. Espacio tópico: Espacio de referencia

1.1.2. Espacio heterotópico: Referido a espacios circundantes al espacio *tópico*.

1.1.3. Espacio paratópico: espacios donde se adquiere la competencia.

1.2. Junción-espacial:

1.2.1. Espacio tópico: Espacio de las conjunciones y disjunciones sucesivas.

1.3. Localización actorial-temporal:

1.3.1. Ahora narrativo: Localizado en el PN base

1.3.2. Antes narrativo

1.3.3. Después narrativo

1.4. Localización unión-temporal: Tiempo de las conjunciones y disjunciones sucesivas.

2- Articulación sobre “la carencia” y “la liquidación de la carencia”, lo que presupone una categoría binaria basada en la actividad de los sujetos y en la transferencia de objetos. Greimas y Courtés lo denominan a este tipo de articulación paradigmática del *esquema narrativo* “esquema de transferencias de objetos”(68).

3- Articulación sobre la estructura polémica: *recorrido narrativo del sujeto, recorrido narrativo del antisujeto.*

4- Articulación sobre tres segmentos autónomos de la sintaxis narrativa:

4.1. Acción: sujeto que performa

4.2. Manipulación: destinador

4.3. Destinador juez: encargado de aplicar la sanción. Inverso a destinador individual que realiza la venganza.

5- Articulación sobre la estructura contractual o polémica en relación al objeto:

5.1. Intercambio de objetos

5.2. Lucha por un mismo objeto

Para terminar. El *esquema narrativo* “...el *esquema narrativo* aparece... como un modelo ideológico de referencia que estimulará... cualquier reflexión sobre la *narratividad*” (69).

5. EL RECORRIDO NARRATIVO

Los diferentes *programas narrativos* protagonizados por un sujeto, configuran lo que viene a llamarse *recorrido narrativo*. El *recorrido narrativo* es una unidad sintáctica simple, superior al *programa narrativo* e inscrita en el *esquema narrativo*.

5.1. Tipología del recorrido narrativo

Es, el del *sujeto*, el *recorrido narrativo* más y mejor conocido. Existen dos tipos de *recorridos narrativos* si se define éste como el encadenamiento lógico de programas narrativos:

- 1- Modal o programa de competencia
- 2- de Realización o programa de performance.

Ambos recorridos son estructuras modales que se dan en el proceso.

El *recorrido narrativo de realización*, puede situarse tanto en la dimensión *pragmática* como en la dimensión *cognoscitiva* de los programas narrativos. El primero se refiere a un “hacer somático” y el segundo alude a un “saber” como manera pragmática de hacer.

Al hablar de *recorrido narrativo* hay que realizar una distinción. Por una parte están los actantes funcionales; y por otra, los actantes sintácticos, propiamente dicho. Los primeros, dependen del esquema narrativo de conjunto y ofrecen medir, en cada momento el progreso narrativo del relato. Aparecerán, entonces como sujetos del *querer*, del *hacer*... Los segundos, responde a su estatuto de sujetos de estado o de hacer, y presentan sus valores modales y modos de existencia, principalmente.

6. LAS MODALIDADES

Se ha venido marcando, a lo largo de este trabajo de investigación, una distinción, canónica ella, entre los diferentes tipos de enunciados. Por una parte se encuentran los enunciados del *hacer* y por otra los enunciados de *estado*. En lingüística, los segundos responde y corresponden a los predicados del *ser* y los primeros responden y corresponden a los predicados del *hacer*.

Esta distinción va a permitir abordar la definición de *modalización*. El hecho que unos predicados modifiquen a otros es la base de dicho concepto.

6.1. Definición de modalidad

Tradicionalmente, se define el término *modalidad* como “lo que modifica el predicado”. Y *modalización*, como la “producción de un enunciado-modal que sobredetermina un enunciado-descriptivo”.

Las modalidades son estructuras lógicas que permiten saber si un enunciado es verdadero o falso.

Los *sujetos*, antes del *hacer* (*performancia*), han de poseer el *querer*, *y/o poder*, *y/o saber y/o el deber*. Se debe entender este “antes” como las condiciones previas del *hacer* (competencia del sujeto). Siempre existe una *modalización* que determina a los sujetos y a los objetos sobre los que se ha realizado vertimientos semánticos.

Término tomado de la lógica, su antecedente mas lejano hay que buscarlo en Aristóteles. Según Aristóteles, la modalidad de una proposición consiste en las relaciones que se establecen entre lo verdadero y lo falso en una oración. Esta relación puede expresar lo *posible* de esa oración, lo *imposible* de esa oración, lo *contingente* y lo *necesario*. Posteriores a Aristóteles aparecieron autores que con sus correspondientes modificaciones e innovaciones. Tal es el caso de Teofrasto, Diodoro Crono, Boecio, Kant (Juicios de realidad, de contingencia y de necesidad). Hoy en día, entre otros, destaca G.H. von Wright (modalidades aléticas, epistémicas, deónticas y existenciales).

6.2. Formas modales del hacer-ser

La modalidad presenta cuatro posibilidades atendiendo a la forma canónica del *acto*: *hacer-ser*

1- **Hacer-Ser**: Hacer operatorio; propio de la performance. El *hacer* modaliza el ser.

2- **Ser-Hacer**: Hace referencia a la adquisición de la competencia. El *ser* que modaliza al *hacer*.

3- **Ser-Ser**: Modalización que afecta a los enunciados de estado en la relación al sujeto. El *ser* modaliza al *ser*.

4- **Hacer-Hacer**: Propio del hacer manipulatorio, persuasivo. El *hacer* que modaliza al *hacer*.

6.3. Performancia y Competencia

En el apartado anterior ya se ha hablado de la *competencia* y de la *performancia* como estructuras sintagmáticas modales que afectan a los diferentes tipos de *recorrido generativo*.

6.3.1. COMPETENCIA

Se ha de entender por *competencia* las condiciones necesarias para el *sujeto operador* realice la *performancia*. La *performance*, ya se verá, es la operación del *hacer* encaminada a una transformación.

Así pues, la *competencia* supone un sujeto operador y ello presupone un *querer hacer*, un *saber hacer*, un *deber hacer* y un *poder hacer*, es decir una *competencia*.

Se observa que el *poder*, *saber*, *deber* y *querer* del sujeto operador se encuentra amparado por el *hacer*. Para Greimas, la modalidad del *hacer* del sujeto operador, sobredetermina su *poder*, *saber*, *deber* y *querer*. Un sujeto operador no sólo puede *saber* o *poder*...; ha de *saber-hacer*, *poder-hacer*...

La *competencia* es un *programa narrativo de uso*. El objeto *valor* de este tipo de programa narrativo es un valor *modal*.

Se distinguen dos tipos de competencias:

1- competencia Pragmática: el *ser* modaliza al *hacer*

2- competencia Cognoscitiva: el *ser* modaliza al *ser*

En cuanto a la realización del *programa narrativo* el sujeto puede asumir diferentes competencias, es decir, muestra su capacidad para llevar a cabo el PN. La competencia puede mostrarse de tres maneras diferentes:

1- competencia de *Determinación*: El sujeto sabe cuando puede o cuando no puede actuar.

2- competencia de *Conocimiento*: El sujeto sabe cómo hacerlo.

3- competencia de *Poder*: Las relaciones de antagonismo entre sujetos se muestran favorables hacia uno de los sujetos.

6.3.2. PERFORMANCE

Performance o *performancia*. Término tomado de la gramática generativa chomskiana. En lingüística, *performance* son los actos concretos de habla o de comprensión sobre los que se realiza la competencia lingüística.

En semiótica, y siguiendo a Greimas, la *performancia* es la operación de *hacer* de un sujeto operador sobre un sujeto de estado. Así, la *performancia* presupone una *transformación* de estado de un sujeto en relación a un objeto valor.

La *performance* presupone la *competencia*. Un sujeto operador ha de poseer la *competencia*, es decir, las condiciones necesarias para llevar a cabo

la transformación. En el caso que este requisito no se cumpla, el sujeto operador ha de adquirir dicha *competencia*. Ha de adquirir el *saber-hacer*, el *querer-hacer*, el *deber-hacer*, para *poder-hacer*

Son conocidos dos tipos de *performancia*. Responden al criterio de modificación de la *junción*, es decir, de la relación que existe entre el sujeto y el objeto.

Así pues, si la *performancia* modifica la relación de conjunción entre un sujeto y el objeto, se habla de una *performancia de privación* o *disjuntiva*. Si por el contrario, la relación que modifica la *performancia* es de disjunción entre el sujeto y el objeto, se habla de una *performancia conjuntiva* o *de adquisición*.

También se llama *performancia decisión*, cuando el *hacer* se sitúa en la dimensión cognoscitiva. Llamada *performancia ejecución* cuando se sitúa en la dimensión pragmática.

6.4. Modos de existencia semiótica

Según la teoría greimesiana, existen tres formas modales del *hacer*.

Son las siguientes:

- 1- modalidades de la *virtualidad*
- 2- modalidades de la *actualidad*
- 3- modalidades de la *realidad*

1- modalidades de la *virtualidad*: Caracterizadas por el *deber-hacer* y por el *querer-hacer*. El *hacer* todavía no se ha realizado. Pero existe la posibilidad. Relacionan al *sujeto operador* con el *destinador*. El segundo ha de comunicar el *deber-hacer* y el *querer-hacer* al *sujeto operador*.

2- modalidades de la *actualidad*: Caracterizadas por el *poder-hacer* y el *saber-hacer*. El *sujeto operador* adquiere la *competencia* para realizar la transformación. Adquiere los valores modales del *poder-hacer* y el *saber-hacer*. Con esta adquisición el *sujeto operador* pasa de ser un *sujeto operador virtual* a ser un *sujeto operador actualizado*.

3- modalidades de la *realidad*: Caracterizadas por el *hacer*. Se produce la transformación.

Dichos modos, como se han presentado, hacen referencia al *sujeto operador* o *sujeto del hacer* y al *objeto de valor*. Así, aparecen los llamados modos de existencias semiótica de los *sujetos* y de los *objetos*.

Son:

Son cuanto al *sujeto*;

1- *sujeto virtual*: A la hora de desarrollar el *programa narrativo* el *sujeto* aparece desprendido o carente de la *competencia*.

2- *sujeto actualizado*: El *sujeto* adquiere la *competencia* para llevar a cabo el *programa narrativo*.

3- *sujeto realizado*: El sujeto conjunta o disjunta del objeto de valor, según sus pretensiones. Recuérdese el filme titulado “*Los dioses deben estar locos*” (1980), el sujeto aparece como sujeto realizado una vez que ha conseguido desprenderse del objeto de valor (la botella de Coca-cola).

En cuanto al *objeto*;

1- *objeto virtual*: su modo de existencia semiótica es el del *ser-querido*. En relación al sujeto, el objeto aparece como su *querer-ser*.

2- *objeto actualizado*: su modo de existencia semiótica es el del *hacer-poder*. En relación al sujeto, el objeto aparece como *poder-poder*.

3- *objeto realizado*: En relación con el sujeto, el objeto aparece como “tenido”, “poseído”.

III - TEORÍA APLICADA

Capítulo VI: LA TEORÍA DE CONJUNTOS

“All animals have sense, but
a dog is an animal”

Locke

1. INTRODUCCIÓN

Fue hacia los años sesenta, en París, cuando la Semiótica (también Semiología) (70) comenzó su andadura. Sus antecedentes contemporáneos fueron los estudios de Charles Sanders Peirce y Charles Morris sobre el concepto de *signo*. Anteriores a éstos, se encuentran escuelas preocupadas por el funcionamiento de los hechos de la vida social como fenómenos significantes, en concreto (71). Los primeros, pueden ser los Presocráticos, interesados por el significado de los mensajes divididos. Después de ellos, Plantón, Aristóteles, Galeno, San Agustín, Guillermo de Occam, Locke; también, Hobbes, Hume, Berkeley... hasta llegar a Ch. S. Peirce (72).

La Semiótica puede entenderse como disciplina específica, poseedora de un método y objeto concreto; y también puede entenderse como campo

de investigaciones. En el segundo caso se entiende la Semiótica como un conjunto de temas aún no unificados del todo, donde el investigador ha “...de inducir por la extrapolación de una serie de tendencias constantes en el campo de las investigaciones, y por ellas de un modelo unificado.” (Eco, 1991. p.9). En el primer caso, “...el investigador ha de proponer por deducción un modelo semiótico que sirva de parámetro para incluir o excluir del campo semiótico las distintas investigaciones” (Eco, 1991, p.10). Sin embargo, para los franceses Greimas y Courtés, la Semiótica presenta valores más operativos: “El término semiótica se emplea con diferentes sentidos, según designe... una magnitud... un objeto de conocimiento, tal como aparece antes y después de su descripción y... el conjunto de medios que hacen posible su reconocimiento” (Greimas/Courtés, 1990, p.364).

2. EL MODELO MATEMÁTICO POR ANTONOMASIA

Es sabido que autores como A.J. Greimas, F. Rastier... han recurrido a ciencias, como la Matemática y la Física para dar explicación a algunos elementos de su “modelo semiótico descriptivo”.

Tal es el caso del concepto *cuadro o cuadrado semiótico*, aportación elemental de la semiótica greimesiana, tomado de la teoría de Klein; o el caso del concepto de *isotopía*, tomado de la Física. El empleo de los modelos matemáticos y de otras ciencias más exactas que las Sociales y Humanas en estas últimas, han ido en aumento en los últimos años.

En concreto, los modelos matemáticos confieren útiles y potentes herramientas de investigación debido a la capacidad de elaborar representaciones abstractas que realizan de los fenómenos reales; cualquier fenómeno real. La peculiaridad de estos modelos es que parten de una idea intuitiva o un conjunto de enunciados (axiomas) y desarrollan un concepto. Una vez desarrollada y contrastada la validez del nuevo concepto, se observa que, por lo general, nada tiene de parecido el nuevo concepto con la concepción originaria (Cfr. idea con Biomatemática, Pérez Beato).

Se ha calificado de útiles los modelos matemáticos. Así es. Para los matemáticos, y por extensión para cualquier científico, los modelos creados han de aproximarse lo más posible a la realidad. Han de proporcionar una re-presentación (matemática, física, biológica,...) lo mas acertada de la realidad o de una parte de la realidad (un objeto de estudio en concreto). Es decir, de un sistema, por ejemplo el biológico o el físico, se ha de realizar una selección de los parámetros o modalidades o cantidades que podrán o no, variar. También se debe facilitar las relaciones que existe entre dichos parámetros. Con estos datos, que en la medida de lo posible han de ser los menos y los mas representativos, se construye un modelo matemático. De aquí su utilidad.

También se ha hablado de la potencia del modelo matemático. Una vez desarrollado y confeccionado el modelo matemático, el investigador (científico en este caso) deduce, mediante la lógica matemática una serie de conclusiones que le conducirán a unas primeras conclusiones.

A manera de resumen, la estructura de un modelo matemático es la siguiente:

ELEMENTOS - RELACIONES

/—————/

/

/

AXIOMAS

/

/

TEOREMAS

El modelo matemático ya desarrollado se contrasta con los datos obtenidos del objeto de estudio: físico, biológico... Este *cotejo* es lo que decidirá la validez del modelo matemático.

3. TEORÍA DE CONJUNTOS

Como ya se dijo en capítulos anteriores, al aplicar el *programa narrativo* directamente de la semiótica greimesiana, nos obliga a realizar operaciones de ajuste y adaptación.

Ahora, detengámonos en revisar las nociones básicas de la teoría de conjuntos.

3.1. ¿Por qué la teoría de conjuntos?

Desde siempre, la teoría de conjuntos ha desatado polémica y sobre todo, ha suscitado curiosidad e interés, en especial, en los profanos y en los que somos no iniciados en la ciencia matemática.

Según asegura L. Campedelli, la teoría de conjuntos, en atención a su noción elemental, no es más que la introducción de un lenguaje particular “...que comporta una notable precisión y simplicidad... y conduce a dar una exacta expresión a cada proposición y principio de la lógica”. (Campedelli, 1969, p.102).

Se habla de lenguaje. Convendría comprobar si el lenguaje que propone la “teoría de conjuntos” cumple los tres requisitos que todo lenguaje ha de comportar. Es posible que sí.

Es por esta razón, por hablar de lenguaje (particular), por la que nos hemos acercado a la “teoría de conjuntos”. No es intención abordarla en su máxima amplitud; en absoluto. Sólo nos interesa las nociones elementales; su repertorio básico de elementos constituyentes.

3.2. Idea general de la teoría de conjuntos

La noción de *conjunto* nace del llamado “álgebra de Boole” (George Boole, 1815-1964). El “álgebra de Boole” surgió como instrumento operador

para el estudio de las leyes de la lógica. La propuesta general de Boole descansaba en el empeño por representar las ideas por medio de fórmulas y símbolos matemáticos. Una vez conseguido este propósito, se aplicarían las leyes generales del álgebra al razonamiento.

Por consenso, se presenta, en creciente interés, la “teoría de conjuntos” como una “formula” con la capacidad de ser aplicada en amplias y variadísimas investigaciones. Tal es el caso de la Biomatemática, por ejemplo. Se suele entender o considerar la “teoría de conjuntos” como un elemento sobre el que se trabaja para obtener otro elemento. *“Pero los más interesantes capítulos de la teoría de conjuntos nacen de la confrontación entre dos conjuntos, del estudio de las circunstancias que puedan darse dentro de uno de ellos y de las estructuras que puedan presentarse”* (Campedelli, 1969, p.105).

3.3. Definición de *Conjunto*

Se puede entender por *conjunto* la reunión o colección de objetos. También se debe entender por *conjunto* los “objetos matemáticos, o no, constituidos por otros objetos” (Pérez-Beato, 1977, p.5). Nótese que la ausencia de elementos en un *conjunto*, no resta identidad a la noción. En definitiva, *conjunto* es sinónimo de colección. También es sinónimo de agregado, montón, clase... . Un *conjunto* se encuentra constituido por *elementos*; ya se ha dicho. Estos elementos pueden ser entes, objetos, personas, cosas, palabras... *“Lo que sea un conjunto de elementos... de un tipo determinado... es algo “manifiesto” para todos”* (Campedelli, 1969, p.103).

3.4. Los elementos

Los objetos, cosas,... que forman un *conjunto* se llaman *elementos*. Son elementos del conjunto. Estos *elementos* poseen o gozan de ciertas propiedades. Estas propiedades son las que identifican a los elementos, que a su vez, dichos elementos, caracterizan al *conjunto*.

Todos los conjuntos poseen elementos. Puede darse la circunstancia que un *conjunto* no posea ningún elemento. Se llama *conjunto vacío* al conjunto que carece de elementos que lo configuren. Se acepta que un conjunto *vacío* es un subconjunto de todo conjunto diferente al vacío. Lógico.

3.5. Los subconjuntos

Se llama *subconjunto* a un *conjunto* (**a**) que posee una serie de *elementos* que pertenecen a un *conjunto* superior, o conjunto que engloba al primer conjunto (**a**).

Las relaciones que se establecen entre conjuntos son de tres tipos: de *pertenencia*, de *igualdad* y de *inclusión*.

En atención a las relaciones de *equivalencia* y acerca de la noción de subconjunto (un conjunto —subconjunto— pertenece a otro conjunto superior) es como se establecen las conocidas propiedades:

- 1- Reflexiva: “a” pertenece a “A”
- 2- Simétrica: propiedad que demuestra la igualdad entre conjuntos

3- Transitiva: si “a” pertenece a “A” y “A” pertenece a “U”; entonces “a” pertenece a “U”.

3.6. Tipologías de conjuntos

Según la cantidad de elementos que posean los conjuntos, pueden dividirse en:

1- **conjunto finito**: conjunto de elementos abarcables (finitos elementos).

2- **conjunto infinito**: Conjunto de elementos no abarcables (infinitos elementos).

3- **conjunto vacío**: conjunto donde no aparece algún elemento.

3.7. Operaciones con los elementos de los conjuntos

Básicamente, son dos las operaciones que pueden realizarse entre los elementos de al menos dos conjuntos.

1- operación de unión: adición (suma) de elementos de los dos (o más) supuestos conjuntos.

2- operación de intersección: número de elementos comunes a los dos (o más) supuestos conjuntos.

3- operación de complementariedad: el número de elementos de un conjunto que no pertenecen a un subconjunto de dicho conjunto.

4. APLICACIÓN

A falta de desarrollar todavía gran parte de los fundamentos de la teoría de conjuntos, se abandona aquí su abordaje. Quedan pendientes las relaciones entre conjuntos (productos cartesianos): de equivalencia y orden; las analogías topológicas...

El objetivo era encontrar un mínimo apoyo. Lo hemos conseguido recurriendo a la *teoría de conjuntos*. De ella se toma lo mínimo esencial: todo conjunto se encuentra formado por una cantidad finita o infinita de elementos que poseen unas propiedades. Dicho conjunto suele pertenecer a un conjunto superior llamando Conjunto Universal (“U”); es decir, todo conjunto, suele ser un subconjunto de un conjunto “englobador”.

La teoría de conjuntos, en conexión con cualquier otra ciencia: la psicología, la biología... puede considerar dos conjuntos básicos. En el caso de un organismo biológico se presentan como conjuntos básicos: un conjunto de estímulos y el correspondiente conjunto de respuestas. En el caso de un experimento psicológico, se obtiene el conjunto de causas y el conjunto de efectos (Beato, p.7).

De la misma manera, se va a tratar el Texto Audiovisual. Buscando sus conjuntos básicos, conjuntos que pertenecen a un conjunto “englobador” de carácter universal (“U”).

5. CONJUNTOS BÁSICOS DEL TEXTO AUDIOVISUAL

Tómese como conjunto universal un Texto narrativo audiovisual cualquiera. Se lo notará simbólicamente con “T”.

Básicamente, todo “T” lo conforman tres conjuntos; conjuntos básicos. Es decir, el conjunto universal “T”, es un universo de tres conjuntos; y nada más que tres conjuntos.

Los tres conjuntos básicos corresponden a los dos niveles gramaticales del texto audiovisual:

- 1- el nivel de la “historia”, como conjunto
- 2- el nivel del “discurso”, como conjunto

El tercer conjunto básico, es un conjunto complementario. Este conjunto contempla todos los elementos que no se encuentran ni en el conjunto “historia” (story) ni en el conjunto “discurso”.

- 3- conjunto “complementario” del texto audiovisual.

5.1. Tipología de conjuntos básicos de Textos Avs.

La denominación de los tres conjuntos básicos que conforman el universo audiovisual (“T”), puede ser la siguiente:

1- El que corresponde al conjunto “historia”; se le llamará CONJUNTO DIEGÉTICO. Notado simbólicamente por “H”.

2- El que corresponde al conjunto “discurso”; se le llamará CONJUNTO DISCURSIVO. Notado simbólicamente por “D”.

3- El que corresponde al conjunto “complementario”; se le llamará CONJUNTO TEXTUAL COMPLEMENTARIO. Notado simbólicamente por “E”.

Cada uno de los conjuntos posee sus correspondientes elementos.

5.1.1. Conjunto “H”

El conjunto “H”, posee como elementos básicos: la acción, el personaje, el espacio y el tiempo. A su vez, cada uno de estos elementos se configuran en subconjuntos que posee otros elementos conformadores. Por ejemplo, subconjuntos del subconjunto “Personaje”: subconjunto de personajes referenciales, subconjunto de personajes deícticos y subconjunto de personajes anafóricos. Adviértase que entre el subconjunto “personaje” y el subconjunto (perteneciente al anterior) “personajes anafóricos”, por ejemplo, existe otro subconjunto, perteneciente al subconjunto de “personajes” y que a la vez es conjunto enblobante del subconjunto de “personajes anafóricos”, que se llama subconjunto de “personajes como signo”.

5.1.2. Conjunto “D”

El conjunto “D”, principalmente posee los diferentes tipos de narradores, salvo el homodiegético actorial, que se le considera elemento constitutivo del

conjunto “H”, música (no homodiegética)... Al igual que el conjunto “H”, cada uno de estos elementos se configuran en subconjuntos que posee otros elementos conformadores.

5.2.3. Conjunto “E”

El conjunto “E” posee todos aquellos elementos que constituyen el conjunto universal “U” y que complementa a los otros dos conjuntos: el “H” y el “D”. Es decir, el conjunto “E” posee aquellos elementos que se encuentran dentro del *relato* como *texto* pero no dentro del relato como *historia* contada por un relator. Se hace referencia a elementos que responden a información exterior al relato pero que pertenecen al texto o discurso (discurso como texto); elementos tales como: subtítulo de versiones originales, avisos legales (propio de anuncios publicitarios de fármacos y juguetes, principalmente), seguimiento de tiempo en informativos (un reloj que marca la hora), logo-símbolo de empresas publicitarias, logo-símbolo de empresas anunciantes...

Fijémonos en la siguiente representación:

////////////////////

////////////////////

Como puede advertirse los tres conjuntos son parte constitutiva de un conjunto que hemos acordado caracterizarlo como universal: “T”.

Los tres niveles o conjuntos conforman el texto, el proceso narrativo; en nuestro caso particular: *spot* publicitario.

Los conjuntos “H”, “D” y “E” siempre operan. Puede ser actualizados (73) o no, pero en todo momento se encuentran “operativos”, “en alerta operativa” (*operate; stand by*).

6. PROCESO DE ENUNCIACIÓN

La longitud de un texto o relato audiovisual se mide en unidades de tiempo. La longitud total de un relato audiovisual corresponde a su *tiempo total de enunciación*. Al hecho de manifestación material: proyección, de un relato audiovisual acordamos en llamarlo *proceso de enunciación*. Así, un *proceso de enunciación* es susceptible de dividirse en tantas unidades de tiempo: horas, minutos y segundos; como el analista considere óptimo.

A lo largo de todo el *proceso de enunciación* un conjunto dado puede actualizarse o no. Cuando un conjunto cualquiera del conjunto universal “T” es actualizado por el autor implícito, se dice que el conjunto en cuestión se encuentra en *fase activa*. Por el contrario, cuando un conjunto dado del conjunto universal “T” cesa su actualización, se dice que dicho conjunto pasa a una *fase pasiva*. Nótese que se dice “*pasa a una fase pasiva*”. Un conjunto

dado se encuentra en *fase pasiva* cuando previamente se ha encontrado en *fase activa*. En caso que dicha circunstancia no se cumpla se hablará de conjunto en fase *stand by* y/o conjunto *vacío*.

Al inicio de todo *proceso de enunciación* cualquier conjunto perteneciente al conjunto universal “T”, se encuentra en fase *stand by*: preparados para ser actualizados por el autor implícito.

Cuando al término de un *proceso de enunciación* un conjunto cualquiera perteneciente al conjunto universal “T” no es actualizado, se dice que el relato narrativo en cuestión, o conjunto “T” en cuestión, presenta un conjunto *vacío*.

6.1. Ejemplo

Ahora, observemos un ejemplo.

Se trata del spot PEUGEOT 106, TAPICERÍA VAQUERA.

La representación gráfica de dicho *spot* sería la siguiente:

Simbología:

***** : conjunto actualizado en *fase activa*

+ : transformación; implica cambio de estado.

PN, B : *programa narrativo de base*

PN, uso : *programa narrativo de uso*

PN, virtual: *programa narrativo virtual*

N : Narrador

Se trata de un texto de carácter **narrativo**. Existe *narratividad* en el relato, es decir, cambios de estados sufridos por un sujeto en relación a un objeto.

Como puede observarse, morfológicamente, el *spot* PEUGEOT 106, TAPICERÍA VAQUERA, presenta las siguientes características:

- Posee una longitud de 30 segundos.
- Los tres conjuntos han sido actualizados, con lo cual, no existe algún conjunto vacío.
- Dos de los tres conjunto se actualizan en 0”; el conjunto “D” se actualiza en 2”

Sobre el conjunto “H” nos ocupamos después. En referencia a los otros dos conjuntos, hay que decir, que el conjunto “D” es actualizado con fases activas intermitentes: cuatro tramos; un narrador, siempre el mismo, caracteriza los diferentes tramos de fases activas. Los contenidos nos dan la clave de la intermitencia de dichos tramos.

Sobre el conjunto “E”, hay que apuntar que se actualiza activándose al principio, 3” y a 4” del final. Del 4” al 26” permanece en fase pasiva. Al igual que el conjunto “D”, los contenidos nos dan la clave de la intermitencia y la aparición de los tramos de la fase pasiva. En este caso se trata de el logotipo de la empresa publicitaria en el primer tramo de fase activa; y del logotipo de la casa Peugeot, en el segundo tramo de fase activa.

Acerca del conjunto “H”.

- Presenta dos líneas temáticas. La primera caracterizada por dos PNs: uno base y su correspondiente PN de uso. La segunda, caracterizada por un PN virtual.

- Tipo de comunicación simple: aunque existen dos objetos: los pantalones y el Joven como persona virtualmente multada; no se trata de dos objetos de valor que se transfieren entre dos sujetos, sino de dos líneas diferentes de actuación temática.

A.- PRIMERA LINEA TEMÁTICA

SINTAXIS NIVEL ANTROPOMORFO

– CONJUNTO “H”

—Predicados.—

- Presenta dos programas narrativos: primero, un programa narrativo de base de una longitud igual al proceso de enunciación del texto; segundo,

un programa narrativo de uso, cuya longitud es de 6 segundos (aproximadamente), comienza su fase activa en 8” y pasa a fase pasiva en 14”.

Como se sabe, todo texto que presente un PN de base implica, al menos, la presencia de un PN de uso. El ejemplo elegido presenta un sólo PN de uso.

—Actantes.—

- Sujeto: Un Joven y el Policía que roba los pantalones
- Objeto (de valor): Los pantalones vaqueros; es el objeto de valor que buscan los dos policías y del que es despojado el Joven.
- Destinador: indeterminado; puede ser el mismo joven; pero textualmente, no se ha explicitado. También, puede ser el policía que roba los pantalones; éste posee la competencia: saber, poder y querer, para robar los pantalones; se presupone que la competencia se la ha otorgado él mismo. El hecho que como policía no *deba* robar, hace de éste personaje, un personaje *mentiroso*: es policía pero no lo parece, puesto que roba.
- Destinatario: textualmente, no existe. Se presupone que el “obtenedor virtual del saber” es el policía que roba y su compañero.
- Ayudante: el coche Peugeot 106, tapicería vaquera. El coche puede ayudar al Joven y le auxilia concediéndole nuevos pantalones.
- Oponente: virtuales: Los dos policías; son los que pueden robar, puesto que ya lo han hecho.

SINTAXIS NIVEL ANIMADO

– CONJUNTO “H”

—Actantes.—

- Sujetos de estado: el Joven.
- Sujeto de hacer: los dos policías; en concreto, el policía de gafas oscuras.
- Sujeto agente de un cambio: el coche.

—Predicados.—

- Enunciados de JUNCIÓN:

- Disjunción:

1- de privación por despojo: el joven conjunta con el objeto de valor (los pantalones) y pasa a disjuntar con el mismo por despojo: el sujeto de hacer le priva del objeto valor.

- Conjunción:

1- de adquisición por apropiación: el sujeto de hacer (el policía) disjunta del objeto de valor (los pantalones) y pasa a conjuntar con el mismo por apropiación: el sujeto de hacer se lo apropia.

2- de adquisición por atribución: el sujeto de estado (el joven) carece del objeto valor. Un sujeto agente de cambio (el coche) hace que el sujeto de estado adquiera el objeto valor, es decir, el sujeto agente de cambio atribuye al sujeto de estado del objeto de valor.

—Predicados.-

- Transformaciones:

- PN base:

- 1- Sujeto de hacer despoja a sujeto de estado de objeto valor.

El sujeto de estado posee la competencia: sabe, quiere y puede robar el objeto valor (los pantalones) al sujeto de estado.

- PN de uso:

- 1- Sujeto de estado adquiere objeto valor. Transformación por

competencia de un sujeto agente de cambio (auxiliar: el coche).

B.- SEGUNDA LINEA TEMÁTICA

SINTAXIS NIVEL ANTROPOMORFO

– CONJUNTO “H”

—Predicados.-

Presenta un programa narrativo virtual de una longitud igual al proceso de enunciación. PN virtual: los dos policías pretenden multar al joven; finalmente no lo consiguen al ser auxiliado el Joven por su ayudante (el coche).

—Actantes.-

- Sujeto: Los dos Policías

- Objeto: El Joven

- Destinator: Los dos Policías
- Destinatario: El Joven
- Ayudante: Los pantalones (la carencia de los pantalones)
- Oponente: El coche

SINTAXIS NIVEL ANIMADO

– CONJUNTO “H”

—Actantes.-

- Sujeto de estado: los Policías; no tienen el objeto valor: el Joven multado.
- Sujeto de hacer: Hacer virtual: los Policías

—Predicados.-

- Enunciados de JUNCIÓN:
- Disjunción doble:

1- Los Policías parten de un estado de disjunción con el objeto valor: el Joven en su estado virtual de persona multada. Terminan en el mismo estado de disjunción con respecto al objeto de valor, al no cumplirse las expectativas previstas.

RESUMEN:

Un relato de doble línea temática. Tipo de comunicación simple. En la primera línea temática existe dispersión de actantes. El PN de base es un PN de

“robo y recuperación”. El PN de uso es un PN de “atribución”. En la segunda línea temática nos encontramos con dos sincretismos actoriales: objeto-destinatario y sujeto-destinador, el primero representado por el personaje del Joven; y el segundo representado por dos personajes Policías. Los actantes no coinciden con la primera línea temática, lo que nos hace separar las líneas temáticas. El PN virtual presenta un PN de “intento frustrado de maldad”.

PARA CONCLUIR:

Se puede concluir constatando que el *spot* publicitario titulado PEUGEOT 106 KID CON TAPICERÍA VAQUERA es un relato audiovisual de *carácter narrativo*, en tanto que aparece el fenómeno *narratividad*, fenómeno motivado por la presencia de *programas narrativos* en el interior del conjunto “H”.

CONCLUSIÓN:

Para completar el análisis descriptivo del *spot* publicitario en su vertiente sintáctica convendría señalar los modos de existencia semiótica tanto de los sujetos como de los objetos.

Así, se puede advertir, por ejemplo, en el PN virtual, que el actante sujeto, representado por dos personajes Policías, aparecen como sujetos virtuales y finalizan como empezaron: sujetos virtuales; caracterizadas por el *querer-hacer*. El *hacer* todavía no se ha realizado. Pero existe la posibilidad. Posibilidad que no se cumple.

En cuanto al *objeto*: el Joven como persona virtualmente multada, es *objeto virtual*: su modo de existencia semiótica es el del *ser-querido*, en este caso por los dos Policías. En relación al sujeto, el objeto aparece como su *querer-ser*.

7. LA INTERJECCIÓN DE CONJUNTOS

Obsérvese el siguiente *spot* publicitario. Su título: CALVé, PEANUT BUTTER.

Su representación gráfica es al siguiente:

0'' 17'' 36'' 37'' 46''
////////////////////////////////////

[[**** PN Base virtual ****]]

*** PN uso ****

cont. PN base virtual [** + ****]

** N **

** N ****

////////////////////////////////////

Simbología:

********* : conjunto actualizado en *fase activa*

+ : transformación; implica cambio de estado.

PN, B : *programa narrativo base*

PN, uso : *programa narrativo de uso*

PN, virtual: *programa narrativo virtual*

N : Narrador

[[] : PN Conmutado; inicio del PN

[]] : PN Conmutado; final del PN

Se trata de un texto de carácter *narrativo*. Existe *narratividad* en el relato, es decir, cambios de estados sufridos por un sujeto en relación a un objeto. Pero su manifestación presenta algunas peculiaridades.

Como puede observarse, morfológicamente, el *spot* CALVÉ, PEANUT BUTTER presenta las siguientes características:

- Posee una longitud de 46 segundos.
- Los tres conjuntos han sido actualizados, con lo cual, no existe algún conjunto vacío.
- Los tres conjunto se actualizan en 0”.

En cuanto al conjunto “E” hay que destacar su largo tramo de fase activa: ocupa la totalidad del proceso de enunciación; caracterizado por el letrero: *SPOP NO STOP*.

El conjunto “D” contiene dos tramos en fase activa. El primero más de 4 segundos de largo (de 0” a 4”); caracterizado por la presencia de un narrador (en letrado): *SPRING 1954*. El segundo tramo, caracterizado también por un narrador, el mismo, (en letrado) posee la peculiaridad de compartir su información con el final del PN base virtual del conjunto “H”.

El conjunto “H” presenta un PN base virtual con su correspondiente PN de uso. El PN de uso posee una duración de 19” (de 17” a 36”). El PN base virtual llega en su fase virtual hasta el 37”; una vez aquí, pasa a su fase actualizada (modo de presencia semiótico del PN de base) y es gracias al conjunto “D” como el PN base del conjunto “H” consigue su completa manifestación. El PN base del conjunto “H” tiene elementos comunes con el conjunto “D”, es decir, existe una **intersección de elementos**. A éste tipo de intersección convenimos en llamarlo *conjuntos conmutados*.

El PN de base del conjunto “H” conmuta, al pasar a su fase de actualización, al conjunto “D” cuando el narrador (en letrados) apunta el final del PN de base del conjunto “H”: *Years later, Joop Zoetemelk became world cycling champion*.

8. TIPOS DE INTERSECCIÓN O CONMUTACIÓN

En atención a lo que se ha venido a llamar *intersección de elementos* o *conjuntos conmutados*, pueden manifestarse los siguientes tipos:

1- Conmutación diegético

a: Cuando desde un conjunto “H” o “E” se transfieren elementos al conjunto “D”. Dicho de otra manera, cuando elementos del conjunto “H” o del conjunto “E”, son comunes con los elementos del conjunto “D”. Se nota simbólicamente con **CD**.

2- **Conmutación textual complementario**: Cuando desde un conjunto “H” o un conjunto “D” se transfieren elementos a un conjunto “E”. Dicho de otra manera, cuando elementos del conjunto “H” o del conjunto “D”, son comunes con los elementos del conjunto “E”. Se nota simbólicamente con **CE**.

3- **Conmutación discursiva**: Cuando desde un conjunto “D” o un conjunto “E” se transfieren elementos a un conjunto “H”. Dicho de otra manera, cuando elementos del conjunto “E” o del conjunto “D”, son comunes con los elementos del conjunto “H”. Se nota simbólicamente con **CH**.

Capítulo VII: VARIABLES Y MODALIDADES

1. VARIABLE GENERAL

La primera y única variable de este trabajo de investigación es de tipo cualitativa. Da cuenta de la naturaleza total del texto (relato-spot).

La primera variable dividirá el corpus de estudio propuesto en dos clases de textos (spots):

1- *spots* **descriptivos**

2- *spots* **narrativos**

La primera clase de *spots* hace referencia a aquellos relatos donde en el acontecer del proceso narrativo no se suceden cambios; es decir, no se diagnostica el fenómeno *narratividad*.

Es, esta primera variable, la más general de todas.

Los segundos aluden a textos donde puede ser diagnosticado el fenómeno *narratividad* de un texto. Dicha propiedad se caracteriza por ser

criterio base que determina a los tipos de relatos donde se suceden cambios.

Recordamos las consideraciones a tener en cuenta para aplicar esta primera variable. Se apuntaban ya en el capítulo dedicado a la *definición operativa del programa narrativo*.

1.1. Primera variable de la investigación

La primera y única variable de la investigación dará cuenta del número y porcentaje de *spot* publicitarios emitidos por la Televisión Española entre los años 1957 y 1967 que son de carácter narrativo y cuantos son de carácter descriptivo.

Para llevar a cabo dicha distinción, se tendrán en cuenta las siguientes consideraciones:

1- Un *spot* publicitario será considerado de naturaleza *narrativa* si en su manifestación se observa la presencia, de al menos, un *programa narrativo*. Se ha de entender por *programa narrativo* la definición ofrecida sobre el mismo concepto, en el apartado “*definición operativa de programa narrativo*”.

2- Un *spot* publicitario será considerado de naturaleza *descriptiva* si en su manifestación no se observa la presencia de algún *programa narrativo*.

En resumen, la primera y única variable se encuentra caracterizada por la oposición entre los siguientes dos denominadores:

naturaleza *narrativa* vs. naturaleza *descriptiva*

La primera variable da cuenta de la *PRESENCIA* del *programa narrativo* en el *corpus* de estudio.

2. MODALIDADES

Toda variable puede o no contemplar modalidades. En el caso de la variable presentada en el apartado anterior que consideraba el factor *narratividad* de los *spots* admite algunas modalidades. Las modalidades y submodalidades desvelan el *COMPORTAMIENTO* o *MANIFESTACIÓN* de los *programas narrativos* en el *corpus* de estudio

2.1. Primera modalidad: MANIFESTACIÓN SIMPLE

La primera modalidad considera la forma cómo se manifiestan los *programas narrativos*. La pauta seguida para precisar la manera como se manifiestan, obedece al siguiente criterio:

1M/ 1- Localización: da cuenta del conjunto/s (o nivel/es) donde se manifiestan los *programas narrativos*.

Esta variable admite dos subvariables.

La primera subvariables responde a la oposición entre los siguientes dos denominadores:

presencia única vs. co-presencia

Esta categoría binaria da lugar a dos tipos de *spots* de naturaleza narrativa. Son los siguientes:

1M/ 1.1. **Único**: si el PN o PNs aparecen manifestados, en solitario, en un mismo conjunto o nivel.

1M/ 1.2. **Múltiple**: (copresencia de PNs). Si aparecen manifestados, simultáneamente, más de un PN en mas de uno de los tres conjuntos o niveles.

Los *spots* de localización **única**, pueden ser:

1M/ 1.1.1. **Diegético**: Si el PN o PNs se manifiestan, sólo, en el conjunto diegético.

1M/ 1.1.2. **Discursivo**: Si el PN o PNs se manifiestan, sólo, en el conjunto discursivo.

1M/ 1.1.3. **Textual complementario**: Si el PN o PNs se manifiestan, sólo, en el conjunto textual complementario.

Los *spots* de localización **múltiple**, puede ser:

1M/ 1.2.1. “H”+”D”: Si aparecen copresentes PNs en el conjunto diegético y en el conjunto discursivo.

1M/ 1.2.2. “H”+”E”: Si aparecen copresentes PNs en el conjunto diegético y en el conjunto textual complementario.

1M/ 1.2.3. “D”+”E”: Si aparecen copresentes PNs en el conjunto discursivo y en el conjunto textual complementario.

2.2. Segunda modalidad: MANIFESTACIÓN COMPLEJA

La segunda modalidad considera también la forma cómo se manifiestan los *programas narrativos*, pero da cuenta de las manifestaciones donde aparezcan *conjuntos conmutados*.

La segunda manifestación responde a la oposición entre los siguientes dos denominadores:

manifestación simple vs. manifestación compleja

Ya se ha visto que la *manifestación simple* puede ser *única* o *múltiple*.

La *manifestación compleja* hace mención a lo que en el capítulo... se ha venido a denominar “*Tipos de intersección de conjuntos* o *Conjuntos conmutados*”. Así, pueden ser:

2M/ 1- **Conmutación discursiva:** Cuando desde un conjunto “H” o “E” se transfieren elementos al conjunto “D”. Dicho de otra manera, cuando elementos del conjunto “H” o del conjunto “E”, son comunes con los elementos del conjunto “D”. Notada simbólicamente con **CD**.

2M/ 2- **Conmutación textual complementaria:** Cuando desde un conjunto “H” o un conjunto “D” se transfieren elementos a un conjunto “E”. Dicho de otra manera, cuando elementos del conjunto “H” o del conjunto “D”, son comunes con los elementos del conjunto “E”. Notada simbólicamente con **CE**.

2M/ 3- **Conmutación diegética:** Cuando desde un conjunto “D” o un conjunto “E” se transfieren elementos a un conjunto “H”. Dicho de otra manera, cuando elementos del conjunto “E” o del conjunto “D”, son comunes con los elementos del conjunto “H”. Notada simbólicamente con **CH**.

3. RESUMEN

La investigación del *corpus* de estudio en cuestión: 202 *spots* publicitarios, y atendiendo a la formulación de la hipótesis, consta de:

1º Una variable. Caracterizada por la oposición entre los siguientes dos denominadores:

naturaleza narrativa vs. naturaleza descriptiva

2º Dos modalidades de la variable:

PRIMERA MODALIDAD: MANIFESTACIÓN SIMPLE

SEGUNDA MODALIDAD: MANIFESTACIÓN COMPLEJA

Las modalidades se encuentran caracterizadas por la oposición de los siguientes denominadores:

2.1. manifestación simple vs. manifestación compleja

2.1. presencia única vs. co-presencia

El resultado que se obtenga de la oposición entre los dos denominadores de la variable nos informará acerca de la validez de las hipótesis general:

** Al igual que en los relatos literarios, la unidad llamada programa narrativo es la responsable de conferir densidad narrativa a los relatos audiovisuales.*

Y al tiempo, da muestra de la presencia del *programa narrativo* en el *corpus* elegido.

El resultado de las oposiciones entre denominadores de las dos modalidades de la variable, propuestas, nos informará de la validez de las dos subhipótesis y del comportamiento y manifestación del *programa narrativo* en el *corpus* elegido.

Recordamos las subhipótesis:

** Si el programa narrativo es el responsable de conferir narratividad a los relatos audiovisuales, a mayor número de programas narrativos presentes en un spot publicitario, mas evidente es el fenómeno NARRATIVIDAD.*

** El programa narrativo entendido tanto como sintagma simple de longitud variable o como secuencia regulada y jerarquizada sometida al cumplimiento de una serie de fases, da cuenta del valor constitutivo del relato, es decir, de la naturaleza expresiva que lo caracteriza.*

IV - APLICACIÓN PRÁCTICA

Capítulo VIII: ELEMENTOS DE OBSERVACIÓN

A continuación y una vez vistas las variables y modalidades que dan cuenta de las diferentes facetas de un texto audiovisual, se procederá a aplicarlas a un corpus concreto.

Se trata, como ya se ha indicado, de doscientos dos (202) *spots* publicitarios. Estos *spots* poseen la peculiaridad de ser los primeros que se emitieron en España, a través de Televisión Española, durante el decenio 1957/67.

1. REGISTROS DE LA BASE DE DATOS

Para abordar el cometido propuesto, se observarán y examinarán cada uno de los *spots* publicitarios. Se creará un registro por cada *spots* publicitario. Cada uno de los registros contará con una serie de campos, los cuales darán cuenta del carácter y la composición morfológica de cada *spots* publicitario.

2. CAMPOS PROPUESTOS

Los campos que se proponen para constituir los registros son diecinueve (19). Se trata de los siguientes:

NUMERACIÓN

1º *Número de bloque al que pertenece el spot*

2º *Número de spots publicitario*

NOMINACIÓN

3º *Nombre de bloque*

4º *Título de spot publicitario*

VARIABLE ÚNICA: NATURALEZA DEL SPOT

5º *Naturaleza Descriptiva*

6º *Naturaleza Narrativa*

PRIMERA MODALIDAD: LOCALIZACIÓN Y MANIFESTACIÓN

7º 1. *Manifestación Simple*

8º 1.1. *Unica*

9º 1.1.1. *Diegética*

10º 1.1.2. *discursiva*

11º 1.1.3. *Textual complementaria*

12º 1.2 *Copresente*

13º 1.2.1. *H+D*

14º 1.2.2. *H+E*

15º 1.2.3. *D+E*

SEGUNDA MODALIDAD: MANIFESTACIÓN COMPLEJA

16º 2. *Manifestación Compleja*

17º 2.1. *Conmutación Discursiva*

- 18° 2.2. *Conmutación textual complementaria*
 19° 2.3. *Conmutación diegética*

El resultado que se obtenga al completar los campos de los doscientos dos registros nos informará acerca de la validez de las hipótesis general.

3. ITEMS

Cada uno de los *campos* propuestos, exceptuando los cuatro primeros, pues son puramente nominativos, serán utilizados como *items* para la descripción de nuestro estudio. Suman un total de quince (15) *items*.

Entonces, los quince *items* son los siguientes:

- 1° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza descriptiva*.
- 2° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*
- 3° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple*.
- 4° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Compleja*.
- 5° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Única*.

6° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Copresente*.

7° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Única Diegética*.

8° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Única Discursiva*.

9° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Única textual complementaria*.

10° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Copresente H+D*.

11° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Copresente H+E*.

12° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Copresente D+E*.

13° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Compleja de Conmutación Discursiva*.

14° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Compleja de Conmutación Textual complementaria*.

15° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Compleja de Conmutación Diegética*.

4. VALOR DE LOS ITEMS

Junto a cada *item*, excepto los *items* de “numeración” y de “nominación”, aparecerá un valor numérico.

Se utilizarán dos valores numéricos:

- Valor numérico 1
- Valor numérico 0

El *valor numérico 1* da cuenta del valor positivo del *item*. Es decir, en el *spot* publicitario existe al menos un PN.

El *valor numérico 0* da cuenta del valor negativo del *item*. Es decir, en el *spot* publicitario no se localiza algún PN.

5. RESUMEN DE LOS DATOS OBTENIDOS

Una vez realizado un examen exhaustivo de los 202 *spots* publicitarios, el resultado ha sido el siguiente:

A modo de resumen, se presentan los resultados obtenidos al aplicar a cada *spot* publicitario cada uno de los *items*. El valor 1 del *item* significa que

el *spot* publicitario contiene al menos un *programa narrativo*, y el valor **0** indica la ausencia de PNs.

El resumen es el siguiente:

Item 1º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza descriptiva*:

TOTAL SPOTS: 202

PARCIAL: 81

PORCENTAJE: 40,09%

Item 2º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*:

TOTAL SPOTS: 202

PARCIAL: 121

PORCENTAJE: 59,90%

Item 3º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple*:

PARCIAL: 117

TOTAL SPOTS NARRATIVOS: 121

PORCENTAJE: 96,69%

PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL SPOTS (202): 57,92%

Item 4º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Compleja*:

PARCIAL: 3

TOTAL *SPOTS NARRATIVOS*: 121

PORCENTAJE: 2,47%

PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL SPOTS (202): 1,48%

Item 5º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Única*:

PARCIAL: 110

TOTAL *SPOTS NARRATIVOS*: 121

PORCENTAJE: 90,90%

TOTAL *NARRATIVOS SIMPLES*: 117

PORCENTAJE: 94,01%

PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL SPOTS (202): 54,45%

Item 6º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Copresente*:

PARCIAL: 7

TOTAL *SPOTS NARRATIVOS*: 121

PORCENTAJE: 5,78%

TOTAL *NARRATIVOS SIMPLES*: 117

PORCENTAJE: 5,98%

PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL SPOTS (202): 3,46%

Item 7º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Única Diegética*:

PARCIAL: 103

TOTAL *SPOTS NARRATIVOS*: 121

PORCENTAJE: 85,12%

TOTAL *NARRATIVOS SIMPLES*: 117

PORCENTAJE: 88,03%

TOTAL *NARRATIVOS SIMPLES ÚNICAS*: 110

PORCENTAJE: 93,63%

PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL SPOTS (202): 50,99%

Item 8º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Única Discursiva*:

PARCIAL: 5

TOTAL *SPOTS NARRATIVOS*: 121

PORCENTAJE: 4,13%

TOTAL *NARRATIVOS SIMPLES*: 117

PORCENTAJE: 4,27%

TOTAL *NARRATIVOS SIMPLES ÚNICAS*: 110

PORCENTAJE: 4,54%

PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL SPOTS (202): 2,47%

Item 9º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Única Textual Complementaria*:

PARCIAL: 2

TOTAL SPOTS NARRATIVOS: 121

PORCENTAJE: 1,65%

TOTAL NARRATIVOS SIMPLES: 117

PORCENTAJE: 1,70%

TOTAL NARRATIVOS SIMPLES ÚNICAS: 110

PORCENTAJE: 1,81 %

PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL SPOTS (202): 0,9

Item 10º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Copresente H+D*:

PARCIAL: 5

TOTAL SPOTS NARRATIVOS: 121

PORCENTAJE: 4,13%

TOTAL NARRATIVOS SIMPLES: 117

PORCENTAJE: 4,27%

TOTAL NARRATIVOS SIMPLES COPRESENTES: 7

PORCENTAJE: 71,42%

PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL SPOTS (202): 2,47%

Item 11° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Copresente H+E*:

PARCIAL: 2

TOTAL *SPOTS NARRATIVOS*: 121

PORCENTAJE: 1,65%

TOTAL *NARRATIVOS SIMPLES*: 117

PORCENTAJE: 1,70%

TOTAL *NARRATIVOS SIMPLES COPRESENTES*: 7

PORCENTAJE: 28,57%

PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL SPOTS (202): 0,99%

Item 12° Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Copresente D+E*:

PARCIAL: NINGUNO

TOTAL *SPOTS NARRATIVOS*: 121

PORCENTAJE: 0%

TOTAL *NARRATIVOS SIMPLES*: 117

PORCENTAJE: 0%

TOTAL *NARRATIVOS SIMPLES COPRESENTES*: 7

PORCENTAJE: 0%

PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL SPOTS (202): 0%

Item 13º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Compleja de Conmutación Discursiva*:

PARCIAL: 2

TOTAL *SPOTS NARRATIVOS*: 121

PORCENTAJE: 1,65%

TOTAL *NARRATIVOS COMPLEJOS*: 3

PORCENTAJE: 66,66%

PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL SPOTS (202): 0,99%

Item 14º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Compleja de Conmutación Textual Complementaria*:

PARCIAL: NINGUNO

TOTAL *SPOTS NARRATIVOS*: 121

PORCENTAJE: 0%

TOTAL *NARRATIVOS COMPLEJOS*: 3

PORCENTAJE: 0%

PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL SPOTS (202): 0%

Item 15º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Compleja de Conmutación Diegética*:

PARCIAL: 1

TOTAL *SPOTS NARRATIVOS*: 121

PORCENTAJE: 0,82%

TOTAL NARRATIVOS COMPLEJOS: 3

PORCENTAJE: 33,33%

PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL SPOTS (202): 0,49%

6. RESUMEN-CONCLUSIÓN

El objetivo principal de esta fase que se ha venido a llamar “parte práctica”, era el de indagar en el interior de los *spots* publicitarios propuestos. La finalidad era buscar y encontrar datos que corroborasen las hipótesis y las subhipótesis propuestas.

A continuación nos limitaremos a sintetizar los resultados obtenidos en el examen realizado a los 202 *spots* publicitarios analizados. Por consiguiente, se procederá a recoger los resultados de las limitaciones inherentes al planteamiento de investigación, propuestas al comienzo de la “parte práctica”.

6.1. Explanación de los datos obtenidos

Evidentemente, el *item* más sobresaliente es el segundo: *Porcentaje de spots publicitarios de naturaleza narrativa*.

1. En contra de las suposiciones precedentes al estudio de los *spots* publicitarios, dicho *item* proporciona una información no esperada. Decíamos en el capítulo anterior, que se consideraba “narrativo” todo relato audiovisual que contemplara, al menos, un *programa narrativo* en su manifestación.

Apoyados en este hipotético axioma, se presuponía que el porcentaje se encontraría más cerca de los bajos, que de los altos índices.

No es así. La mayoría de los *spots* publicitarios emitidos por Televisión Española durante el decenio 1957/67 se les puede considerar relatos audiovisuales narrativos de carácter o naturaleza narrativa. Todos ellos, contemplan, al menos, en su manifestación, un *programa narrativo*. La explicación del posible error cometido a la hora de formular la subhipótesis (* *Si el programa narrativo es el responsable de conferir densidad narrativa a los relatos audiovisuales, a mayor número de programas narrativos presentes en un spot publicitario, mas evidente es el fenómeno narratividad*), descansa en el supuesto que un relato audiovisual puede funcionar de manera análoga a como se manifiesta un relato literario. Pero el resultado es diferente al esperado. ¿Dónde se encuentra la derivación? En el método propuesto.

El hecho que se haya propuesto un modelo inspirado en la *teoría de conjuntos*, obliga a considerar y a contemplar los textos audiovisuales de manera muy diferente a los textos de otra índole o los mismo textos audiovisuales tratados con otro método.

Aunque de manera teórico-operatoria, si recordamos, tres son los conjuntos que constituyen un texto audiovisual cualquiera. Los tres conjuntos conforman y construyen el conjunto universal que es el texto audiovisual. Cada uno de los conjuntos funciona como “vías” paralelas independientes una de otras, pertenecientes a una vía “matriz” que es el conjunto universal. Considerar los textos audiovisuales como una vía “matriz” constituida por tres

vías paralelas e independientes, provoca una segregación sintagmática del texto que favorece el aislamiento de las partes constitutivas. Así, en este estado, cada una de las “vías” funciona como un “texto”. En ellas (en las “vías” consideradas como “texto”) se pueden encontrar los mismos elementos y funciones que en un Texto Audiovisual. Con lo cual, puede darse la situación que un *programa narrativo* que aparece en la “vía” de la *historia* o “vía” *diegética* es susceptible de ser repetido en la “vía” *del discurso*, técnica que en publicidad suele ser utilizada. De esta manera, sucede, o puede suceder, que en un mismo Texto audiovisual, de forma simultánea, pueden encontrarse tres textos diferentes o iguales constitutivos de un mismo Texto Audiovisual.

2. En lo referente a las características que presentan los *spots* publicitarios de naturaleza narrativa, se advierte una evidente inclinación hacia un determinado tipo concreto de manifestación de los **programas narrativos**. Sobresalen los *spots* publicitarios de carácter narrativo de “manifestación simple” sobre los de “manifestación compleja”.

En los *spots* analizados no es fácil encontrar relatos *conmutados*. Los pocos que aparecen, no se les puede considerar ni siquiera, representativos. Por su escaso número de apariciones, se encuentran más cerca de la excepción que de la representatividad.

Deteniéndonos en el dato que nos proporciona este *item*, se puede deducir que existe una clara inclinación hacia la creación de relatos audiovisuales donde se privilegia una estructura de *manifestación simple*. Se

observa que cualquiera de los tres “conjuntos” que constituyen el “conjunto universal audiovisual”: el conjunto diegético, el conjunto del discurso o el conjunto textual complementario, puede ser el elegido, pero es, en uno de ellos donde se suelen presentar los posibles *programas narrativos*.

Si nos detenemos en el número de *spots* que presentan PNs en *copresencia*, su reducida presencia, confirma nuestra deducción.

3. Es menester, también, pararse a reflexionar sobre un nuevo dato. Acerca del séptimo *item*. Nos informa sobre el número de *spots* publicitarios que se caracterizan por revelar la presencia de estructuras de tipo *Manifestación Simple Única Diegética*. En el párrafo anterior sólo nos habíamos detenido en los *spots* que presentan una estructura de carácter narrativo de tipo *Manifestación Simple Única*. Ahora se observa un nuevo dato que aporta un matiz a la característica general del *corpus* de estudio propuesto.

No sólo se puede constatar que existe una clara inclinación hacia la creación de relatos audiovisuales en el “mundo” de la publicidad española entre 1957 y 1967, que se decanta hacia los relatos de estructuras de tipo manifestación simple única, sino, que en dicho tipo de manifestación se observa nítidamente su especificación. Lo específico afecta al “conjunto diegético” del “conjunto universal”. No es el *spots* publicitario, en su globalidad quien da cuenta del carácter narrativo de los relatos que contienen. Específicamente es la *story* y no el *discurso* la responsable,(nos referimos al cuerpo de estudio elegido. NO ES EXTRAPOLABLE A CUALQUIER CUERPO) de conferir, mayoritariamente, narratividad a los relatos presentados.

4. Por último, apuntar que aunque los *items*:

- número 10: “spots de naturaleza narrativa de manifestación simple única textual complementaria”
- número 11: “spots de naturaleza narrativa de manifestación simple copresente H+E”
- número 13: “spots de naturaleza narrativa de manifestación compleja de conmutación discursiva”
- número 15: “spots de naturaleza narrativa de manifestación compleja de conmutación diegética”

presentan un alto porcentaje en relación a la *modalidad* característica de cada uno. Su presencia parcial en relación al total de *spots*, es tan baja que no se los puede considerar representativos.

6.2. Conclusión de la muestra extraída

Una vez explicados los datos obtenidos en el análisis realizado a los doscientos dos *spots* publicitarios, se puede concluir constatando que:

“...los spots publicitarios emitidos por Televisión Española durante el decenio 1957/67 pueden ser descritos como textos narrativos audiovisuales con una tenencia de programas narrativos considerada de alto porcentaje. Específicamente, se trata de relatos caracterizados por presentar en su manifestación estructuras de tipo Simple-Única-Diegética”.

Es decir, en los *spots*, se localizan *programas narrativos* de forma aislada en mucho de los casos: paso de un estado a otro; se trata de programas narrativos simples. Pero en un porcentaje escaso, se localizan *programas narrativos*, que impliquen un progreso narrativo, es decir, *spots* que contengan un PN “matriz”: esto es, un PN base y al menos un PN de uso.

6.3. Cuadro sinóptico de la investigación realizada

El siguiente cuadro sinóptico presenta, de manera sintetizada, el resultado de los 202 *spots* publicitarios en relación a los *items* propuestos.

El cuadro sinóptico consta de diez páginas. En ella, se encuentran contenidos todos los *spots* publicitarios analizados y los resultados de dicho análisis.

Cada una de las páginas presenta 18 columnas numeradas, cada una de ellas, denominada sintéticamente.

Columna nº 1: **Título.**- Hace referencia al Título del *spot* publicitario.

Columna nº 2: **Nº SP.**- Hace referencia a la numeración del *spot* publicitario, numerados del “1” al “202”.

Columna nº 3: **Nº B.**- Hace referencia al número de bloque al que pertenece cada *spot* publicitario.

Existen 12 bloques, son los siguientes:

BLOQUE N°1 TITULADO: Programa Femenino

“	2	“	: Alimentación
“	2b	“	: Alimentación (II)
“	3	“	: Electrodomésticos
“	4	“	: Hogar
“	5	“	: Juguetes
“	6	“	: Campañas Genéricas
“	7	“	: Fármacos
“	8	“	: Bebidas
“	9	“	: Agua, café e Infusiones
“	10	“	: Tabacos
“	11	“	: Aparatos en general
“	12	“	: Varios

Columna n° 4: **ND.**- Spot publicitario narrativo de naturaleza o carácter *descriptivo*.

Columna n° 5: **NN.**- Spot publicitario narrativo de naturaleza o carácter *narrativo*.

Columna n° 6: **MS.**- Spot publicitario narrativo de naturaleza o carácter *narrativo, de manifestación simple (MS)*.

Columna n° 7: **MSU.**- Spot publicitario narrativo de naturaleza o carácter *narrativo, de manifestación simple única (MSU)*.

Columnas nº8, nº9 y nº10: **h** , **d** y **e**.- Spot publicitario narrativo de naturaleza o carácter *narrativo*, de *manifestación simple única* (MSU) con PNs en la “historia” (MSU **h**);

o, con PNs en el “discurso” (MSU **d**);

o, con PNs en el conjunto textual complementario (MSU **e**).

Columna nº 11: **MSC**.- Spot publicitario narrativo de naturaleza o carácter *narrativo*, de *manifestación simple copresente* (MSC).

Columnas nº12, nº13 y nº14: **h+d**, **h+e** y **d+e**.- Spot publicitario narrativo de naturaleza o carácter *narrativo*, de *manifestación simple copresente* (MSC) con PNs en la “historia” y en “discurso” (MSC **h+d**);

o, con PNs en la “historia” y en el “conjunto textual complementario” (MSC **h+e**);

o, con PNs en el “discurso” y en el “conjunto textual complementario” (MSC **d+e**).

Columna nº 15: **MC**.- Spot publicitario narrativo de naturaleza o carácter *narrativo*, de *manifestación compleja* (MC).

Columnas nº16, nº17 y nº 18: **C-d**, **C-e** y **C-h**.- Spot publicitario narrativo de naturaleza o carácter *narrativo*, de *manifestación compleja* (MC) con PNs en intersección o conmutación diegética (MC **C-d**);

o, en intersección o conmutación textual (de conjunto) complementario (MC **C-e**);

o, en intersección o conmutación discursiva (MC **C-h**).

A la hora de actualizar los datos que suministra el cuadro sinóptico hay que saber que los *items* están propuestos según dos principios:

1- división del *corpus* seleccionado en binomios con denominadores en oposición. Por ejemplo:

carácter *descriptivo* vs. carácter *narrativo*; o,

manifestación simple vs. *manifestación compleja*;

etc.

2- El carácter inclusivo de los diferentes *items*. Cada una de las categorías en oposición, al eliminar uno de los denominadores, el restante (el marcado con valor positivo) implica una nueva categoría en oposición, y así sucesivamente. Sólo la confirmación del valor positivo de un *spot* publicitario como *spot* de carácter *descriptivo* es la excepción a este segundo principio.

Las columnas nº4 y nº5 hacen referencia al carácter genérico del *spots* publicitario, es decir, divide el *corpus* de estudio en dos grandes partes. En una se encuentran los *spots* de carácter *descriptivos*, y en otra, los *spots* de carácter *narrativo*.

El cuadro sinóptico hay que entenderlo como el lugar donde se relacionan los valores de los *items* de manera inclusiva. Quiere ésto decir. Las columnas nº4 y nº5 son las que marcan la lectura del cuadro sinóptico.

Pongamos un ejemplo.

Fijémonos en el *spot* nº 1. Al observar las columnas nº4 y nº5 se descubre que su notación es “1 0”, respectivamente; quiere ésto decir, que dicho *spot* se encuentra marcado positivamente (“1”) como un *spot* publicitario narrativo de carácter *descriptivo*.

Al trabajar con binomios con dos denominadores en oposición, y al encontrarse uno de ellos marcado con valor positivo, implica que el otro se encuentra marcado con valor negativo (“0”). Es decir, si la columna nº4 tiene valor positivo, se trata, como se ha dicho, de un *spot* publicitario narrativo de carácter *descriptivo*, con lo cual, las columnas nº 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 y 18 se encuentran marcadas con valor negativo (“0”). ¿Por qué? Porque esas columnas hacen referencia a información relacionada con *spots* narrativos de carácter *narrativo*. También recordar, que en esta tesis sólo nos hemos ocupado de los *spots* publicitarios de carácter *narrativo*.

Ahora, fijémonos en el *spot* nº 62, por ejemplo, titulado: RAID. Este *spot* es de carácter narrativo: la columna nº 5 (NN) se encuentra marcada con el valor “1”, con lo cual, las columnas desde la nº 6 a la nº 18, no todas se encuentran marcadas con valor negativo (“0”).

Al encontrarnos con un *spot* de carácter narrativo, es decir, marcado con valor positivo en la columna nº5 (NN) hay que considerar, ahora, como columnas “troncales”, las, nº 6 y nº 15. Al ser un *spot* nº 62 de carácter

narrativo y al trabajar con binomios con denominadores en oposición, sucede que el *spot* RAID puede ser de *manifestación simple (MS)*: sólo uno de los conjuntos contiene un PN o PNs; o por el contrario, puede ser de *manifestación compleja (MC)*: al manifestarse uno o varios PNs en intersección textual (intersección entre conjuntos).

En el ejemplo seleccionado: *spot* nº 62, RAID, nos encontramos que se encuentra marcado con valor positivo en la columna nº 6, es decir, que se trata de un *spot* publicitario narrativo de carácter narrativo, caracterizado por PNs en manifestación simple, es decir, que el PN o PNs se encuentran en NO intersección, de ahí, su denominación de *manifestación simple*.

Siguiendo con nuestro método inclusivo, y una vez que ya se ha fijado el *spot* como de carácter narrativo, en oposición a los de carácter descriptivo; y en manifestación simple, en oposición a los de manifestación compleja, ahora son las columnas nº 7 (*MSU: manifestación simple única*) y nº 11 (*MSC: manifestación simple copresente*) las que son “troncales”. También ambas columnas se presentan como binomio con denominadores en oposición:

MSU vs. MSC

Con lo cual, sólo una de las columnas será marcada con valor positivo. En el caso del ejemplo seleccionado: nº 62, RAID, encontramos que la columna nº 7 es la marcada con valor positivo.

Por lo tanto, y en atención a los *items* marcados con valor positivo y teniendo en cuenta el carácter inclusivo partiendo de binomios o categorías con denominadores en oposición, se puede *describir* el *spot* seleccionado de la siguiente manera:

“El spot publicitario titulado RAID con número 62 del corpus seleccionado e incluido en el bloque bajo el título HOGAR, se trata de un spot publicitario narrativo de carácter narrativo (NN) caracterizado por un PN o PNs en manifestación simple única (MSU) localizado en el conjunto de la “historia” o conjunto “diegético” (“h”). Es decir, es un spot de carácter narrativo donde los PNs o PN, sólo se encuentra en uno de los conjuntos; en este caso, localizado/s en la “historia”: conjunto “h”.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
TITULO	NOSP	NOB	ND	NR	MS	MSU	h	d	e	MSC	h+d	h+e	d+e	MC	C-d	C-e	C-h
SOBERANA	1	1	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
NERVA BAN-LON	2	1	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
BELCOR	3	1	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
TELVA	4	1	0	1	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	1	1	0	0
SANTA CLARA	5	1	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ORLÓN	6	1	0	1	1	<u>1</u>	<u>0</u>	<u>1</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
MESALINA	7	1	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
PADUANA	8	1	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
TROVADOR	9	1	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ZOCO PARFUM	10	1	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
POND'S	11	1	0	1	1	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>1</u>	1	0	0	0	0	0	0
ANGEL FACE	12	1	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
LAVANDA INGLESA DE GAL	13	1	0	1	1	<u>1</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	1	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
HENO DE PRAVIA	14	1	0	1	1	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>1</u>	1	0	0	0	0	0	0
ODORONO	15	1	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
PANTER	16	1	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
MIEL SO	17	2	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
MIEL SO (II)	18	2	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
BLÉDINE	19	2	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
BLÉDINE (II)	20	2	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
TITULO	NºSP	NºB	ND	NN	MS	MSU	h	d	e	MSC	h+d	h+e	d+e	MC	C-d	C-e	C-h
MIAPA	21	2	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
MAIZENA	22	2	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
MARIANNE	23	2	0	1	1	<u>1</u>	0	<u>1</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
SAFYC	24	2	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
DOLCE VITA DE TOAST	25	2	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
FRIGO	26	2	0	1	1	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>1</u>	0	1	0	0	0	0	0
ARROZ. CAMPAÑA GENERAL	27	2	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ARROZ SOS	28	2	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ARROZ LA CIGALA	29	2	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ACEITE YBARRA	30	2	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ACEITE COES	31	2	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
VINAGRES PARRA	32	2	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
LA ESPAÑOLA	33	2	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
SOLIS	34	2	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
WHITE LINK	35	2	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ASADORA CARMELA	36	2	0	1	1	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>1</u>	1	0	0	0	0	0	0
CANY 500	37	2	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
MIAU	38	2	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
PATATAS. CAMPAÑA GENERAL	39	2	0	1	1	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>1</u>	1	0	0	0	0	0	0
AITONA	40	3	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
TITULO	NO SP	NO E	ND	NE	MS	MSU	h	d	e	MSC	h+d	h+e	d+e	MC	C-d	C-e	C-h
COINTRA	42	3	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
SUPER SER	43	3	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
LEONARD	44	3	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
EDESA	45	3	0	1	1	<u>1</u>	<u>0</u>	<u>1</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
INVICTA	46	3	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ADE	47	3	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
RUTON	48	3	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
FAGOR	49	3	0	1	1	<u>1</u>	<u>0</u>	<u>1</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
CORBERO	50	3	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
CORCHO	51	3	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ZANUSSI	52	3	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ZANUSSI (II)	53	3	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
COINTRA	54	3	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
EDESA	55	3	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
EDESA (II)	56	3	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
BUTANO	57	3	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
BUTANO (II)	58	3	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
BRAZA	59	4	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
BIODIXAN	60	4	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0

1	2	3	4	5	6	<u>7</u>	8	9	10	<u>11</u>	12	13	14	15	16	17	18
TÍTULO	NOSP	NOB	ND	NN	MS	<u>MSU</u>	h	d	e	<u>MSC</u>	h+d	h+e	d+e	MC	C-d	C-e	C-h
LIMP-PAFF	61	4	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
BAID	62	4	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
SHELLTOX	63	4	0	1	1	<u>0 0</u>	0	0	0	<u>1</u>	0	1	0	0	0	0	0
ZZ-PAFF	64	4	1	0	0	<u>0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ZZ-PAFF (II)	65	4	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ZZ-PAFF (III)	66	4	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
FRESH AIRE	67	4	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
FRESH AIRE (II)	68	4	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
TD. SEGUNDA ED.	69	12	1	0	0	<u>0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
LA TARDE	70	12	1	0	0	<u>0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	C
May	71	2b	1	0	0	<u>0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
BIMBO	72	2b	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
CHOCOLATE	73	2b	1	0	0	<u>0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
CHOCOLATE (II)	74	2b	1	0	0	<u>0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
LOYOLA	75	2b	1	0	0	<u>0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
GUSTO	76	2b	1	0	0	<u>0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
NOGUEROLES	77	2b	1	0	0	<u>0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
GULLÓN	78	2b	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
GULLÓN (II)	79	2b	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
TECLO	80	2b	1	0	0	<u>0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
TÍTULO	NO SP	NO B	ND	NN	MS	<u>MSU</u>	h	d	e	<u>MSC</u>	h+d	h+e	d+e	MC	C-d	C-e	C-h
NESQUIK	81	2b	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
NESQUIK (II)	82	2b	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
NESTLÉ	83	2b	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
VICMA	84	5	1	0	0	<u>0 0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
TOYSE	85	5	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
B-B	86	5	1	0	0	<u>0 0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
B-B (II)	87	5	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
B-B (III)	88	5	1	0	0	<u>0 0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
REDONDO	89	5	1	0	0	<u>0 0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
PAYA	90	5	1	0	0	<u>0 0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
TYBER	91	5	0	1	1	<u>1 0 0</u>	1	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
MANTENGA LIMPIA ESPAÑA	92	6	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
MANTENGA LIMPIA... (I)	93	6	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
MANTENGA LIMPIA... (II)	94	6	0	1	0	<u>0 0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
MANTENGA LIMPIA... (III)	95	6	0	1	0	<u>0 0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	1	1	0	0
PIENSA EN LOS DEMÁS	96	6	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
PIENSA EN LOS... (II)	97	6	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
VAMOS A LA CAMA	98	6	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
TD. TERCERA ED.	99	12	1	0	0	<u>0 0 0</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
CALBER	100	7	0	1	1	<u>1 1</u>	0	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
TÍTULO	NO SP	NO B	NO D	NO N	MS	MSU	h	d	e	MSC	h+d	h+e	d+e	MC	C-d	C-e	C-h
10-41	101	7	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
LICOR DEL POLG	102	7	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
CALMANTE VITAMINADO	103	7	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
CALMANTE VITAMINADO (II)	104	7	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
OKAL	105	7	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
OKAL (II)	106	7	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
CURITAS	107	7	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
KOKI	108	7	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
KOKI (II)	109	7	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
TORRES MUÑOZ.	110	7	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ROVI	111	7	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
PENETRO	112	7	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
CINZANO	113	8	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
CINZANO (II)	114	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
SKOL	115	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ORO NORTE	116	8	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
HENNINGER	117	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
SEVEN UP (7-UP)	118	8	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
EL COLOSO	119	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
LICOR 43	120	8	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
TÍTULO	WOSP	WOB	ND	WN	MS	MSU	h	d	e	MSC	h+d	h+e	d+e	MC	C-d	C-e	C-h
ANIS MACHAQUITO	121	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ANIS PAVIANA	122	8	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ANIS LAS CADENAS	123	8	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
COÑAC 103	124	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
TERRY	125	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
TERRY (II)	126	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
TERRY 900	127	8	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
LUIS XV	128	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
MÉRITO	129	8	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
FUNDADOR	130	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ESPLÉNDIDO	131	8	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
PINO SAN PATRICIO	132	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ESPLÉNDIDO (II)	133	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ESPLÉNDIDO (III)	134	8	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
FOCKINK	135	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
FOCKINK	136	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
FOCKINK (III)	137	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
MÉRITO (II)	138	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
MÉRITO (III)	139	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
CALISAY	140	8	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
TÍTULO	NOSP	NQB	ND	NN	NS	MSU	h	d	e	MSC	h+d	h+e	d+e	MC	C-d	C-e	C-h
SMIRNOFF	141	8	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
CONDE DE CARALT	142	8	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
PONTENOVA	143	9	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
PONTENOVA	144	9	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
FUENTE DEL VAL	145	9	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
HORNIMANS	146	9	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
HORNIMANS (II)	147	9	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
COLUMBA	148	9	0	1	1	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	0	0	0	0
NESCAFÉ	149	9	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
NESCAFÉ (II)	150	9	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
AGUILA	151	10	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
ALVARTO	152	10	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
CIGARRILLOS 46	153	10	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
CUMBRE	154	10	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
CAMEL	155	10	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
MONTEFINO	156	10	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
CORONAS	157	10	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
PHILIPS	158	11	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
OSRAM	159	11	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
WERNER	160	11	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
TITULO	NOSP	NQB	ND	NR	MS	MSU	h	d	e	MSC	h+d	h+e	d+e	MC	C-d	C-e	C-h
WERNER (II)	161	11	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
SCHNEIDER	162	11	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
SKREISON	163	11	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
ZOPPAS	164	11	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
BUTANO	165	11	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
AGNI	166	11	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
BUTA THERM'X	167	11	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
PHILISHAVE	168	11	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
PHILIPS (II)	170	11	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
GUILLETTE	170	11	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
PLUSVARONE	171	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
LEACRIL	172	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
SAINT-PAUL	173	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
COREFIEL	174	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
CAMY RELOJ	175	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
CAMY RELOJ (II)	176	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
RELOJ ORIENT	177	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
SINTASOL	178	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
SINTASOL (II)	179	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0
LINOLINN	180	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
TITULO	NO SP	NO B	ND	NN	MS	MSU	h	d	e	MSC	h+d	h+e	d+e	MC	C-d	C-e	C-h
FORMICA	181	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
FORMICA (II)	182	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ARIES	183	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
CARMEN	184	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
AF	185	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
BACILACTOL	186	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
SANDERMILK	187	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
TAIYO	188	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
SANDERS	189	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
PLUS ULTRA	190	12	0	1	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	1	0	0	1
LOTERIA NACIONAL	191	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
LOTERIA NACIONAL (II)	192	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ATALAYA	193	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
INST. INVEST. MERC.	194	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
TELEFONICA	195	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
FINANCIERA FISEAT	196	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
FINANCIERA FISEAT (II)	197	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
RÍO TINTO	198	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
CRUZ ROJA	199	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
ELECCIONES PROC. NAC.	200	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0
KODAK	201	12	0	1	1	<u>1</u>	<u>0</u>	<u>1</u>	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	0	0	0
TD. PRIMERA ED.	202	12	1	0	0	<u>0</u>	<u>0</u>	<u>0</u>	0	<u>0</u>	0	0	0	0	0	0	0

CONCLUSIONES

“...pero antes de alborear la historia escrita, la inteligencia humana evolucionó hasta el punto en que fue capaz de extraer cierto número de observaciones relativas a formas, tamaños y relaciones espaciales de objetos físicos determinados, ciertas propiedades generales y correlaciones en las que las observaciones anteriores figuraban como casos particulares. Esta etapa superior del desarrollo de la geométrica puede ser denominada *geometría científica*, en virtud de que los medios de descubrimientos eran la inducción y el método empírico.”

Howard Eves, *Estudio de las Geometrías*, vol. II

1. La propuesta y el tema de proyecto de investigación que se presentaba al comienzo de esta tesis doctoral, eran los siguientes:

*La propuesta que se presenta en este trabajo tiene como finalidad demostrar la manera de cuantificar un término tan abstracto como es el concepto **narratividad**. Por otra parte, el tema principal de este estudio es el Programa Narrativo (PN). (p.13).*

Se ha demostrado que el concepto *narratividad*, a pesar de ser un concepto abstracto, es susceptible de ser cuantificado; aunque, como ya se ha advertido, dicha afirmación admite algunas explicaciones previas; y, también, que *el programa narrativo* es el factor que sirve de vehículo a la *narratividad* para considerarla como un “fenómeno” y no como un mero “efecto”. Porque más que un “fenómeno”, la *narratividad* es un “efecto” que producen los textos al ser actualizados por los receptores: lectores, espectadores... Según argumentaciones vertidas (p.14), la *narratividad*, puede ser, también, un “fenómeno” producido por una serie de signos.

Se sabe que todo fenómeno posee la capacidad, entre otras, de ser observado, cuantificado y registrado. Pero, la *narratividad*, ¿posee la capacidad de ser observada, cuantificada y registrada? —Así se planteaba la propuesta—. Y, si es así, —se continuaba— ¿cómo se consigue? ¿Cuáles son los *signos* que hacen patente dicho “fenómeno”?

En efecto, la *narratividad* puede ser observada. Gracias al *programa narrativo* que actúa como factor que “vehicula” a dicho concepto. Del mismo modo, la *narratividad* puede ser cuantificada; que es lo que se ha venido a llamar en este trabajo *densidad narrativa* de los textos narrativos audiovisuales. Concepto éste que se propone para medir el mayor o menor grado de incidencia de *narratividad* en los textos narrativos audiovisuales. Más adelante se explicará los pormenores que presenta medir el fenómeno *narratividad* en este tipo de textos con el *programa narrativo* como factor subsidiario, es decir, con el *programa narrativo* como *signo* que hace patente el estatuto de “fenómeno” a la *narratividad*. Una solución que se ha encontrado para salvar el “escollo”, ha sido proponer el término *densidad narrativa*.

En definitiva, nuestra propuesta era estudiar el comportamiento de la *narratividad* en un tipo concreto de texto: el *spot* publicitario.

La propuesta se sintetizaba en los siguientes puntos:

1- Contemplar el comportamiento del *programa narrativo* en una materia (diferente) como es la audiovisual.

2- Examinar su forma de manifestación

3- Proponer elementos que “vehiculen” (subordinados) el concepto *narratividad* (en este caso se propone al PN)

4- Detectar los factores esenciales que caracterizan al “fenómeno” *narratividad*.

El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual, somete a examen el componente narrativo de los relatos audiovisuales. En especial, los relatos que se localizan en textos como son los *spots* publicitarios audiovisuales.

La primera tarea ha sido saber cómo se manifiesta, cómo se localiza y cómo se articula el *programa narrativo* en textos que no son de naturaleza audiovisual. Para ello, nos hemos apoyado en las teorías de A.J. Greimas, J.Courtés y Grupo Entrevernes y se ha hecho mención de la vertiente logico-conceptual del *Programa Narrativo* según autores como P. Stockinger, F. Bastide y otros del grupo de investigadores semio-lingüistas E.H.E.S.S./C.N.R.S. francés. Después, se ha experimentado en textos narrativos audiovisuales.

Anterior a la pregunta de si la *narratividad* es susceptible de ser cuantificada, la curiosidad nos llevó a formularnos una pregunta mucho más básica: ¿cómo funciona el *programa narrativo* en un tipo de sustancia expresiva donde concurren y se interactúan, simultáneamente, varias sustancias expresivas, como ocurre con la materia audiovisual? Es más, ¿funciona el *programa narrativo* fuera de los “campos de actuación habituales”: textos literarios...? ¿Se podrá llevar a cabo una traslación óptima, que sufra poca o ninguna distorsión? Se consideraba (*a priori*) que si las

respuestas a estas preguntas eran afirmativas, entonces se podría plantear la hipótesis de que la *narratividad* puede ser considerada un “fenómeno” y por lo tanto, susceptible de ser cuantificada.

Los trabajos precedentes de los semiolingüistas franceses sobre el tema *programa narrativo* nos han servido para extraer un “patrón” o “matriz operativa” con los *elementos, enunciados y estados* que constituyen el PN. Dicha “matriz operativa” se ha utilizado como instrumento para comprobar el número y tipo de PNs, o su ausencia, que se encuentran en los *spots* seleccionados.

2. Se comenzó por definir el concepto de *relato*. Básicamente, un *relato* es un hecho contado por un *narrador*, donde suceden una serie de *acciones y acontecimientos* a una serie de *personajes* en un *espacio* y en un *tiempo*. Un *relato* es una forma, de las múltiples, que el individuo posee para “transmitir mensajes”. La forma que adopta es la narrativa.

Desde la perspectiva textual, el *relato* se considera una ‘estructura discursiva’. Así, un *relato* es parte constitutiva del *texto* y se entiende como una estructura que comunica significaciones (“producción de sentido”), es decir, como una estructura semiótica. Desde el punto de vista morfológico, un *texto* es susceptible de ser dividido en dos partes: expresión y contenido, y éstas, a su vez, en sustancia y forma. De esta manera se observa que el *relato* viene determinado por los elementos formales de contenido (EFC): acción, personaje, espacio y tiempo; y por una instancia enunciativa: narrador o relator. Ahora bien, el *relato* como parte manifestante del texto, es decir,

como EFC se lo considera un hecho *narrativo*, es decir, el *relato* es un “hecho” donde media una *instancia enunciativa*; donde suceden *acontecimientos* y se realizan *acciones*. Las *acciones* son llevadas a cabo por *personajes*. Junto a éstos, también como elementos pertenecientes al *relato*, se encuentran los lugares donde esos *personajes* realizan las *acciones*: el *espacio*; y el momento en que acontecen: *tiempo*.

De aquí, y básicamente, un *relato* es un hecho donde suceden una serie de *acciones* y *acontecimientos* a una serie de *personajes* en un *espacio* y en un *tiempo* y relatado por una *instancia narrativa*. El *relato*, puede ser, también, representado; es el caso de la “obra teatral”.

Por lo tanto, todo texto audiovisual es narrativo en tanto que la presencia, implícita o explícita, de un narrador media en la re-presentación. Pero, ¿son todos los textos narrativos audiovisuales, de naturaleza narrativa? Es decir, ¿se manifiestan en todos los textos narrativos audiovisuales el fenómeno **narratividad**? Sólo en los textos narrativos audiovisuales de carácter narrativo.

También se ha puesto de manifiesto la naturaleza compleja del *relato narrativo audiovisual*. Tanto la capacidad del relato audiovisual por REPRESENTAR narraciones y representaciones, como la idoneidad de absorber diferentes procesos estructurales y la capacidad de interactivarlos en una única materia expresiva (la audiovisual) para producir una sólo unidad textual, es lo que confiere, básicamente, esa naturaleza compleja al *relato audiovisual*. Pero ¿qué ocurre con la *narratividad* en el *relato* narrativo audiovisual?

Según los semióticos franceses, A.J. Greimas, J. Courtés, Grupo Entrevernes, J-C. Coquet..., confirman que el sentido de un texto se encuentra en la **diferencia**, es decir, en la sucesión de estados y cambios; en la relación entre sujeto y objeto y las transformaciones que éstos sufren: fenómeno de *narratividad*. Es el *programa narrativo*, como unidad sintáctica, el responsable de dar cuenta de dicha relación y transformación; y por extensión, de dicho fenómeno.

Dentro de los terrenos de la narrativa audiovisual, se ha hablado, del *programa narrativo*, se le ha estudiado y se ha experimentado. A lo largo de los capítulos se ha hecho mención a los relatos en general (narraciones y representaciones) y, principalmente, a las dos partes gramaticales que los constituyen: la *historia* y el *discurso*. De ambos niveles constituyentes, se ha privilegiado el nivel teórico de la *historia*, pues es sobre éste, donde se asienta la sintaxis narrativa de superficie y donde encuentra los límites de “actuación” el *programa narrativo*. Excepto en los textos narrativos audiovisuales.

3. El *programa narrativo*, dentro de un texto narrativo audiovisual, no sólo se produce y se manifiesta en el nivel de la *historia*, sino que también puede producirse y manifestarse en el nivel del *discurso* y en el nivel que hemos venido a llamar *textual complementario*.

El capítulo VI: *La Teoría de Conjuntos*, de la parte III: *Teoría Aplicada*; se presenta como propuesta un método de segregación sintagmática del texto narrativo audiovisual inspirado en la teoría de conjuntos matemática. Se parte

de la base que todo texto audiovisual es un conjunto universal (“T”) constituido por tres y sólo tres subconjuntos o conjuntos básicos. Su finalidad es marcar las fronteras entre la *historia (story)*, el *discurso (enunciación enunciada)* y aquellos elementos que son complementarios del texto y que se ubican fuera del *relato*. Al primero se lo ha llamado “conjunto de la historia” o “conjunto diegético” (H), da cuenta de los elementos que se encuentran en el nivel gramatical de la *historia* en los *relatos narrativos audiovisuales*. Al segundo se lo ha denominado “conjunto del discurso” (D), da cuenta de los elementos que se encuentran en el nivel gramatical del *discurso*. Por último, al tercero se lo ha llamado “conjunto textual complementario” (E). Este tercer conjunto hace referencia a aquellos elementos que pertenecen al texto audiovisual en cuestión, pero que son ajenos al *relato narrativo* encontrado en dicho texto audiovisual.

El *programa narrativo* se ha presentado como medio fundamental sobre el que se apoya el elemento formal de contenido designado como *acción*. Conocido como *programme narratif* por Greimas y Courtés y también como *programme d’action* por J.C. Coquet, se puede constatar que el *programa narrativo* es la principal unidad de acción; el principal factor subsidiario.

Se ha entendido, el *programa narrativo*, como unidad compleja y pertinente de los relatos narrativos. También como elemento clave del componente narrativo capaz de definir el fenómeno de *narratividad*. Y se ha presentado una definición operativa de *programa narrativo* con la intención de utilizarlo para el estudio del “corpus” de estudio. Así era la definición operativa:

Un programa narrativo es un paradigma, una matriz, donde un SUJETO de estado mantienen una relación con un OBJETO y donde un SUJETO AGENTE (sujeto de hacer o sujeto operador) transforma la relación del sujeto de estado con el objeto. Es un PN porque se ha manifestado un cambio, una transformación.

Se ha demostrado que el *programa narrativo*, utilizado de manera “operativa”, es decir, utilizado como instrumento de análisis, se revela como necesario e imprescindible para poner a prueba la validez de una sintaxis narrativa que quiera dar cuenta del carácter narrativo de los relatos narrativos **audiovisuales**. Buena cuenta de lo que se acaba de constatar se encuentra demostrado en el estudio realizado a más de doscientos *spots* publicitarios.

Sobre una base teórica, tomada en su mayoría de la Semiótica greimesiana, se ha investigado sobre la naturaleza y el comportamiento del *programa narrativo* en un “corpus” de textos limitado: 202 *spots* publicitarios; *spots* emitidos por Televisión Española entre 1957 y 1967.

En esencia, un PN es una sucesión de cambios sufridos o manifestados por dos sujetos en relación a un objeto. A ésta sucesión se le llama “CAMBIO PRINCIPAL”.

Se debe entender por “SUCESIÓN DE CAMBIOS”, el paso manifestado por un SUJETO 1 de posesión de un objeto (CONJUNCIÓN) a no poseerlo (DISJUNCIÓN) o viceversa, provocado por un SUJETO 2 o sujeto agente.

Por último, un PN no es otra cosa que una secuencia regulada y jerarquizada de cambios sufridos por dos sujetos en relación a un objeto, en torno a un cambio principal.

2. Las conclusiones teóricas acerca del *programa narrativo* son las siguientes:

- El PN es una unidad de acción
- Puede entenderse el PN como:
 - una secuencia regulada y jerarquizada de cambios que se producen en el interior de los relatos narrativos.
 - como un sintagma simple que da cuenta de hechos sencillos que implique un cambio.
 - como una estructura; estructura constituída por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado; o dicho de otra manera, la relación y los cambios que se establecen entre un sujeto y un objeto en los diferentes estados motivados por transformaciones de *hacer: querer, poder, saber y deber*.
 - como una matriz ficcional; el PN como patrón creativo de mercanarrativas. En este sentido, se puede hablar de “matrices ficcionales de acción”. Se ha Propuesto designar como “matriz ficcional de acción” al *programa narrativo base* que articula el argumento de un relato. Desde ésta

perspectiva, la *matriz ficcional de acción* está llamada a prestar al *argumento* su motivo (motivo del componente diegético) principal sobre el cual estructurarse. Es, la *matriz ficcional de acción* el motivo (motivo *base*), elemento base, sobre el que se asienta el resto de motivos que estructuran (que argumentan) un relato.

- Modelo de cambio en un nivel semionarrativo, anterior a cualquier vertimiento semántico (Stockinger).

- El *programa narrativo* es una unidad narrativa que debe ser identificada en el nivel *antropomorfo* (nivel sintáctico menos abstracto) y a diferencia de las unidades del nivel *animado*, son unidades mayores, más extensas.

- El *programa narrativo* se define por los cambios (transformaciones) de estado sufridos por sujetos no viene definido por los *personajes*. Un *personaje* puede inscribirse en más de un *programa narrativo*.

- Por último, el PN viene delimitado por el estado en el que culmina la relación entre el *sujeto* y el *objeto*.

3. Qué es y qué **significa** el *programa narrativo*.

¿Qué es un *programa narrativo*?

El *programa narrativo* es la **pronunciación narrativa** de la *acción*. Es decir, el vínculo observable de la acción; el elemento cuantificable que da

cuenta del fenómeno que postula la *acción: narratividad*. Dicha pronunciación se ordena bajo la apariencia de las relaciones establecidas en el interior de las comunicaciones entre *sujetos* respecto a la circulación de *objetos* fundadas entre aquellos.

¿Qué significa *programa narrativo*?

Programa narrativo significa **convenio**. Convenio entre un elemento: la *acción*, y un todo: el relato narrativo (audiovisual). Es la *acción* la responsable máxima (que no la única) de conferir significación al Relato Narrativo. Dota de significación a los “enunciados” en un relato literario; dota de significación a las “imágenes” en un relato fílmico;... Desde esta perspectiva, el *programa narrativo* se erige como representante de la *acción*, capaz de otorgar, esa *significación* reclamada por la “parte contraria” (relato audiovisual) a través de los cambios que se producen en su interior originados por *sujetos* y *objetos*.

4. En cuanto a la taxonomía del *programa narrativo* hay que destacar los cuatro criterios a seguir para describir una clasificación. Son los siguientes:

- 1- Por la organización temporal en el texto
- 2- Por la naturaleza de la junción
- 3- Por el valor vertido
- 4- Por la naturaleza de los *sujetos* en presencia

A partir de estos cuatro criterios aparecen todas las clasificaciones de los *programas narrativos*.

El *programa narrativo* según Stockinger. Siguiendo a Greimas, Courtés, Grupo Entrevernes y Coquet principalmente, se ha tratado al *programa narrativo* como una unidad sintagmática. Se ha ubicado la unidad en lo que los semióticos llaman el *recorrido generativo*.

Con la entrada en el mundo de la semiótica (semiótica francesa) de nuevos conceptos por una parte, y conceptos revisados por otra, en pos de otras ciencias (matemáticas, sociología, psicología...) y de otros presupuestos (filosófico...) de la mano del grupo de semio-lingüistas investigadores (EHESS/CNRS), el concepto de *programa narrativo* se torna hacia una nueva concepción. Ya no sólo se debe entender el concepto *programa narrativo* como una unidad sintagmática de la sintaxis de superficie. También se ha de entender como “un modelo de cambio de estado” (Stockinger).

Con P. Stockinger comienza una nueva etapa en el desarrollo del *programa narrativo*. Las características de la nueva etapa difieren de la anterior.

Mientras que Greimas y Courtés (y tras ellos, el Grupo Entrevernes...) consideraban y estudiaban el *programa narrativo* en base a su manifestación discursiva, en textos específicos, Peter Stockinger (y también Françoise Bastide, entre otros) lo consideran “piedra angular” de una teoría conceptual y operativa de las formas, tanto simples como complejas, de la acción.

Es, ahora, el *programa narrativo*, tratado como modelo teórico conceptual, responsable del estudio de las formas de interacción entre dos sujetos, y se lo sitúa en el nivel semio-narrativo, es decir, en el nivel donde se estudian los fenómenos en un estadio y momento anterior a cualquier manifestación espacio-temporal específica.

Ahora, al entender el concepto de *programa narrativo* como modelo de cambios de estado, lleva a constatar que son ocho, y sólo ocho, los tipos de PNs que operan en el nivel semionarrativo, es decir, en un nivel anterior a cualquier manifestación específica y que agotan la formas simples de la interacción.

Para P. Stockinger, el paso de un estado inicial a un estado final, independiente de la relación de junción con el objeto u objetos, es lo que determina las *transformaciones* en el programa narrativo. Las diferentes formas de transformación se encuentran, por una parte, en función de los dos operadores: *hacer* y *no hacer*; y, por otra, en función de dos modos de existencia: *realizante* y *actualizante*. Las *transformaciones* pueden ser *estacionarias* (puede ocurrir que un sujeto, en su estado inicial, conjunte o disjunte con un objeto y que su estado final sea idéntico al inicio); o *dinámicas* (un sujeto, en su estado inicial, conjunta con un objeto, y en su estado final disjunte de ello).

Principios teóricos de P. Stockinger:

Primer principio teórico. El autor utiliza dos operadores del *hacer*: el operador del *hacer* propiamente dicho, y el operador del *no hacer*. No hay

que entender el operador del *no hacer* como negación categorial, sino como una negación parcial, es decir, como la negación de hacer algo.

Segundo principio teórico. Si se entiende el concepto *transformación* como el cambio cualitativo de estado, todo *programa narrativo* articula, por una parte, una transformación realizante; y por otra, articula una transformación actualizante.

Aplicando estos dos principios teóricos y en función de las formas simples de la interacción, el modelo constitutivo de cambio de estado comporta ocho *programas narrativos*. Cuatro están regidos por el operador del *hacer* y otros cuatro están regidos por el operador del *no hacer*.

Presenta los ocho programas narrativos, de formas simples, divididos en grupos de dos, según operador, la naturaleza de la transformación y el tipo de articulación.

Así, aparecen:

– Dos PNs que presentan dos transformaciones estacionarias actualizantes: PN de **alternancia** y de **discordancia**.

– Dos PNs que presentan dos transformación estacionarias realizantes: PNs de **identidad** y de **concordancia**.

– Dos PNs que presentan dos transformaciones dinámicas actualizantes: PNs de **diferenciación** y de **divergencia**.

– Dos PNs que presentan dos transformaciones dinámicas realizantes: PNs de **identificación** y de **convergencia**.

Peter Stockinger propone una tipología, como él mismo denomina, lógico-conceptual común y propia del *programa narrativo* como modelo de cambio de estado, “*Una estructura de cuatro transformaciones que reproducen las propiedades constitutivas del cuadro semiótico*” (Stockinger, 1991, p. 202). Considera el *programa narrativo* como la base sobre la que descansa una *teoría de la acción*, con la particularidad que dicha *teoría* considera su validez en un estadio anterior a sus vertimientos semánticos en un *universo espaciotemporal* (manifestación) determinado.

Como puede observarse, nuestro interés difiere de P. Stockinger. Nos ha movido, esencialmente una afición propia de investigadores: la curiosidad. Dicho de otra manera y atendiendo al rigor académico, nuestro interés se ha centrado en desarrollar una investigación de tipo descriptiva-experimental y de naturaleza empírica.

De tipo descriptiva-experimental en la medida que la importancia estriba en una labor exploratoria para traer a la luz el comportamiento de la unidad *programa narrativo* en un medio diferente (en relatos narrativos audiovisuales) al que hasta ahora se ha venido utilizando (textos literarios, principalmente). Y empírica, en tanto en cuanto, un texto narrativo (en nuestro caso un *spot* publicitario) una vez concluida su producción, ya no es manipulado, con lo que el objeto de estudio se puede considerar un “hecho de experiencia directa no manipulado”.

En resumen, mientras que para P. Stockinger, el *programa narrativo* es un modelo de cambio en un nivel semionarrativo: anterior a cualquier vertimiento semántico; para nosotros, en definitiva, no ha sido más que el pretexto para intentar descubrir si el *programa narrativo*, aplicado en relatos audiovisuales, puede aspirar a salir del ámbito reduccionista que, desde un punto de vista operativo, presenta un análisis sintáctico del texto audiovisual.

5. Sobre la aplicación que se ha hecho de la *Teoría de Conjuntos*.

Según asegura L. Campedelli, la teoría de conjuntos, en atención a su noción elemental, no es más que la introducción de un lenguaje particular “...que comporta una notable precisión y simplicidad... y conduce a dar una exacta expresión a cada proposición y principio de la lógica”. (Campedelli, 1969, p.102). Es por esta razón, por hablar de lenguaje (particular), por la que nos hemos acercado a la “teoría de conjuntos”. No es intención abordarla en su máxima amplitud; en absoluto. Sólo nos interesa las nociones elementales; su repertorio básico de elementos constituyentes.

Por consenso, se presenta, en creciente interés, la *teoría de conjuntos* como una “formula” con la capacidad de ser aplicada en amplias y variadísimas investigaciones. Tal es el caso de la Biomatemática, por ejemplo. Se suele entender o considerar la *teoría de conjuntos* como un elemento sobre el que se trabaja para obtener otro elemento.

El objetivo era encontrar un mínimo apoyo. Lo hemos conseguido recurriendo a la *teoría de conjuntos*. De ella se toma lo mínimo esencial: todo

conjunto se encuentra formado por una cantidad finita o infinita de elementos que poseen unas propiedades. Dicho conjunto suele pertenecer a un conjunto superior llamando Conjunto Universal (“U”); es decir, todo conjunto, suele ser un subconjunto de un conjunto “englobador”. De la misma manera, se ha tratado el Texto Audiovisual. Buscando sus conjuntos básicos, conjuntos que pertenecen a un conjunto “englobador” de carácter universal (“U”). La denominación de los tres conjuntos básicos que conforman el universo audiovisual (“T”), se ha propuesto la siguiente:

1- El que corresponde al conjunto “historia”; se le llamará CONJUNTO DIEGÉTICO. Notado simbólicamente por “H”.

2- El que corresponde al conjunto “discurso”; se le llamará CONJUNTO DISCURSIVO. Notado simbólicamente por “D”.

3- El que corresponde al conjunto “complementario”; se le llamará CONJUNTO TEXTUAL COMPLEMENTARIO. Notado simbólicamente por “E”.

Básicamente, son dos las operaciones que se pueden realizar entre los elementos de al menos dos conjuntos, desde el punto de vista matemático. Si aplicamos estas operaciones matemáticas a textos audiovisuales, tenemos como resultado tres tipos de intersección de conjuntos del conjunto universal “T”. Los hemos llamado también conjuntos conmutados, porque su comienzo o finalización en el *proceso de la enunciación* lo realizan en un conjunto diferente. Son los siguientes:

1- Conmutación diegética

a: Cuando desde un conjunto “H” o “E” se transfieren elementos al conjunto “D”. Dicho de otra manera, cuando elementos del conjunto “H” o del conjunto “E”, son comunes con los elementos del conjunto “D”. Se nota simbólicamente con **CD**.

2- **Conmutación textual complementaria**: Cuando desde un conjunto “H” o un conjunto “D” se transfieren elementos a un conjunto “E”. Dicho de otra manera, cuando elementos del conjunto “H” o del conjunto “D”, son comunes con los elementos del conjunto “E”. Se nota simbólicamente con **CE**.

3- **Conmutación discursiva**: Cuando desde un conjunto “D” o un conjunto “E” se transfieren elementos a un conjunto “H”. Dicho de otra manera, cuando elementos del conjunto “E” o del conjunto “D”, son comunes con los elementos del conjunto “H”. Se nota simbólicamente con **CH**.

6. En cuanto a la investigación.

Una única variable dividió el “corpus” de estudio en *spots narrativos de carácter descriptivos* y en *spots narrativos de carácter narrativo*.

Los campos que se proponen para constituir los registros son diecinueve (19). Han sido los siguientes:

NUMERACIÓN

1° *Número de bloque al que pertenece el spot*

2° *Número de spots publicitario*

NOMINACIÓN

3° *Nombre de bloque*

4° *Título de spot publicitario*

VARIABLE ÚNICA: NATURALEZA DEL SPOT

5° *Naturaleza Descriptiva*

6° *Naturaleza Narrativa*

PRIMERA MODALIDAD: LOCALIZACIÓN Y MANIFESTACIÓN

7° 1. *Manifestación Simple*

8° 1.1. *Única*

9° 1.1.1. *Diegética*

10° 1.1.2. *Discursiva*

11° 1.1.3. *Textual complementaria*

12° 1.2 *Copresente*

13° 1.2.1. *H+D*

14° 1.2.2. *H+E*

15° 1.2.3. *D+E*

SEGUNDA MODALIDAD: MANIFESTACIÓN COMPLEJA

16° 2. *Manifestación Compleja*

17° 2.1. *Conmutación Discursiva*

- 18º 2.2. *Conmutación textual complementaria*
 19º 2.3. *Conmutación diegética*

Cada uno de los *campos* propuestos, exceptuando los cuatro primeros, pues son puramente nominativos, y fueron utilizados como *items* para la descripción de nuestro estudio. Sumaron un total de quince (15) *items*.

Los quince *items* fueron los siguientes:

- 1º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza descriptiva*.**
- 2º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA***
- 3º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA, de Manifestación Simple*.
- 4º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA, de Manifestación Compleja*.
- 5º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA, de Manifestación Simple Única*.
- 6º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA, de Manifestación Simple Copresente*.

7º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Única Diegética*.

8º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Única Discursiva*.

9º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Única textual complementaria*.

10º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Copresente H+D*.

11º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Copresente H+E*.

12º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Simple Copresente D+E*.

13º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Compleja de Conmutación Discursiva*.

14º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Compleja de Conmutación Textual Complementaria*.

15º Porcentaje de *spots* publicitarios de *naturaleza NARRATIVA*, de *Manifestación Compleja de Conmutación Diegética*.

Junto a cada *item*, excepto los *items* de “numeración” y de “nominación”, aparecía un valor numérico.

Se han utilizado dos valores numéricos:

- . Valor numérico 1
- . Valor numérico 0

El *valor numérico 1* daba cuenta del valor positivo del *item*. Es decir, en el *spot* publicitario existe al menos un PN.

El *valor numérico 0* daba cuenta del valor negativo del *item*. Es decir, en el *spot* publicitario no se localiza algún PN.

A la hora de actualizar los datos que suministra el resultado de la investigación, hay que saber que los *items* se han propuestos en base a dos principios:

1- división del *corpus* seleccionado en binomios con denominadores en oposición. Por ejemplo:

carácter *descriptivo* vs. carácter *narrativo*; o,

manifestación simple vs. *manifestación compleja*;

etc.

2- El carácter inclusivo de los diferentes *items*. Cada una de las categorías en oposición, al eliminar uno de los denominadores, el restante (el marcado con valor positivo) implica una nueva categoría en oposición, y así sucesivamente. Sólo la confirmación del valor positivo de un *spot* publicitario como *spot* de carácter *descriptivo* es la excepción a este segundo principio.

Se eligió, al azar un *spots* publicitario perteneciente al “corpus” y se le aplicaron los *items* para su descripción. Con lo cual, en atención a los *items* marcados con valor positivo y teniendo en cuenta el carácter inclusivo partiendo de binomios o categorías con denominadores en oposición, se puede describió el *spot* elegido de la siguiente manera:

“El *spot* publicitario titulado RAID con número 62 del corpus seleccionado e incluido en el bloque bajo el título HOGAR, se trata de un *spot* publicitario narrativo de carácter narrativo (NN) caracterizado por un PN o PNs en manifestación simple única (MSU) localizado en el conjunto de la “historia” o conjunto “diegético” (“h”). Es decir, es un *spot* de carácter narrativo donde los PNs o PN, sólo se encuentra en uno de los conjuntos; en este caso, localizado/s en la “historia”: conjunto “h”.

7. El *programa narrativo* goza de un tratamiento particular. El tratamiento que se le dispensa corresponde al de una unidad “imprescindible” para la articulación secuencial del Relato Narrativo.

Sin embargo, “...El *programa narrativo* ha sido y continúa siendo motivo de estudio por parte de semiolingüistas, de exégetas,... pero, ¿cómo

funciona el *programa narrativo* en un tipo de sustancia expresiva donde concurren y se interactúan, simultáneamente, varias sustancias expresivas? Es más, ¿funciona el *programa narrativo* fuera de los “campos de actuación habituales”: textos literarios? ¿Se podrá llevar a cabo una traslación óptima, que sufra poca o ninguna distorsión?...”

Así comenzábamos.

Antes de concluir, se presentarán unos cuantos comentarios, de carácter resolutivo, acerca de las preguntas formuladas al comienzo de esta tesis.

Repasemos primero, la validez de la hipótesis y de las subhipótesis que al comienzo de esta investigación se propusieron:

HIPÓTESIS

* El concepto de *narratividad*, a pesar de tratarse de un término abstracto, es susceptible de ser cuantificado.

* Es el *programa narrativo* el elemento sobre el cual, el concepto *narratividad* se apoya para su cuantificación.

* Al igual que en los relatos literarios, la unidad llamada programa narrativo es la responsable de conferir *narratividad* a los relatos audiovisuales.

Sub-hipótesis:

* Si el *programa narrativo* es el responsable de conferir densidad narrativa a los relatos audiovisuales, entonces, a mayor número de programas narrativos presentes en un spot publicitario, mas evidente es el fenómeno *narratividad*.

* El *programa narrativo* entendido tanto como sintagma simple o como secuencia regulada y jerarquizada sometida al cumplimiento de una serie de fases, da cuenta del valor constitutivo del relato, es decir, de la naturaleza expresiva que lo caracteriza.

Cuando se hablaba del concepto de *programa narrativo* se suponía que todo relato audiovisual que encerrara al menos un PN cualquiera, se lo podía considerar un relato audiovisual de carácter **narrativo**. Se suponía que un *programa narrativo* implicaba, siempre que se descubriera uno de ellos en la manifestación discursiva, un **progreso narrativo** (concepto que mide el mayor o menor grado de incidencia de *narratividad* en los textos narrativos audiovisuales). No es así.

Después de estudiar el conjunto de *spots* publicitarios, representativos de un decenio concreto: 1957/67, se han observado, entre otros, los siguientes síntomas:

- En algunos *spots* se ha observado la presencia aislada de *programas narrativos* operando en alguno de los conjuntos constitutivos del conjunto “T”

sin que configuraran un *recorrido narrativo*, o su manifestación implicara un *progreso narrativo*.

- También, se han detectado *programas narrativos* distribuidos a lo largo de los tres conjuntos de manera simultánea o alterna, sin que configuraran un *recorrido narrativo*, o su manifestación implicara un *progreso narrativo*.

- Por otra parte, se han observado relatos, que aunque la disposición de los PNs no implican un *progreso narrativo*, sí configuran un sólo *recorrido narrativo*.

En atención a lo observado, y a pesar de las manifestaciones sencillas (carencia en su mayoría de progreso narrativo) del *programa narrativo* en los *spots* de la muestra, puede constatarse que la primera la hipótesis general se cumple. Por lo tanto, la *narratividad* es un concepto abstracto susceptible de ser cuantificado.

De igual manera se cumple la segunda hipótesis general: es el *programa narrativo* el elemento sobre el cual, el concepto *narratividad* se apoya para su cuantificación.

También, se puede constatar, que al igual que en los relatos literarios, la unidad llamada *programa narrativo* es la responsable de conferir *narratividad* a los relatos audiovisuales.

La *narratividad*, que se define como fenómeno constitutivo del componente narrativo de los textos en general, es la responsable de dar cuenta

de los diferentes cambios que suministran los elementos constitutivos de los relatos. La *narratividad* es un término sobre el que se cristaliza (se habla en un sentido general), el concepto clave de *acción*: sucesión de cambios de estado y transformaciones experimentados por un *sujeto* en relación a un *objeto*. El concepto clave de *acción* es el *programa narrativo*, pero, entendido éste como unidad que contempla un **progreso narrativo**. De aquí, que la tarea de un análisis narrativo sea la de desentrañar y ofrecer esos cambios que presentan los relatos (literarios, audiovisuales,...).

Así, el carácter narrativo de un relato audiovisual, lo imprime el fenómeno *narratividad* a través, del *programa narrativo*.

Si la unidad de acción cumple su cometido como un sintagma aislado de corta extensión donde sólo se manifiesta un *cambio* simple, por ejemplo ingestión de alimentos o bebidas, y no procura más sintagmas que configuren y construyan el *recorrido narrativo* de, al menos, uno de los *personajes*, se puede hablar de fenómeno de *narratividad*, pero son manifestaciones aisladas de *programas narrativos* simples de corta extensión, ubicados en textos de fuerte tendencia descriptiva.

De este tipo de textos han aparecido un 21,66 % de los *spots* que se les han considerado de naturaleza narrativa.

Sin embargo, aquellos textos que presentan *programas narrativos* de diferente extensión vestidos como una estructura, es decir, estructura constituída por un *enunciado de hacer* que rige un *enunciado de estado*; o

dicho de otra manera, la relación y los *cambios* que se establecen entre un *sujeto* y un *objeto* en los diferentes estados motivados por transformaciones de *hacer: querer, poder, saber y deber*, sí puede hablarse de presencia del fenómeno *narratividad* en el relato en cuestión. ¿Por qué? Aunque no se da un progreso narrativo, sí se localiza un *recorrido narrativo*. Y puede considerarse, que el *recorrido narrativo*, como sintagma superior al *programa narrativo*, es la manifestación incipiente del fenómeno *narratividad*. En esta situación se encuentran más del 75% de los *spots* considerados en la investigación de carácter narrativo.

Sin lugar a dudas, los textos que presentan el fenómeno *narratividad* son aquellos donde se localiza una secuencia regulada y jerarquizada de cambios que se producen en el interior de los relatos narrativos. El escaso tiempo del que se dispone para contar una historia en un texto de tipo *spot* publicitario, provoca la ausencia de relatos que presenten un *progreso narrativo*. En esta situación se encuentra algo más de una docena.

En resumen, de las hipótesis y subhipótesis formuladas, se puede constatar su reválida, a excepción de una subhipótesis.

La existencia en un texto narrativo audiovisual de varios PNs, sólo confiere *narratividad* al relato narrativo en un grado primario. Ya que el programa narrativo entendido tanto como sintagma simple o como secuencia regulada y jerarquizada sometido al cumplimiento de una serie de fases, es lo que da cuenta del valor constitutivo del relato, es decir, de la naturaleza expresiva que lo caracteriza. Siempre y cuando, se trate de un texto donde se

localice una secuencia regulada y jerarquizada de cambios que impliquen un *progreso narrativo*.

Entonces, el concepto *narratividad* es susceptible de ser cuantificado. Pero hay que destacar, que se producen dos tipos de *narratividad*. Una primera, de grado primitivo, que viene determinada por la presencia de PNs pero que no presuponen ni implican un *progreso narrativo*. La segunda, es la *narratividad* por excelencia. Determinada por la presencia de PNs que implican y presuponen un *progreso narrativo*.

Por último.

Cabe formularse una lícita pregunta: y ¿todo ésto, para qué?

8. En el capítulo introductorio de esta tesis, se hablaba del término *briefing*, y junto al *copy strategy* se los presentaba como fases del proceso de planificación de la estrategia comunicacional publicitaria, anteriores y posteriores al “mensaje publicitario definitivo”, cuya finalidad es intentar acercarse lo más posible al “consumidor ideal”. Así, nos planteábamos las siguientes cuestiones: *¿cómo controlar el fenómeno narratividad? ¿Cómo opera este concepto si se trata de un concepto abstracto? ¿Cómo controlarlo y utilizarlo para fines publicitarios, por ejemplo?*

En respuesta a estas y otras preguntas que pudieran surgir, propusimos, como nueva hipótesis, poder aplicar los resultados de este estudio a lo que vinimos a denominar *briefing textual*. ¿Por qué? Porque de la misma manera

que un *briefing* facilita al profesional de la publicidad toda una serie de datos acerca del producto y del consumidor, ¿por qué el profesional no solicita, igualmente, un documento que le oriente sobre las preferencias textuales por las que se presupone que se inclina el supuesto *público objetivo*.

Ahora ya se conoce un modelo para saber, básicamente, cómo están constituidos los *spots* publicitarios, y por extensión cualquier otro tipo de texto audiovisual.

El modelo lo constituyen: los *items*, con un doble valor supuesto: o, “cero” o “uno”; la división del *corpus* en binomios con denominadores en oposición (*manifestación simple vs. manifestación compleja*; p.ej.) y el carácter inclusivo de las categorías en oposición. Estos tres criterios son los que facilitan la información morfológica que contiene un texto audiovisual cualquiera.

Ahora queda pendiente un análisis sintáctico (morfo-sintáctico) por medio del cual se conozca el comportamiento textual de cada uno de los elementos que aparecen en el *relato audiovisual*. Es decir, un modelo de análisis que nos facilite el tipo de *papeles actanciales* que cada uno de los elementos cumple; cuál es el eje donde se manifiestan, etc. De esta manera, se podrá conocer y se podrá describir con mayor exactitud el comportamiento (morfo-sintáctico) de los elementos de un *relato audiovisual*. Así, se podrá experimentar, y, por ejemplo, cambiar, el *papel actancial* de un *personaje* con el fin de ir configurando un *briefing textual* en relación a un producto determinado.

Pongamos un ejemplo.

Spot COLONIA EGOIS.

El producto que se presenta en este *spot* es un frasco de colonia para hombres. Desde un punto de vista sintáctico y en atención a la *historia*, el producto (colonia) se inscribe en el *papel actancial* de *objeto valor*; y se impostan en el eje del deseo. ¿Qué ocurriría si el producto, en lugar de cumplir un *papel actancial* de *objeto de valor* cumpliera un *papel actancial* de *adyuvante* como ocurre con el producto en el *spot* PEUGEOT 106, TAPICERÍA VAQUERA? ¿El *público objetivo* seguiría siendo el mismo? ¿Cambiaría? ¿Y si en lugar de tratarse de un spot de carácter *narrativo*, se propusiera un *spot* de carácter *descriptivo*?

En definitiva, ¿cuál sería la forma idónea de contar una “historia” (*story*) con la intención de llegar a nuestro consumidor ideal? Es decir, ¿cuál es *briefing textual* de cada producto concreto?

Ya para terminar.

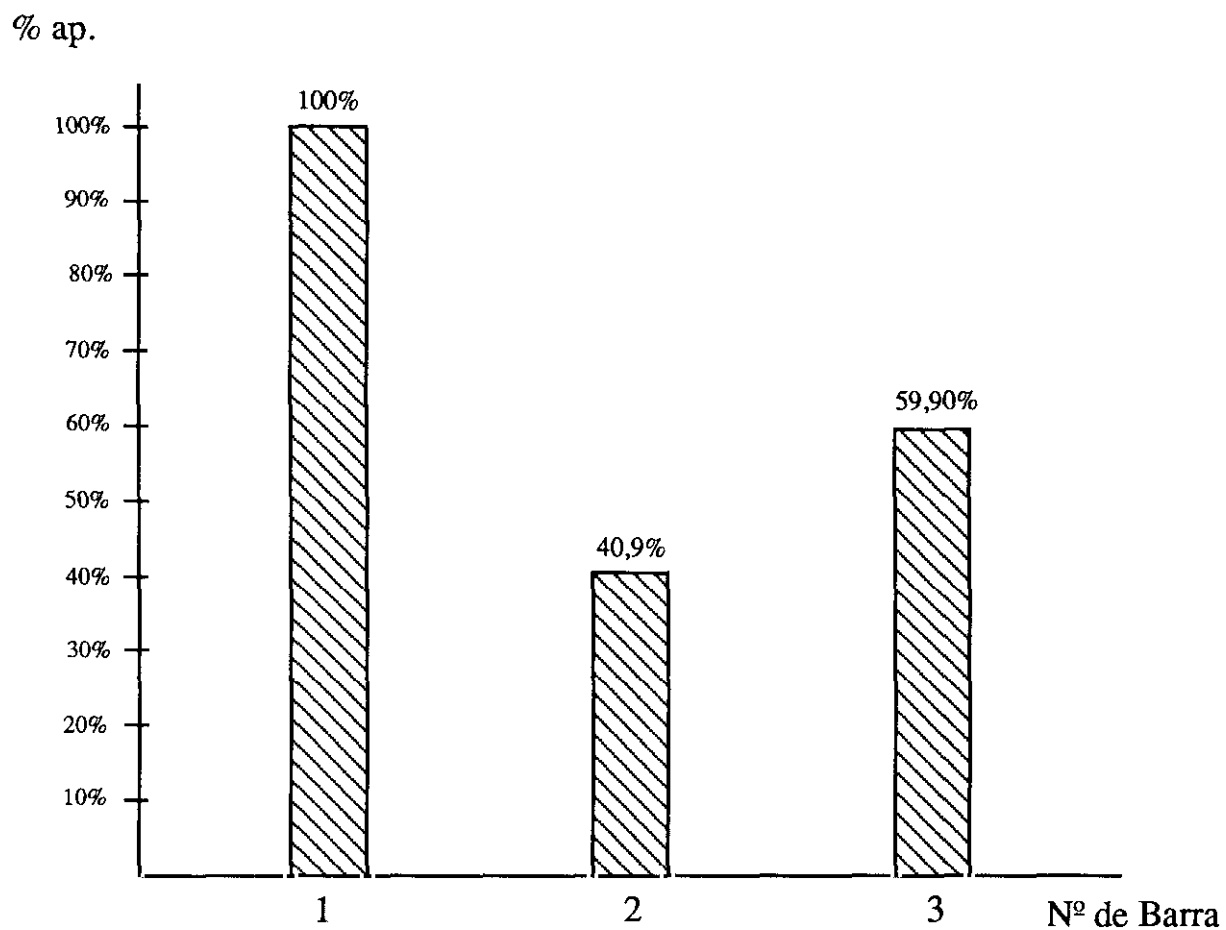
En respuesta a la pregunta formulada al comienzo de este capítulo: “¿el concepto de *narratividad*, profesado y defendido por los semióticos greimesianos, es aplicable a los relatos audiovisuales del tipo *spots publicitarios*?; hemos de atrevernos a confirmarlo, pero con matizaciones. El proceso narrativo en los audiovisuales, tal y como se ha visto a lo largo de

este trabajo, comporta una serie de peculiaridades que exigen unas cuantas modificaciones que ha de atender y asumir para poder operar de manera óptima sobre relatos audiovisuales. Véase el capítulo VI de este trabajo de investigación.

GRÁFICAS DESCRIPTIVAS

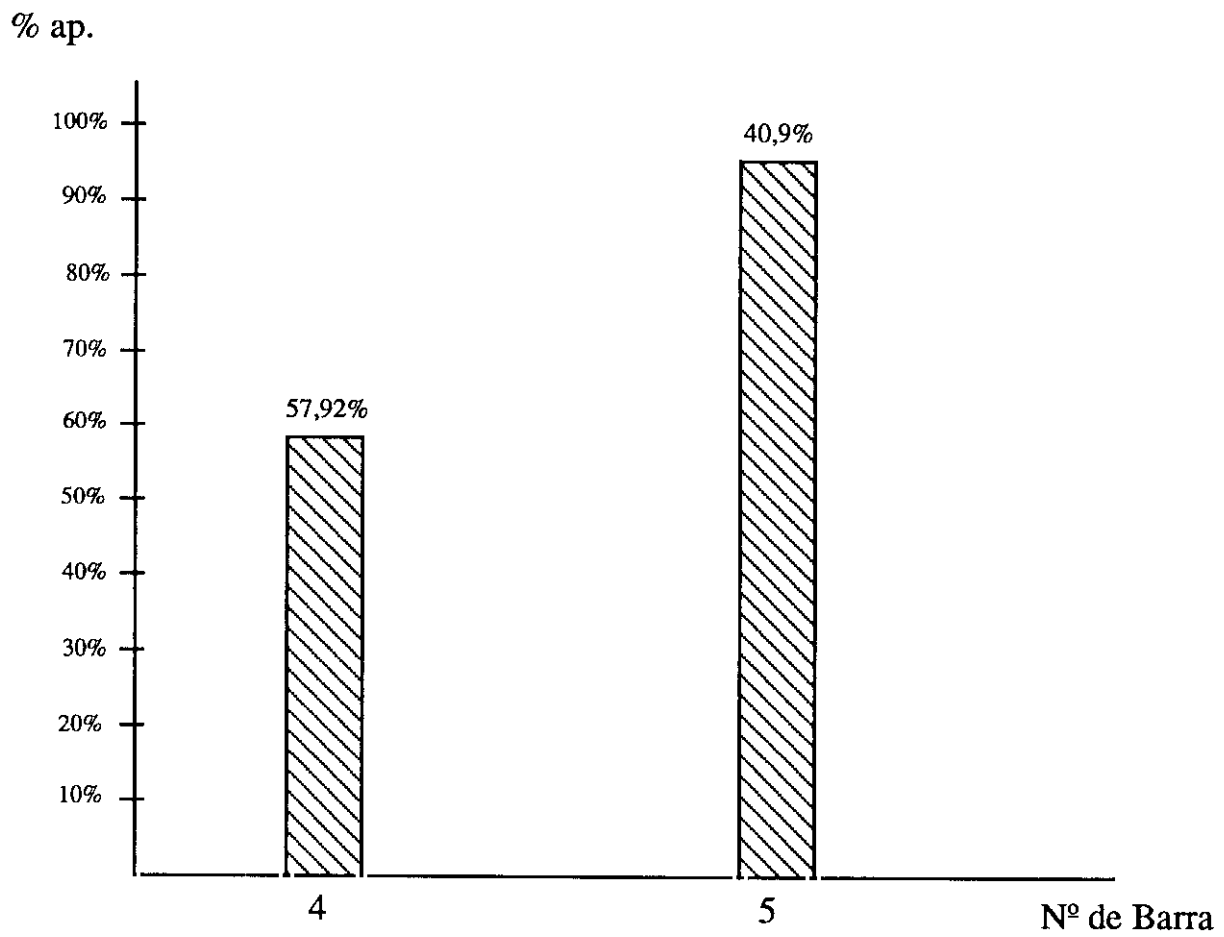
NOTA: Las gráficas representan el porcentaje de *spots* publicitarios que poseen un determinado tipo de *programa narrativo*, según figura en el encabezamiento de las mismas.

RELACION NATURALEZA NARRATIVA / NATURALEZA DESCRIPTIVA



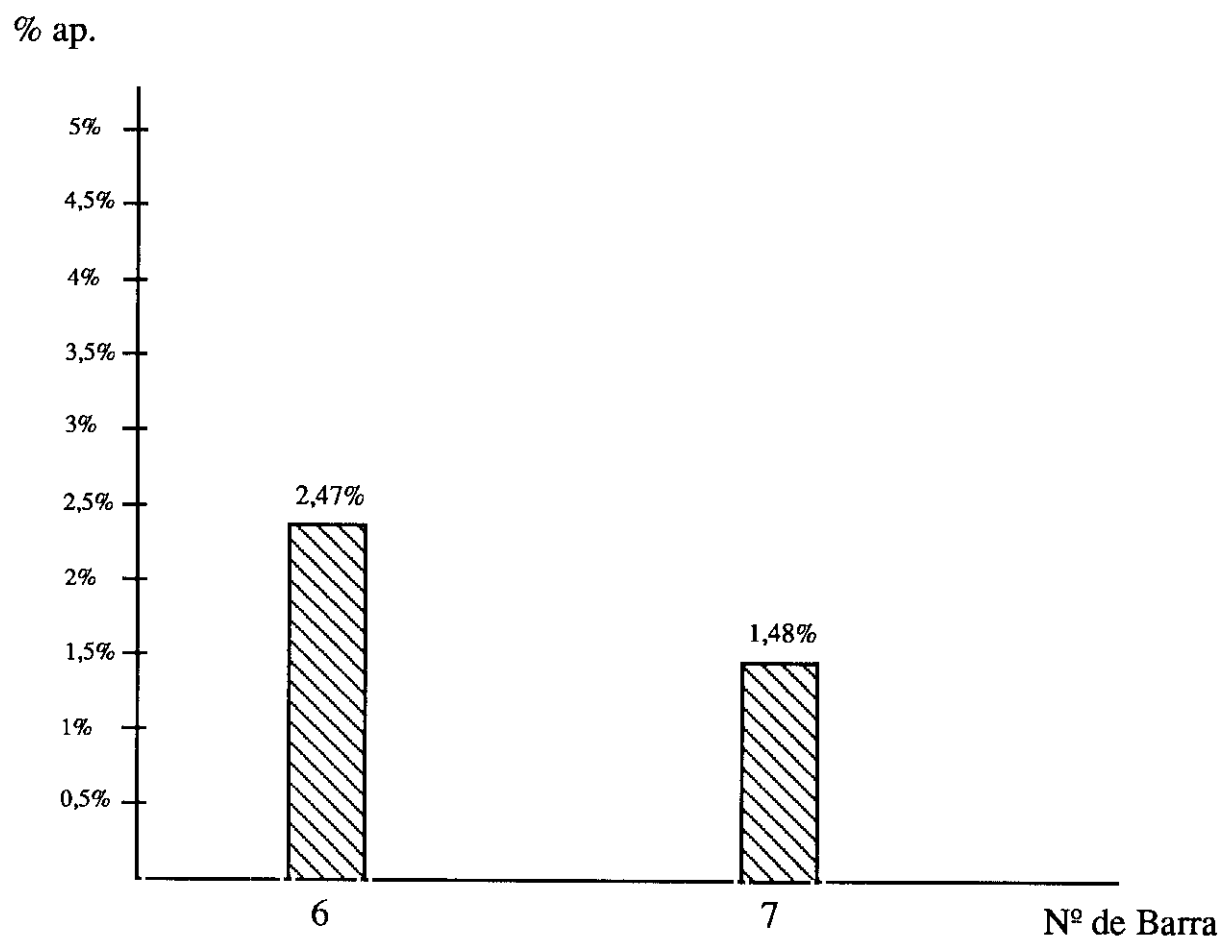
Gráfica nº 1

NATURALEZA NARRATIVA MANIFESTACION SIMPLE



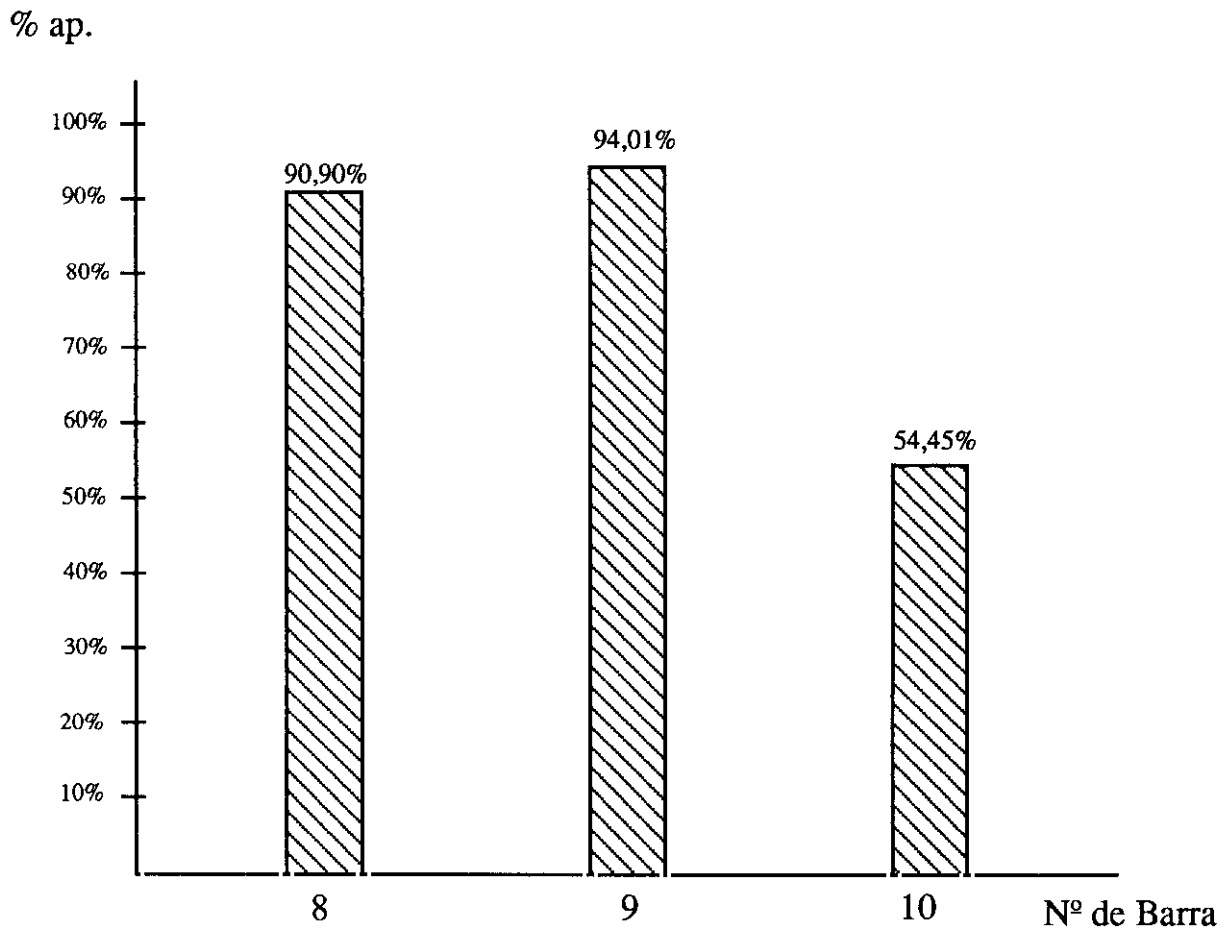
Gráfica nº 2

NATURALEZA NARRATIVA MANIFESTACION COMPLEJA



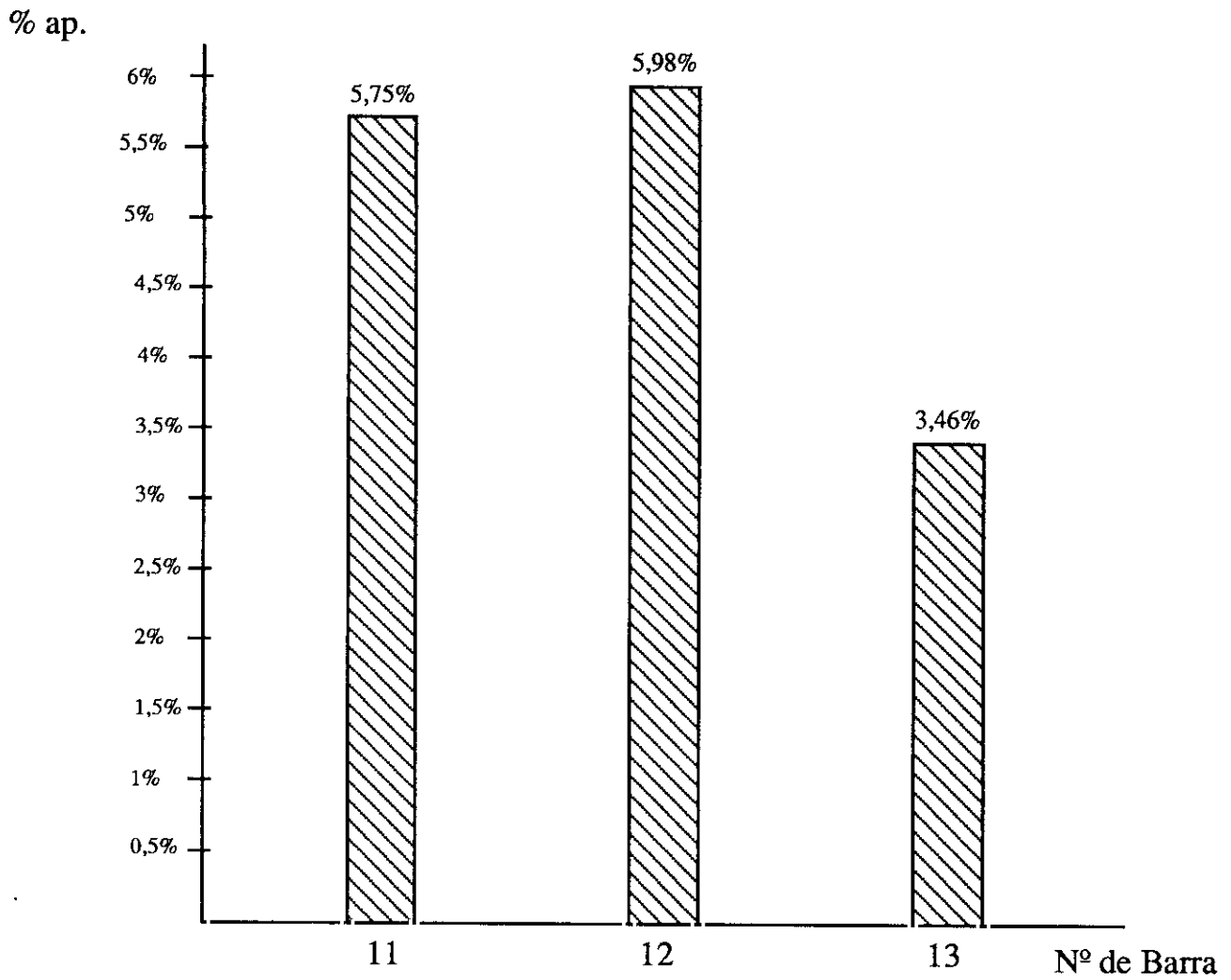
Gráfica nº 3

MANIFESTACION SIMPLE UNICA



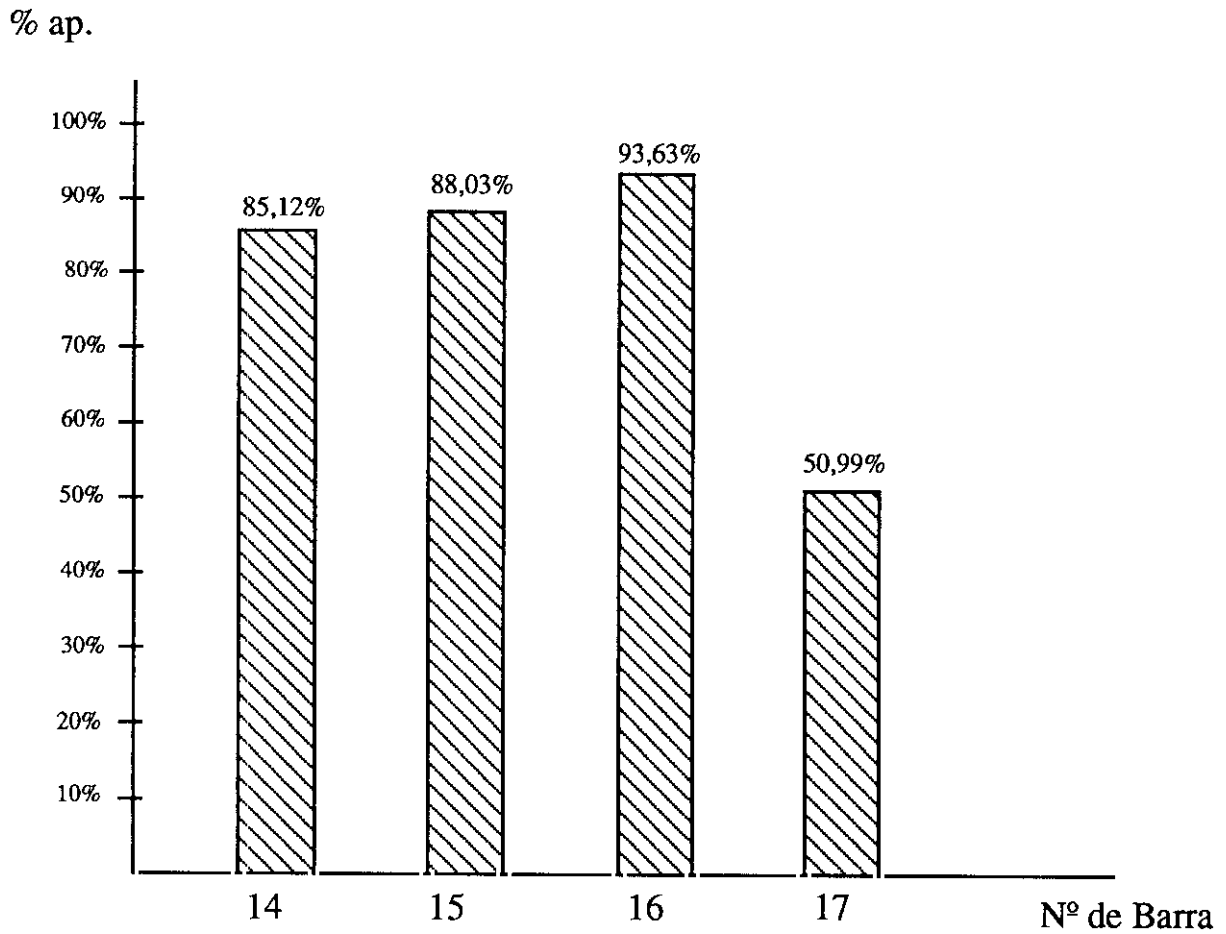
Gráfica nº 4

MANIFESTACION SIMPLE COPRESENTE



Gráfica nº 5

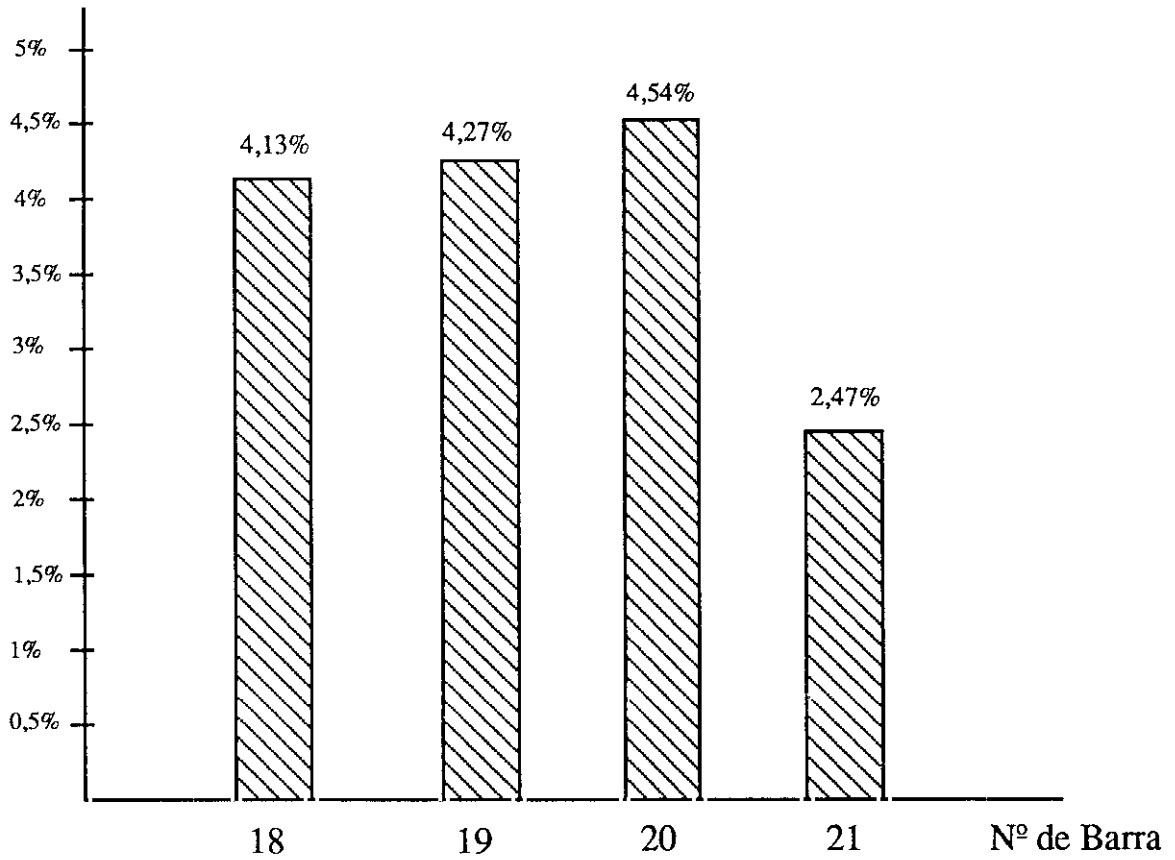
MANIFESTACION SIMPLE UNICA DIEGETICA



Gráfica nº 6

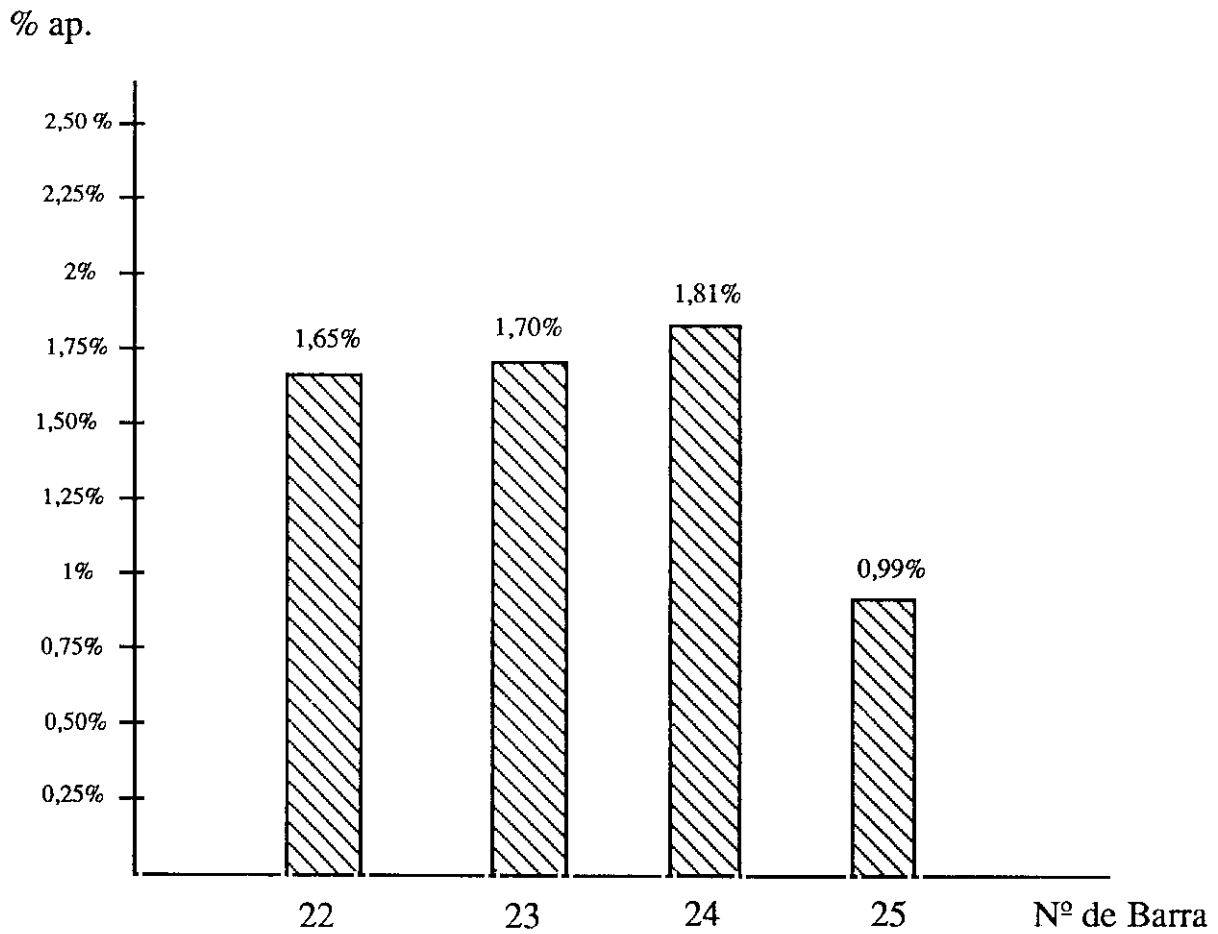
MANIFESTACION SIMPLE UNICA DISCURSIVA

% ap.



Gráfica nº 7

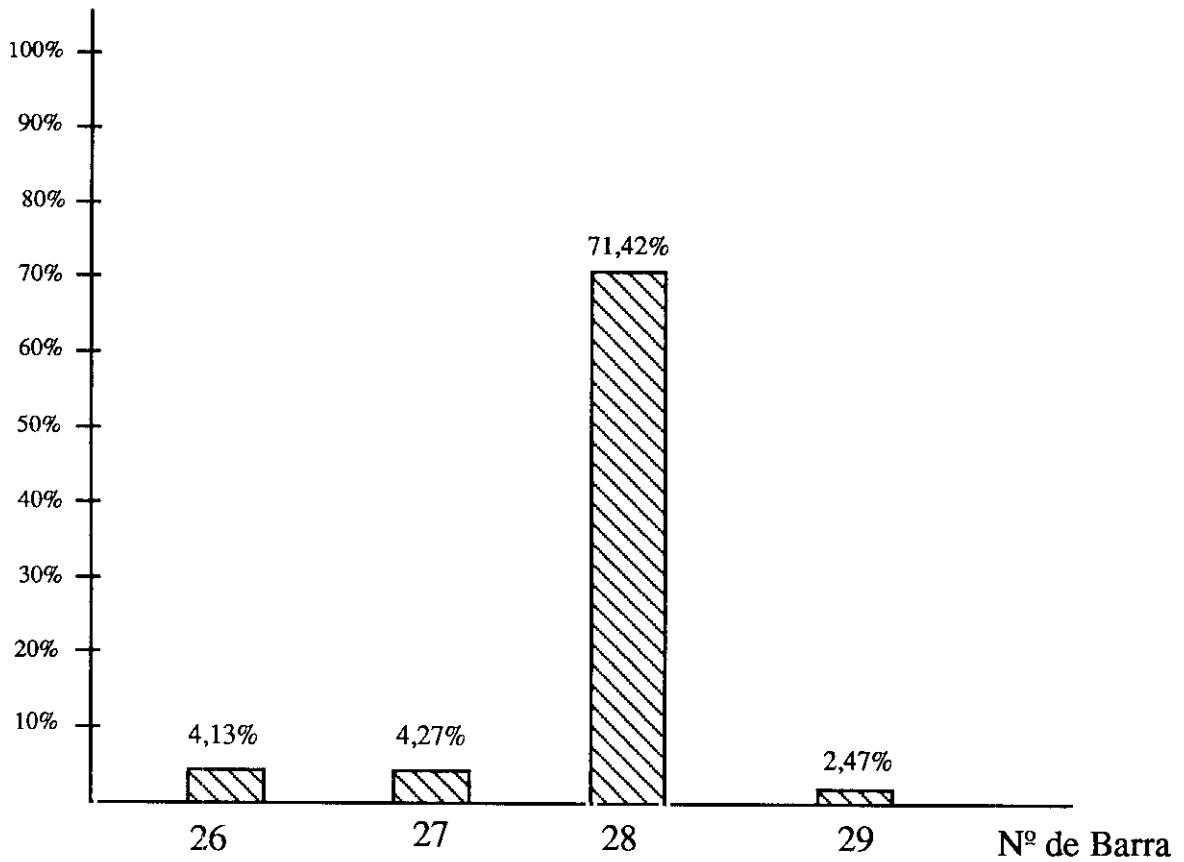
MANIFESTACION SIMPLE UNICA TEXTUAL



Gráfica nº 8

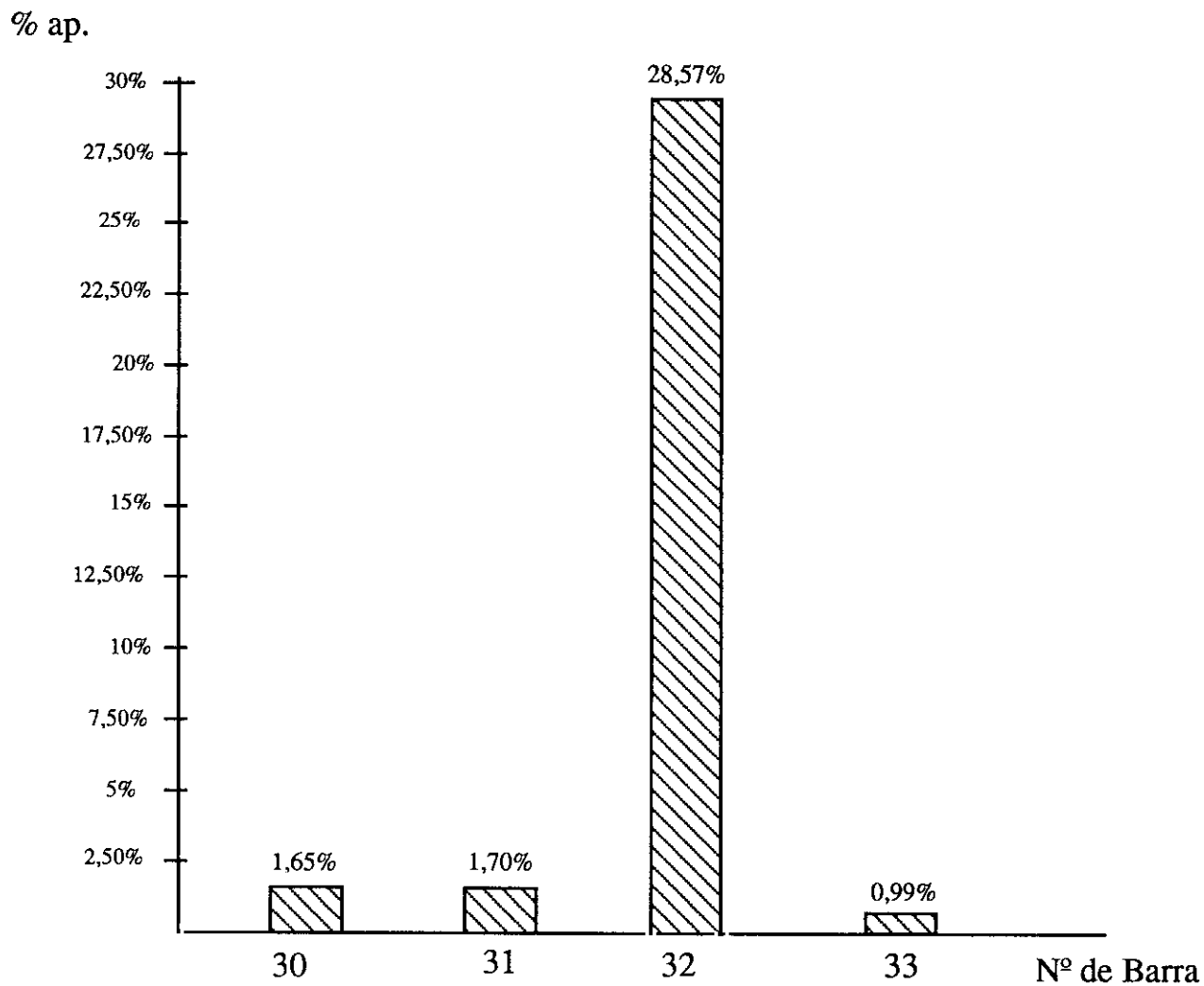
MANIFESTACION SIMPLE COPRESENTE H+D

% ap.



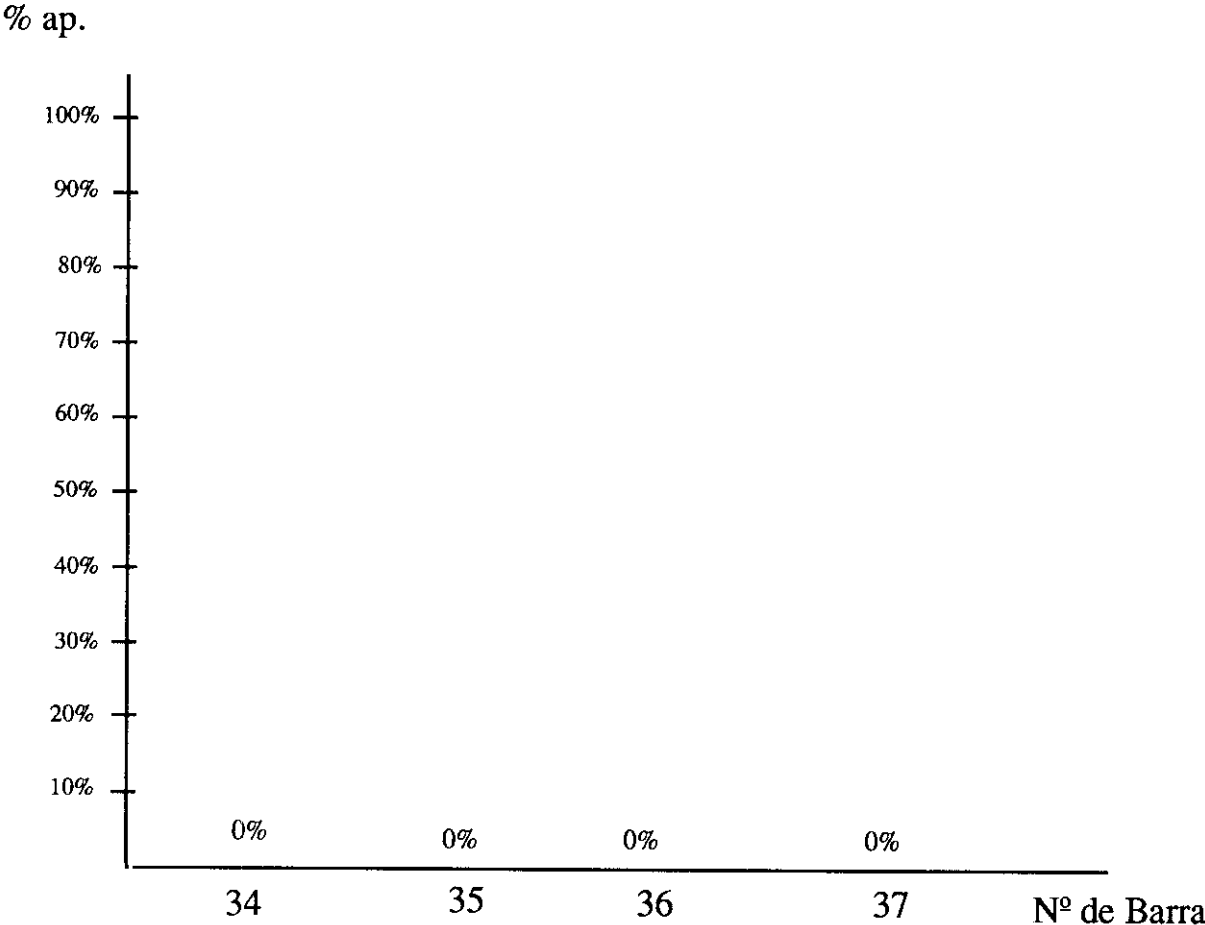
Gráfica nº 9

MANIFESTACION SIMPLE COPRESENTE H+E



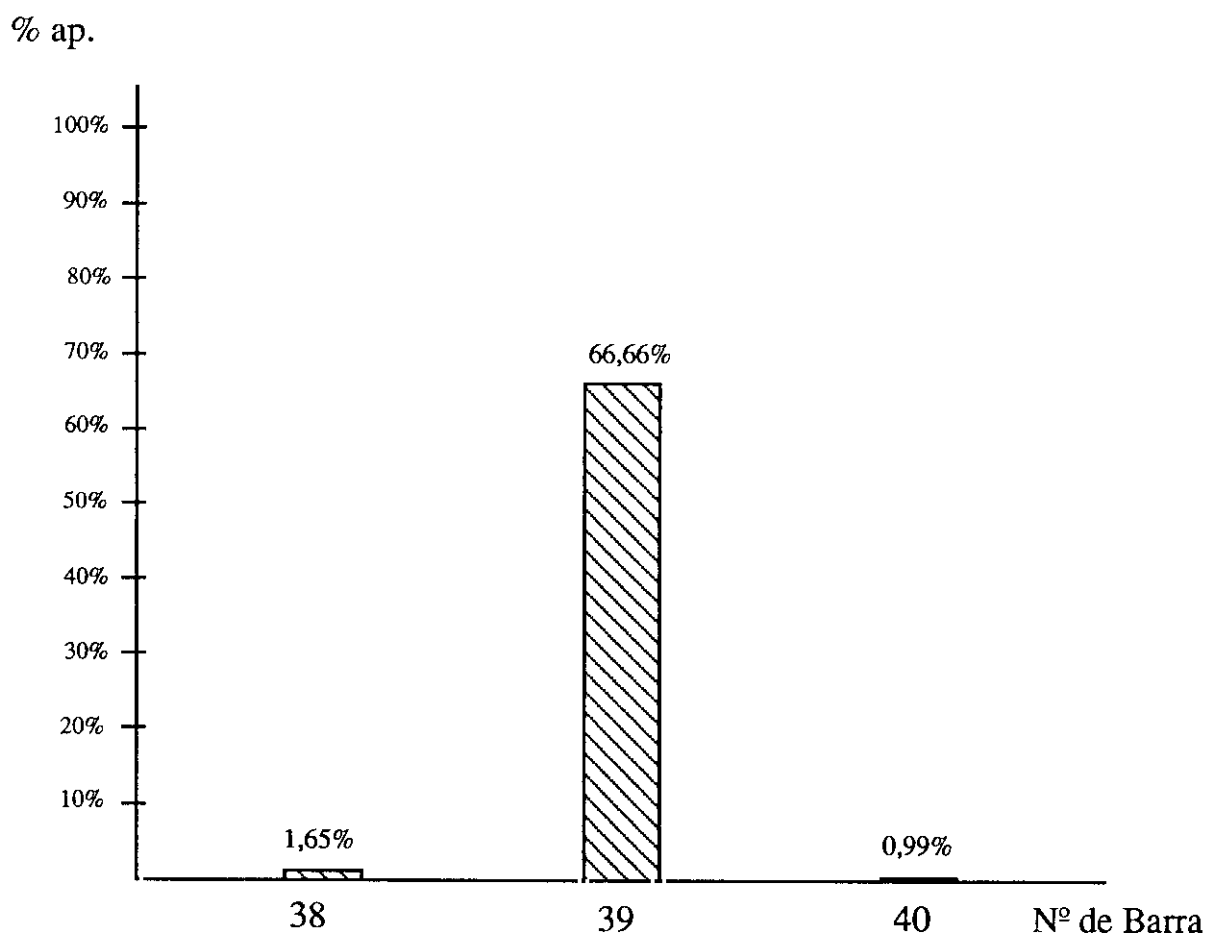
Gráfica nº 10

MANIFESTACION SIMPLE CÒPRESENTE D+E



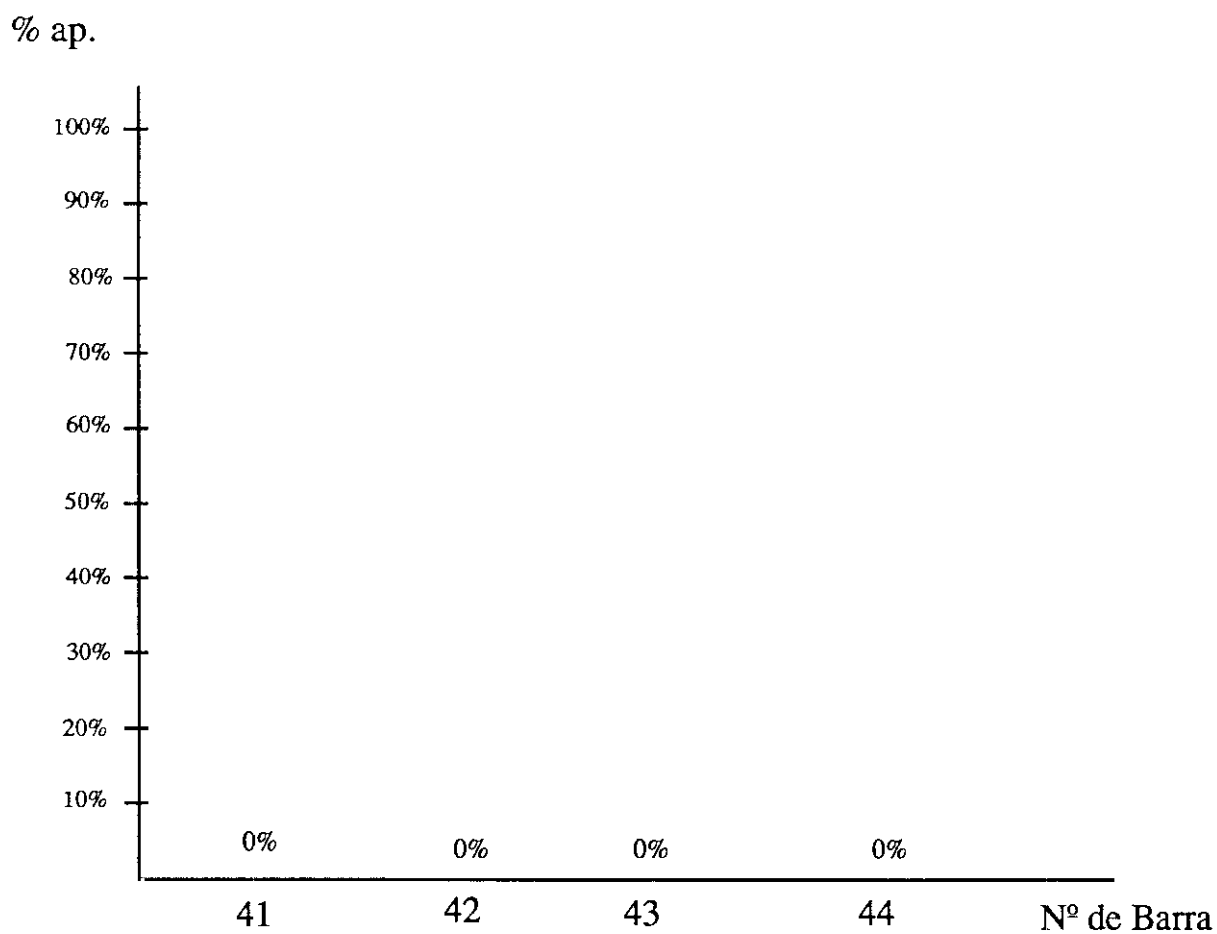
Gráfica nº 11

MANIFESTACION COMPLEJA CONMUTACION DISCURSIVA



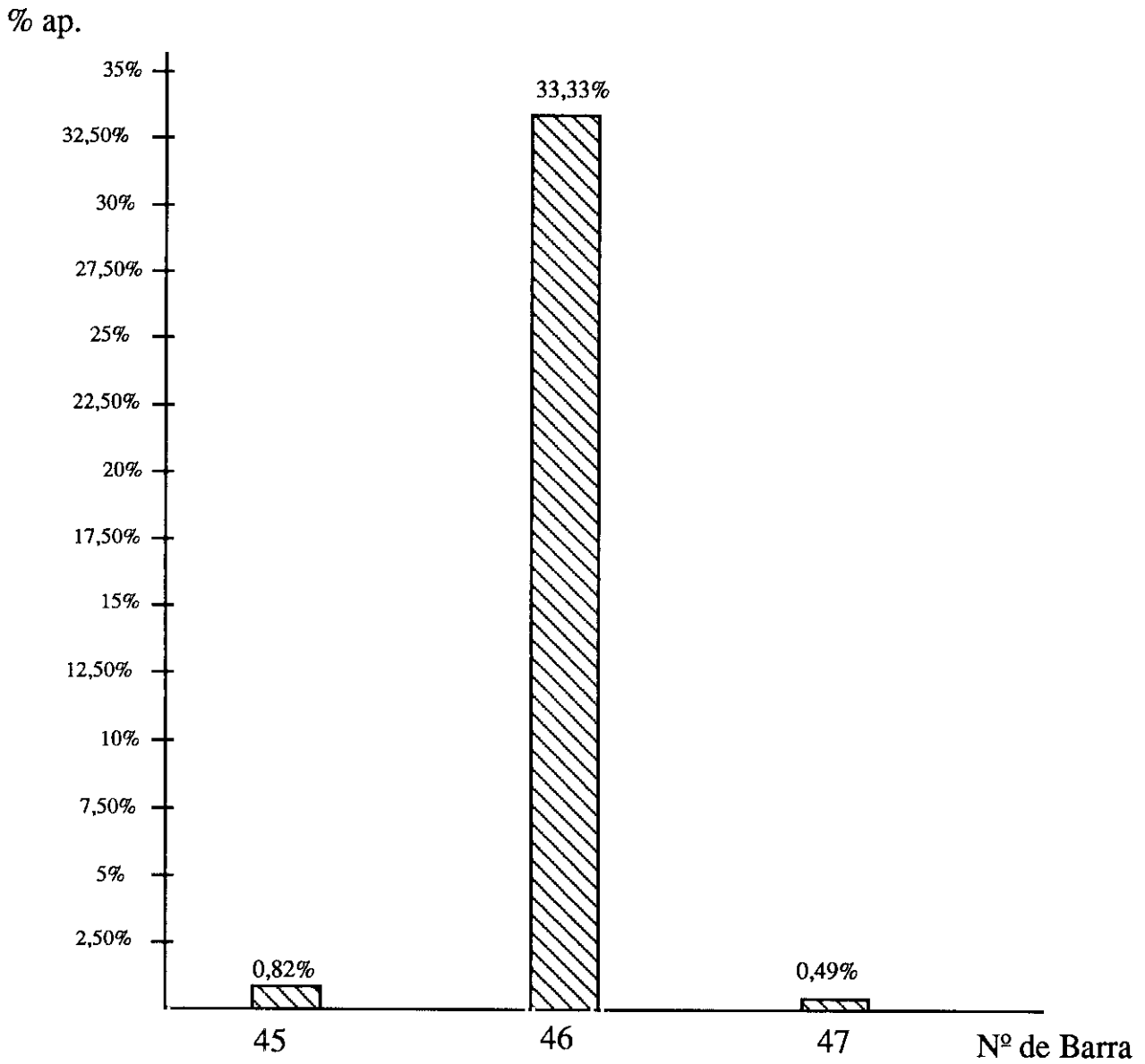
Gráfica nº 12

MANIFESTACION COMPLEJA CONMUTACION TEXTUAL COMPLEMENTARIA



Gráfica nº 13

MANIFESTACION COMPLEJA CONMUTADA DIEGETICA



Gráfica nº 14

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

AA.VV.,

L'analyse structurale du récit, Communications N° 8, París, Éditions du Seuil, s.d. —Versión española: *Análisis estructural del relato*. Traducción de Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse, 1ª ed., Tlahuapan, Puebla, Mexico, col. Red de Jonas Estudios, Premia Editora, 1982 (6ª ed., 1988), pp. 228.

AA. VV.,

Investigaciones retóricas I, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Buenos aires, Col. Comunicaciones, 1982.

AA.VV.,

Investigaciones retóricas II, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Buenos Aires, Col. Comunicaciones, 1982, pp. 232.

AA. VV.

El personaje dramático, 1ª ed., Madrid, Taurus Ediciones, 1985, pp. 316.

AA.VV.

La imagen. Curso de lectura de la imagen y conocimiento de los medios audiovisuales, 1ª ed., Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, s.d., 2 tomos.

AA.VV.,

Diccionario de ciencias y técnicas de la Comunicación, 1ª ed., Madrid, Ediciones Paulinas, 1991, pp. 1375.

AA.VV.,

The focal encyclopedia of film & television techniques, Focal Press Limited, Londres, s.d. —Versión española: *Enciclopedia focal de las técnicas de Cine y Televisión*. Traducción de Luis M.ª J. de Cisneros Panella y Ramón Álvarez, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Omega S.A., 1976, pp. 1264.

ARISTÓTELES Y HORACIO,

Artes poéticas, Edición Bilingüe de Aníbal González, 1ª ed., Madrid, Taurus Ediciones, 1987, pp. 163.

AUSTIN, John L.,

How to do things with words, The Clarendon Press, POxford, 1962. —Versión española: *Cómo hacer cosas con palabras*. Traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabosi, 1ª ed., Barcelona, Paidós Studio, 1981 (3ª reimpresión 1990) pp. 217.

BAJTIN, Mijail

Versión española: *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Col. Teoría y crítica literaria, 1ª ed., Madrid, Editorial Taurus, 1989, pp. 520.

BARTHES, Roland,

(A) *S/Z*, París, Editions du Seuil, 1970. —Versión española: Idem. Traducción de Nicolás Rosa. 1ª ed., Mexico, Editorial siglo XXI, 1980 (6ª ed., 1990), pp. 222.

(B) *L'empire des signes*, Editions d'art Albert Skira, Ginebra 1970. —Versión española: *El imperio de los signos*. Traducción de Adolfo García Ortega, 1ª ed., Madrid, Mondadori España S.A., 1991, pp. 153.

(C) *L'aventure sémiologique*, París, Editions du Seuil, 1985. —Versión española: *La aventura semiológica*. Traducción de Ramón Alcalde, col. Paidós Comunicación, 1ª ed., Barcelona, Ediciones Paidós Iberica, 1990, pp. 352.

(D) *L'empire des signes*, Editions d'Art Albert Skira S.A., Ginebra, 1970. —Versión española: *El imperio de los signos*. Traducción de Adolfo García Ortega, 1ª ed., Madrid, Oscar Mondadori S.A., 1991. pp. 153.

BASTIDE, F.,

voces: “Fenómeno Crítico”, “Programa de Clasificación”, “Fabricación” y “Destrucción”, en *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Librairie Hachette, París, 1989. —Versión española:

Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Col. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1991, pp. 476.

BENJAMIN BAUMLAG, Ph.D. y BRUCE CHANDLER, Ph. D.,

Teoría de grupos. Traducción de Antonio Linares, 1ª ed., Colombia, Libros McGraw-Hil de México, S.A. de C.V., 1970, pp. 282. Compendio traducido de 1ª edición de original publicado en U.S.A. por McGraw-Hill Book Company, Inc., 1968.

BERISTÁIN, Helena,

Diccionario de retórica y poética, 1ª ed., Mexico D.F., Editorial Porrúa, 1992, pp. 508.

BETTETINI, Gianfranco,

Tempo del senso. La logica temporale dei testi audicisivi, Milan, Valentino Bompiani & C.S.p.A., 1979. —Versión española: *Tiempo de la expresión cinematográfica*. Traducción de Silvia Tabachnik, 1ª ed., Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 404.

BOOTH, Wayne C.,

The rhetoric of fiction, The University of Chicago Press, Chicago, 1961. —Versión española: *La retórica de la ficción*. Traducción española de Santiago Gubern Garriga-Nogués, 1ª ed., Barcelona, Bosch Casa Editorial, Col. Ensayo, 1978, pp. 402.

BRUNETTA, Gian Piero,

Nascita del racconto cinematografico (Griffith 1908-1912), s.l., s.d.
—Versión española: *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*. Traducción de Vicente Sánchez Biosca, 1ª ed., Madrid, Cátedra, col. Signo e Imagen, 1987, pp. 141.

BURCH, Noël,

(A) *Praxis du cinèma*, Editions Gallimard, París, 1970. —Versión española: *Praxis del Cine*. Traducción de Ramón Fond, 1ª ed., Madrid, Editorial Fundamentos, 1970 (5ª ed., 1985) pp. 188.

(B) *La lucarne de l'infini*, Scolar Press, s.l., s.d.. —Versión española: *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Traducción de Francisco Llinás, col. Signo e Imagen, 1ª ed., Madrid, Cátedra, 1987, pp. 278.

CAMPEDELLI, Luigi,

Fantasia e logica nella matematica, s.ed., Milán, 1969. —Versión española: *Fantasia y lógica en la matemática*. Traducción de E. Trillas, 1ª ed., Barcelona, Editorial Labor S.A., nueva colección Labor, 1970, pp. 134.

CIRLOT, Juan-Eduardo,

Diccionario de símbolos, 1ª ed., Barcelona, Editorial Labor, col. Labor nueva serie, 1991, pp. 476.

COHEN, Jean,

Structure du langage poétique, Flammarion, París, 1966. — Versión española: *Estructura del lenguaje poético*. Traducción: Martín Blasco Alvarez, Col. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., 1970, Madrid, Editorial Gredos, 1970, (2ª reimpresión, 1977), pp. 227.

COQUET, Jean-Claude,

(A) *Le discours et son sujet, Tome 1: Essai de grammaire modale*, Klincksieck, París, 1984, pp. 214

(B) *Le discours et son sujet, Tome 2: Pratique de la grammaire modèle: la ville de Paul Claudel, 1 et 2 version*, Klincksieck, París, 1985.

COSERIU, Eugenio,

Principios de semántica estructural. Traducción: Marcos Martínez Hernández, Col. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1977, (2ª ed. 1981, 2ª reimpresión 1991, edición revisada por el autor) pp. 248.

COURTÉS, Joseph,

Introduction à la sémiotique narrative et discursive, 1ª ed., Hachete Universite, París, 1976, pp. 144.

CHION, Michel,

Ecrire un scénario, s.l., s.d.. — Versión española: *Cómo se escribe un guión*. Traducción de Dolores Jiménez Plaza, 1ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, (3ª ed., 1990) pp. 224.

ECO, Umberto,

(A) *Apocalittici e integrati*, Milán, 1965. —Versión española: *Apocalípticos e integrados*. Traducción de Andrés Boglar. 1ª ed., Barcelona, Editorial Lumen, 1965, (10ª ed., 1990), pp. 374.

(B) *La struttura assente*, Valentino Bompiani & C.S.p.A., Milán, 1968. —Versión española: *La estructura ausente*. Traducción de Francisco Sierra Cantarel, 1ª ed., Barcelona, Editorial Lumen, s.d., (4ª ed., 1989), pp. 446

(C) *A theory of semiotics*, Milán, 1975. —Versión española: *Tratado de semiótica general*. Traducción de Carlos Manzano. 1ª ed., Barcelona, Editorial Lumen, 1977 (5ª ed., 1991). pp. 462.

(D) *Lector in fabula*, Milán, 1979. —Versión española: *Idem*. Traducción de Ricardo Pochtar. 1ª ed., Barcelona, Editorial Lumen, 1981, (2ª ed., 1987), pp. 330.

EVES, Howard,

A survey of geometry, vol. II, Allyn and Bacon, Inc., Boston Massachusetts, 1965. —Versión española: *Estudios de las geometrías*, vol. II. Traducción de Francisco Paniagua B., 1ª ed., Mexico, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1969, pp. 484, en especial capítulo XVI “Geometría n-Dimensional y espacios abstractos”, pp. 405 y ss.

FERRATER MORA, José,

Diccionario de filosofía, 1ª ed., Madrid, Alianza Editorial, col. Alianza diccionarios, 1979 (6ª ed., 1988), 4 tomos.

FONT, Domènec,

Eisenstein y su obra, 1ª ed., Barcelona, Editorial DOPESA, 1979, pp. 161.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús,

Narrativa audiovisual, 1ª ed., Madrid, Editorial Cátedra, col. Signo e Imagen, 1993, pp.423.

GARDIN, Jean-Claude,

Les analyses de discours, 1ª ed., Neuchâtel, Switzerland, col. Zethos, Editions Delachaux & Niestlé, 1974, pp. 178.

GENETTE, Gérard

Palimpsestes, Editions du Seuil, París, 1962. —Versión española: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto, Col. Teoría y Crítica Literaria, 1ª ed., Madrid, Editorial Taurus, 1989. pp. 519.

GREIMAS, A.J.

Sémantique structurale. Recherche de méthode, Libraire Larousse, París, 1966. —Versión española: *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Traducción de Alfredo de la fuente, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, Col. Biblioteca Románica Hispánica, 1971 (2ª reimpresión 1976), pp. 398.

Du sens. Essais sémiotiques, Editions du Seuil, Paris, 1970. —Versión española: *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Traducción de Salvador García Bardón y Federico Prades Sierra. Adaptación española: Salvador García Bardón. Col. Lingüística, Epistemología y Semiótica, . 1ª ed., Madrid, Editorial Fragua, 1973, pp. 372.

Maupassant. Sémiotique du texte: exercices pratiques, Editions du Seuil, París, 1976. —Versión española: *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Traducción de Irene Agoff. Col. Paidós Comunicación, 1ª ed., Barcelona, Editorial Paidós SAICF, 1983, pp. 278.

Sémiotique et sciences sociales, Editions du Seuil, Paris, 1979. —Versión española: *Semiótica y ciencias sociales*. Traducción de J. Adolfo Arias Muñoz. Col. Lingüística, Epistemología y Semiótica, 1ª ed., Madrid, Editorial Fragua, 1980. pp. 236.

Du Sens II. Essais Sémiotiques, Éditions du Seuil, París, 1983. —Versión española: *Del Sentido II, Ensayos Semióticos*. Traducción de Esther Diamante, 1ª ed., Editorial Gredos, 1989, pp. 290.

GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J.

Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage I, Libraire Hachette, París, 1979. —Versión española: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Col. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1982, pp. 476.

GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J. con la colaboración de los miembros del GROUPE DE RECHERCHES SÉMIO-LINGUISTIQUES (EHESS/CNRS),

Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage II, Libraire Hachette, París, 1989. —Versión española: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Col. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1991, pp. 476.

GRUPO ENTREVERNES

(A) *Analyse sémiotique des textes. Introduction, théorie, pratique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979. —Versión española: *Análisis semiótico de los textos. Introducción, teoría, práctica*. Traducción de Ivan Almeida y Juan Mateos, 1ª ed., Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982, pp. 240.

(B) *Signes et paraboles. Sémiotique et texte évangélique*, Editions du Seuil, París, 1977. —Versión española: *Signos y parábolas. Semiótica y texto evangélico*. Traducción de Ivan Almeida, 1ª ed., Madrid, Ediciones Cristiandad, 1979, pp. 254.

GUBERN, Roman,

Historia del Cine, 1ª ed., Barcelona, 1973, Editorial Lumen (edición actualizada, 1989), pp. 540.

GUIRAUD, Pierre,

La sémantique, Presses Universitaires de France, París, 1955. —Versión española: *La semántica*. Traducción de Juan A. Hasler, 1ª ed., Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1971 (5ª ed., 1981), pp. 215.

GULLON, Ricardo,

Psicologías del autor lógicas del personaje, 1ª ed., Madrid, Taurus Ediciones, 1979, pp. 182.

HAMON, Philippe,

Statut semiologique du personnage en Poétique du récit. 1ª ed., París, Seuil, 1977, pp. 267.

LAUSBERG, Heinrich,

(1) Versión española: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Traducción de José Pérez Riesco, 1ª ed., Madrid, Col. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1984 (2ª reimpresión), 3 tomos.

(2) Versión española: *Elementos de retórica literaria*. Traducción de Mariano Marín Casero, 1ª ed., Madrid, Col. Biblioteca Románica Hispánica, editorial Gredos, 1975, pp. 294.

MARTY, C. y MARTY, R,

99 réponses sur la sémiotique, Réseau Academique de Montpellier, Montpellier, s.d., pp. 112.

METZ, Christian,

Langage et cinéma, Librairie Larousse, s.l., 1973. —Versión española: *Lenguaje y cine*. Traducción de Jorge Urrutia, 1ª ed., Barcelona, Editorial Planeta, 1973, pp. 349.

MILLER, Pat P.

Script supervising and film continuity, Focal Press, Boston, 1986. —Versión española: *La supervisión del guión*. Traducción: María Esther Gómez Parro, 1ª ed., Madrid, I.O.R.T. Ente Público R.T.V. España, 1987, pp. 180.

PÉREZ-BEATO, Manuel,

Biomatemática, facsimil, Madrid, Universidad de Madrid, 1977, pp. 491, en especial los capítulos I, II y III referidos a la Teoría de Conjuntos.

PÊCHEUX, M.,

Analyse automatique du discours, Librairie Larousse, París, 1975. —Versión española: *Hacia el análisis automático del discurso*. Traducción de Manuel Alvar Ezquerro, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, Col. Biblioteca Románica Hispánica, 1978, pp. 374.

PIAGET, Jean

Logique et connaissance scientifique, Editions Gallimard, París, s.d. —Versión española: *Lógica y conocimiento científico*. Traducción de M.M. Prelooker, 1ª ed., Buenos Aires, Editorial Paidós, S.A.I.C.F., 1979, 7 vols.

PROPP, Vladimir,

Morfologija skazky, Nauka, Leningrado, 1928. —Versión española: *Morfología del cuento*. Edición traducida de la versión francesa aparecida en 1970. A su vez, edición basada en 2ª ed., Leningrado, Nauka, 1968. 1ª ed., Madrid, Editorial Fundamentos, 1972, (7ª ed., 1987) pp. 234.

RICOEUR, Paul,

El discurso de la Acción, 1ª ed., Madrid, Editorial Cátedra, 1977 (2ª ed., 1988), pp. 154.

REYES, Graciela,

Polifonía textual, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, col. Biblioteca Románica Hispánica, 1984, pp. 290

SCHOLES, Robert,

Elements of fiction. An anthology, 1ª ed, New York, Oxford, Oxford University Press, 1985.

STOCKINGER, P.,

voces: “Interacción”, “Transformación” y “Programa Narrativo”, en *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage II*, Libraire Hachette, París, 1989. —Versión española: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Col. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1991, pp. 476.

TODOROV, Tzvetan,

Versión española: *Literatura y significación*. Traducción de Gonzalo Suárez Gómez, 1ª ed., Barcelona, Editorial Planeta, col. Ensayos/Planeta, 1974, pp. 236.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

AA.VV.,

Contribuciones al análisis semiológico del film. Traducción de M^a Teresa Gallego, Antonio Salvador Plans, Francisco Llinas y M^a Jesús Sánchez Blanco, 1ª ed., Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, pp. 395.

AA.VV.,

Crítica Semiológica, 1ª ed., Santiago de Compostela, La Coruña, Univesrisidad de Santiago de Compostela, 1974, pp. 130.

AA.VV.,

Elementos para una semiótica del texto (Poesía, Narrativa, Teatro, Cine), 1ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1978, pp. 238.

AA.VV.

Ferdinand de Saussure, Edición a cargo de Ana María Nethol, Madrid, Editorial Siglo XXI, 1971, pp. 174.

AA.VV.,

Investigaciones semióticas I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, 1ª ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 593.

AA.VV.,

Sémiotique. L'école de Paris, 1ª ed., París, Hachette Université, 1982, pp. 207.

ASIS GARROTE, María Dolores,

Formas de Comunicación en la Narrativa, 1º ed., Madrid, Editorial Fundamentos, 1988, pp. 223.

AYALA, Francisco,

La estructura narrativa, 1ª ed., Barcelona, Editorial Crítica, 1984, pp. 223.

BAL, Mieke,

Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología, s.l., s.d. —Versión española, traducción de Javier Franco. 1ª ed., Madrid, Editorial Cátedra, s.d., (2ª ed., 1987), pp. 166.

BARROSO GARCÍA, Jaime,

Introducción a la realización televisiva, 1ª ed., Madrid, IORTV, 1988, pp. 482.

BOBES, María del Carmen,
Semiología de la obra dramática, 1ª ed., Madrid, Taurus Ediciones,
 1987, pp. 288.

BRENES, Carmen Sofía,

Fundamentos del guión audiovisual, 1ª ed., Navarra, EUNSA, 1987, pp. 243

CHATMAN, Seymour,

Story and discourse: Narrative structure in fiction and film, Cornell University, 1978. —Versión española: *Historia y discurso: Estructura narrativa en la novela y en el cine*. Traducción de María Jesús Fernández Prieto, col. Humanidades, 1ª ed., Madrid, Taurus, 1990, pp. 302.

DELEUZE, Gilles,

(A) *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les Editions de MInuit, París, 1983.
 —Versión española: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff, 1ª ed., Barcelona, Paidós Comunicación, 1984, pp. 318.

(B) *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Editions de MInuit, París, 1985.
 —Versión española: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff, 1ª ed., Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, pp. 391.

GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José,

Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen. 1ª ed., Navarra, EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra S.A.), 1982, pp. 492.

GONZÁLEZ BEDOYA, Jesús,

Tratado histórico de Retórica filosófica I, La antigua Retórica, 1ª ed., Madrid, Ediciones Nájera, 1990, pp. 176.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús,

El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad. Col. Signo e Imagen, 1ª ed., Madrid, Cátedra, 1992, pp. 167.

HJEMSLEV, Louis,

(A) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1943, pp. 196.

(B) *El lenguaje*, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1969 (2ª ed., 1972; 1ª reimpresión 1976).

(C) *Ensayos lingüísticos*, 1ª ed., Madrid, editorial gredos, 1972. en especial los siguientes capítulos: “Lingüística estructural”; “Análisis estructural del lenguaje”; “La forma del contenido del lenguaje como factor social”; “Para una semántica estructural”; y “La estructura morfológica”.

JAKOBSON, Roman,

Ensayos de Lingüística General, 1ª ed., Editorial Ariel, Barcelona, 1984, pp. 406.

KRISTEVA, Julia,

Semiótica, 1ª ed., Editorial Fundamentos, Madrid (2ª ed. 1981), 2 vol.

LEÓN, José Luis,

La investigación en publicidad. Metodologías y crítica, 1ª ed., Bilbao, Argitarapen Zerbitzua Euskal Herriko Unibertsitatea (servicio editorial de la Universidad Del País Vasco), pp. 403.

LEWANDOWSKI, Theodor,

Diccionario de Lingüística, 1ª ed., Madrid, col. Cátedra Lingüística, Editorial Cátedra, s.d. (3ª ed., 1992), pp. 447.

LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio y ALONSO, Eduardo,

Poesía y Novela, 1ª ed., Valencia, Editorial Bello, 1982, pp. 620.

LOTMAN, Yuriy M., y Escuela de Tartu,

Versión española: *Semiótica de la cultura*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, pp. 246.

LOZANO, Jorge; PEÑA-MARÍN, Cristina y ABRIL, Gonzalo,

Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual, 1ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1989, pp. 254.

MARTINET, Jeanne,

Clefs pour la semiologie, Paris, Editions Seghers, 1973. —Versión española: *Claves para la semiología*. Traducción de María victoria Catalina, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, 1973, pp. 237.

MONTERDE, Jose Enrique,
Cine, Historia y Enseñanza, 1ª ed., Barcelona, Editorial Laia, 1986,
pp. 296.

MORRIS, Charles,
Foundations of the Theory of Signs, publicado en inglés como parte
segunda de *Writings on the General Theory of Signs*, Mouton, La Haya -
París, 1971. —Versión española: *Fundamentos de la Teoría de los Signos*.
Traducción de Rafael Grasa, 1ª ed., Editorial Paidós, SAIFC, col., Paidós
Comunicación, Barcelona, 1985, pp. 122.

PEIRCE, Charles Sanders,
Obra Lógico semiótica, 1ª ed., Taurus Ediciones, Madrid, 1987, pp. 432.

PEÑA-ARDID, Carmen,
Literatura y Cine, 1ª ed., Madrid, Editorial Cátedra, col. Signo e Imagen,
1992, pp. 224.

PERELMAN, CH. y OLBRECHTS-TYTECA, L.,
Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique, éditions de
L'Université de Bruxelles, Bruselas, 5ª ed., 1989. —Versión española:
Tratado de la argumentación. La nueva retórica. Traducción de Julia Sevilla
Muñoz, 1ª ed., Madrid, Editorial Gredos, col. Biblioteca Románica Hispánica,
1989, pp. 855.

ROMAGUERA I RAMIO, Joaquín,
El Lenguaje Cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales,
 Col. Comunicación y Lenguaje, 1ª ed., Madrid, Ediciones Torre. Proyectos
 didácticos Quirón nº 24, 1991, pp.160.

JAKOBSON, Roman,
Ensayos de Lingüística General, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1981.

SAUSSURE, Ferdinand,
Cursos de Lingüística General, Madrid, Akal Editor, 1980, pp. 318.

SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte,
Linguistische pragmatik, Verlag W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart, 1975.
 —Versión española: *Lingüística pragmática*. Traducción de Elena Bombín, 1ª
 ed., Madrid, Editorial Gredos, col. Biblioteca Románica Hispánica, 1987, pp.
 190.

SEGRE, Cesare,
Principios de análisis del texto literario, 1ª ed., Barcelona, Editorial
 Crítica, 1985, pp.408.

TRUFFAUT, François,
Le Cinema selon Hitchcock, Editions Robert Laffont, París, 1966.
 —Versión española: *El cine según Hitchcock*. Traducción de Ramón G.
 Redondo, 1ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1974 (3ª ed., 1985, edición
 definitiva), pp.349.

VILLAFANE, Justo,
Introducción a la teoría de la imagen, 1ª ed., Madrid, Editorial
 PIRÁMIDE, Col. Medios, 1985, pp. 230.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

de BONO, Edward,
Lateral thinking. A textbook of creativity, Pelican Books, Londres, 1977.
 —Versión española: *El pensamiento lateral. Manual de creatividad*.
 Traducción del equipo MMLB, 1ª ed., Barcelona, edición Paidós Studio,
 1986, 1ª ed., edición Paidós Empresa 1991, pp. 320.

GARCÍA GARCÍA, Francisco,
Estrategias creativas, 1ª ed., Madrid/Barcelona, Editado por el
 Ministerio de Educación y ciencia y ediciones vicens vives, S.A., 1991.

SEBEOK, Thomas A. y UMIKER-SEBEOK, Jean,
You know my method, Gaslight Publications, Indiana, 1979. —Versión
 española: *Sherlock Holmes y Charles S. Pierce. El método de la
 investigación*. Traducción de Lourdes Güel, col. Paidos Comunicación, 1ª ed.,
 Barcelona, Editorial Paidos, 1987, pp. 102.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Comisión de Gramática,
Esbozo de una nueva gramática de la lengua española, 1ª ed., Madrid,
 Espasa-Calpe, 1973 (9ª reimpresión 1983), pp. 592.

ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero,
Textos y manifiestos del cine, 1ª ed., Madrid, Editorial Cátedra, col.
Signo e Imagen, 1989, pp. 572.

TAYLOR, S.J. Y BOGDAN, R.,
Introduction to qualitative research methods to search, Jonh Wiley and
Sons, New york, 1984. —Versión española: *Introducción a los métodos
cualitativos de investigación*. Traducción de Jorge Piatigorsky, 1ª ed.,
Barcelona, Editorial Paidós, SAICF, 1986.

NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) Se entiende por *público objetivo* aquellos consumidores “de entre todos los consumidores reales y/o potenciales del *producto*”. Vid. C. Hernández y P. Núñez, *Diccionario de las Ciencias y Técnicas de la comunicación*, en la voz: *Estrategia Publicitaria en las Relaciones Públicas*, 1991. pp. 498-499.

(2) Nos referimos a España.

(3) De manera global, se puede definir el término como “*el conjunto de tareas y acciones que, en materia de publicidad, llevan a cabo las agencias (empresas contratadas por los anunciantes) para la consecución de objetivos publicitarios específicos dependientes de los objetivos comunicacionales generales*” (Op. cit. p.496).

(4) Op. cit., Voz: *Creatividad Publicitaria*, p. 295.

(5) Para ello, Vid., p. ej., op. cit., voz: *Creatividad Publicitaria*, pp. 296-300.

(6) Cfr. con op. cit, p. ej., voz: *Estrategia Publicitaria...*, p. 498.

(7) Se ha de entender por *spot* publicitario audiovisual todo texto audiovisual publicitario cuya duración es mayor de 10 segundos y no sobrepasa de los 45 segundos.

(8) Cfr. GARCÍA, J., *La Narrativa Audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1994, p.16.

(9) Cfr. op. cit.

(10) Vid. capítulo VII de esta tesis.

(11) GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J.

Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage I, Libraire Hachette, París, 1979.

(12) Por extensión: *el mito, el cuento popular, la leyenda, la fábula, la novela* (también la corta), *el drama, la tragedia...*, *el cuadro, el cine, las noticias, el cómic...*

(13) MARTINET, A. *Elementos de lingüística general*, Madrid, Ed. Gredos, 1965. Hay que destacar, que cualquier tratado de “Lingüística General”, señala varios autores (Crystal, Dinneen, Robins) que proclaman la misma aseveración que realiza Martinet. Vid. p.ej. Antonio Quilis, *Lingüística Española*, Madrid, UNED-MEC (2ª ed. revisada), 1983, p.9.

(14) Cfr. ROBINS, *Lingüística General. Estudio introductorio*, Madrid, Ed. Gredos, 1971, p.20.

(15) NOUGIER, L-R, *Arte Prehistórico*, en *Historia del Arte*, Salvat Editores, Madrid, 1990, tomo I, p.23, n.1.

(16) Desde la perspectiva textual, el *relato* se considera una ‘estructura discursiva’. Así, un *relato* es parte constitutiva del *texto* y se entiende como una estructura que comunica significaciones (“producción de sentido”), es decir, como una estructura semiótica (*). Desde el punto de vista morfológico, un *texto* (***) es susceptible de ser dividido en dos partes: expresión y contenido, y éstas, a su vez, en sustancia y forma (***). De esta manera se observa que el *relato* viene determinado por los elementos formales de contenido (EFC): acción, personaje, espacio y tiempo; y por una instancia enunciativa. Ahora bien, el *relato* como parte manifestante del texto, es decir, como EFC se lo considera un hecho *narrativo*, es decir, el *relato* es un “hecho” donde media una *instancia enunciativa*; a esta instancia se la denomina *narrador* (i); donde suceden *acontecimientos* (ii) y se realizan *acciones* (iii). Las *acciones* son llevadas a cabo por *personajes* (iv). Junto a éstos, también como elementos pertenecientes al *relato*, se encuentran los lugares donde esos *personajes* realizan las *acciones*: el *espacio*; y el momento en que acontecen: *tiempo*. De aquí, y básicamente, un *relato* es un hecho donde suceden una serie de *acciones* y *acontecimientos* a una serie de *personajes* en un *espacio* y en un *tiempo* y narrado por una *instancia narrativa*. El *relato*, puede ser, también, representado; es el caso de la “obra teatral” (v).

(*) cfr. S. CHATMAN, 1978, pp.23-27.

(**) vid. Y. LOTMAN, *La estructura del texto artístico*, 1978.

(***) vid. L. HJEMSLEV, *Prolegómenos...*, 1943. pp.73 y ss.

También, p.ej. S. Chatman (Ibid.)

(i) vid. W.C. BOOTH, *Retórica de la Ficción*, 1974

(ii) vid. P. RICOEUR, 1988, p.153

(iii) *ibid.*

(iv) vid. Ph. HAMON, *Statut semiologique du personnage*, en *Poetique du récit*, 1977

(v) Sobre el *relato* como ‘representación’ vid. M.C. BOBES, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Ed. Altea (et al.) reedición, 1991. Para Bobes, la *obra dramática*, convencionalmente, es una ‘composición literaria’. Diferencia la *obra dramática*, del relato, de la poesía... Aporta argumentos para explicar que el texto dramático (suma de texto literario y texto dramático) como proceso de comunicación “es un proceso dialógico entre el autor y el espectador, es decir, un proceso en el que la acción semiológica tiene dos direcciones, autor-receptor y receptor-autor” (pp. 13-35). También apoya la tesis que el texto dramático se supone que es obra histórica, y que como tal sus formas envejecen, con lo cual, sus formas han de ser actualizadas y reformadas por el director según la época y las convenciones teatrales existentes en ese momento.

(17) En términos hjemslevianos: la sustancia del contenido. En términos saussureanos: la reunión del significante y del significado, que es la que produce el *signo*. Ambas designaciones de *significación* (i) son recogidas por los semióticos greimesianos y la denominan “semiosis”. La “semiosis”, en su definición greimesiana, contempla, al tiempo e indistintamente, tanto, la postura hjemsleviana como la postura saussuriana. En ocasiones, la *significación* es parafraseada como “producción de sentido” o “sentido producido”. (Cfr. L. HJEMSLEV, *Prolegómenos...*, 1943; F. SAUSSURE, *Curso...*, 1971; A.J. GREIMAS, *Semiótica...(I)*, 1979).

(i) No confundir con el término *significado*. En ocasiones, se utiliza, indistintamente, *significación* y *significado* como términos sinónimos. El término *significado* hace referencia a una de las dos partes constitutivas del *signo*.

(18) Siempre que se admita que la ilusión de movimiento sea uno de los primeros síntomas de la existencia de acción, y por lo tanto y por extensión, del acontecer de los sucesos en la naturaleza. Véase NOUGIER, L-R, *Arte prehistórico*, en *Historia del Arte*, Salvat Editores, Madrid, 1990, tomo I, p.23, n.1.; dice así: “*La esquemática figura de un arquero que corre a grandes zancadas, pintada en la Cueva Remigia de Ares del Maestre (Castellón). Las grandes escenas de caza se repiten... Esta escena llena de vida está tratada a ‘golope volante’, técnica de gran dinamismo en que las piernas se abren desmesuradamente para indicar un agitadísimo movimiento o una carrera lanzada”.* Como puede observarse, existía ya un deseo de representar el movimiento. Puede afirmarse que el movimiento es uno de los primeros síntomas de la existencia de acción. Se habla de escenas, se habla de un hecho que acontece, se habla de un hecho que tienen un comienzo y que desarrolla hacia un final. Es un *relato* en su concepción primaria.

(19) op. cit. pp. 157-210: p.159; y 212-214: p.213.

(20) op. cit. pp. 178-186: p. 179.

(21) Sobre concepto *autor implícito*, vid. p.ej. op.cit. pp.157-161.

(22) Para ello vid. p.ej. VILLAFAÑE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Ed. Pirámide, 1985. En especial la tercera parte del libro dedicada a “la representación”; abarca los capítulos V, VI, VII, VIII y IX.

(23) Los tipos de discurso también pueden ser de carácter *argumentativo*, *dialogado*...

(24) Lo que LEWANDOWSKI entiende como “estrategia de discurso”, referida a los tipos de discurso, entre los que se encuentran el *discurso primario implicativo-tácito* y el *discurso explicativo-argumentativo*. De aquí y según el tipo de discurso que se elija, se opta por un *estrategia discursiva*: narrativa, descriptiva, diálogo... Cfr. Lewandowski, Madrid, Ed. Cátedra, 1992, voz: “estrategias del discurso”, p.120.

(25) Cfr. GREIMAS Y COURTÉS, *Semiótica...*, Madrid, Gredos, 1990, voz “Narratividad”, pp. 172-175: p.273.

(26) Cfr. Cl. BREMOND, *La lógica de los posibles narrativos*, en *Análisis estructural del relato*, B. Aires, Tiempo Contemporáneo, 1977, pp.87-109.

(27) Para especificar el término *audiovisual* vid. p. ej. AA.VV. *Diccionario de ciencias y técnicas de la Comunicación*, Madrid, Eds. Paulinas; voces: “Lenguaje audiovisual”, “Empresa audiovisual”, “Narrativa audiovisual”, “Guión en los medios audiovisuales”, “Producción audiovisual”... Quedémonos con la definición general que nos ofrece R. Gómez Bermúdez de

Castro, en la voz “Empresa audiovisual”: “*La palabra audiovisual hace referencia a un marco gigantesco que encierra todo aquello que se relaciona con la creación, promoción, difusión, exhibición y transmisión de todo tipo de programas realizados con soportes de cualquier tipo y con destino a un público determinado*” (p. 435). Las razones de esta elección son dos. Por una parte la definición hace referencia a la doble naturaleza del hecho audiovisual: creación e industria; y por otro lado, hace referencia implícita al hecho comunicativo por antonomasia: un emisor, un mensaje, un medio y un receptor. Un *relato* no es más que un mensaje (narración o representación) emitido por un emisor (autor implícito) a través de un medio (el audiovisual) a un receptor (lector, público). También, conviene recordar el aserto, que al respecto, realiza J.G. Jacoste (op. cit. pp.1092-1106: 1093). Dice así: “*En realidad debería hablarse de medios visuales, auditivos y audiovisuales, reservando el término audiovisual para designar a aquellos medios que de forma sustancial hacen posible la recepción a través de la vista y el oído conjuntamente... Debemos reservar el término audiovisual —continúa el autor dos párrafos más adelante— al medio cine, al medio televisión y al medio vídeo.*”

(28) Bien es verdad, que pueden observarse preferencia por alguna de ellas en muchos textos audiovisuales.

(29) Vid. Tz. Todorov *Las categorías del relato literario* (Parte II “El relato como discurso”), en *Análisis Estructural del Relato*, pp. 177-188.

(30) Op. cit., (parte I), pp. 162-176.

(31) Cfr. GRUPO ENTREVERNES, *Análisis semióticos de los textos*, Madrid, Cristiandad, 1982, pp.23-88.

(32) GREIMAS y COURTÉS, *Semiótica. Diccionario...II*, Madrid, Gredos, 1990, p. 21.

(33) ECO, Umberto, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, pp. 187 y ss. // GARCÍA JIMÉNEZ, J., op. cit. p.37 // GONZÁLEZ REQUENA, J., *El Discurso Televisivo*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 19.

(34) GARCÍA JIMÉNEZ, J., op. cit., pp. 17, 18, 37 y 245.

(35) Cfr. GREIMAS y COURTÉS (et al.), *Semiótica. Diccionario... II*, Madrid, Gredos, 1990, p. 233.

(36) Cfr. op. cit., p. 234.

(37) Ibidem.

(38) GREIMAS, A. J., *En torno al Sentido*, Madrid, Fragua, 1973, p. 154.

(39) GREIMAS Y COURTÉS, op. cit. p. 24.

(40) GARCÍA JIMÉNEZ, J., op. cit. p. 277.

(41) Relato en una definición restringida: como recorrido narrativo de un actante.

(42) CIRLOT, J.E., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, voz: “Máscara”, p. 299.

(43) A.J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976, p. 266.

(44) Término tomado por los semióticos de B. Potier. El *semema* es el conjunto de rasgos distintivos o unidades mínimas de significación (semas) que pueden encontrarse en un *morfema* (signo mínimo). Los *sememas* se dividen en tres subconjuntos sémicos: *clasemas*, los semas genéricos; *semantemas*, semas específicos; y *virtuemas*, semas connotativos.

(45) Dicha categoría divide el universo manifestado (texto) en “unidades discretas” y “unidades integradas”.

(46) También aplicable a otro tipo de fenómenos: los no narrativos, por ejemplo. Véase A.J. Greimas, *Semiótica y ciencias sociales*, 1976. Greimas aplica su modelo actancial a un tipo de discurso poco común: el discurso jurídico. También, véase mismo autor en *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, donde aplica su modelo a textos, sí narrativos, pero no literarios, a relatos mitológicos.

(47) En *la descripción de la significación*, en *Semántica estructural*, 1976, p. 205.

(48) GREIMAS, A.J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976, p. 198

(49) Confróntese y véase en GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J. con la colaboración de los miembros del GROUPE DE RECHERCHES SÉMIO-LINGUISTIQUES (EHESS/CNRS), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage II*, París, 1989. Diez años después de la publicación del primer volumen aparece el segundo. Sus intenciones se muestran claras: aperturas a otros campos (psicología...) e innovaciones (afianzamiento de conceptos fundamentales, nuevas voces...), principalmente.

(50) En *Estudio estructural y tipología del cuento en Morfología del cuento*, Ed. Fundamentos, p. 181.

(51) Op. cit, p. 33.

(52) Ibidem.

(53) Op. cit., pp. 33-74.

(54) Op. cit., p. 74.

(55) *Semántica...*, Madrid, Gredos, 1976, p. 268.

(56) *Semiótica. Diccionario... II*, Madrid, Gredos, 1991, voz: "Sujeto", p. 251.

(57) GREIMAS, COURTÉS, *Semiótica. Diccionario... I*, Madrid, Gredos, 1990, p. 289.

(58) Cfr. GREIMAS y COURTÉS, *Semiótica...*, Madrid, Gredos, 1990, p. 381.

(59) LOZANO, J., *Cualificaciones y transformaciones modales*, (p.70), en *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, 1ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1989, pp. 254.

(60) “Introducción al Análisis Estructural del Relato”, en *Análisis Estructural del Relato*, Mexico, Premia, 1988. p. 13.

(61) Cfr. GREIMAS y COURTÉS (et al.), *Semiótica... II*, Madrid, Gredos, 1991, p. 23.

(62) Cfr., p. ej., G. ENTREVERNES, *Análisis Semióticos de los Textos*, Madrid, Cristiandad, 1982, pp. 36y ss.

(63) Siempre que se realice vertimientos semánticos sobre los libros; es decir, siempre que exista un *contrato fiduciario* (Vid. Entrevernes, 1982, p. 41).

(64) LATELLA, G., voz: “Interacción” en *Semiótica... II*, Madrid, Gredos, 1991, p. 142.

(65) GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J.; *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*, 1990, p. 272.

(66) Cfr. Grupo Entrevernes, *Análisis semiótico de los textos. Introducción, teoría, práctica*, pp. 62 y 63.

(67) Cfr. GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J.; *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*, 1990, p. 276.

(68) Cfr. *Opus citae*, p. 276.

(69) GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J.; *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*, 1990, p. 276.

(70) Para una diferencia cfr. Barthes, Eco, Greimas y Courtés.

(71) Cfr. J. Lozano, *Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu*, p. 5.

(72) *Op. cit.* p.5 ss.

(73) El término actualizado no responde a la designación que proponen los semióticos greimesianos; de forma general, “actualización: paso del sistema al proceso”. Dicho término se utiliza de manera particular. Responde al hecho de “poner en marcha” el funcionamiento de un determinado conjunto perteneciente al conjunto universal “T”. Actualizar es activar los elementos de un determinado conjunto. Para diferenciarlo del concepto semiótico, se presenta el término, subrayado: actualizar.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACION
DEPARTAMENTO DE COMUNICACION AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II
MADRID, NOVIEMBRE DE MIL NOVECIENTOS NOVENTA Y CUATRO