

El concepto de «texto» en la semiología de la narración

POR
AGUSTIN VERA LUJAN

El desarrollo y aun la proliferación de los estudios de Semiología narrativa desde la mitad de la década de los años sesenta puede ser considerado como el resultado de la conjunción de dos factores distintos: el redescubrimiento, especialmente fecundo en Francia, de la obra de Vladimir Propp, la *Morfología del cuento* (1), verdadero modelo precursor en la consideración sistemática de lo narrativo, y el interés por la problemática de orden semiológico, que encontraba por aquellos años un contexto especialmente adecuado en el país vecino, donde los estudios literarios, inmersos en la polémica entre *viejos* y *nuevos críticos*, no podían sino recibir con agrado el concurso de una macrodisciplina como la Semiología, capaz de ofrecer, si no inmediatamente los concretos recursos descriptivos necesarios, sí al menos el marco teórico indiscutible en el que las exigencias de inmanencia y de recurso insustituible al concreto texto literario, proclamados como confesionales por la *nueva crítica*, adquirirían finalmente una justificación científica de obligado reconocimiento.

En este punto, las razones de la recuperación de la *Morfología del cuento* por los semiólogos franceses, así como de la continuación y ampliación de las bases metodológicas sobre las que Propp hiciera descansar su estudio tipológico de las fábulas populares, coincidían sus-

(1) Cfr. VLADIMIR PROPP, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971.



tancialmente con las que originaron en su momento el nacimiento del modelo proppiano, obra de un comparatista interesado en dotar al trabajo metaliterario y etnográfico de las necesarias garantías de objetividad, acabando de esa forma con un proceder descriptivo que, careciendo de parámetros explícitos sobre los que proceder a la elaboración de sus interpretaciones, se veía imposibilitado, inevitablemente, para justificar la validez o invalidez de éstas.

La recuperación de la obra proppiana por los estudiosos de la literatura muchos años después de su primera aparición en 1928 habría de coincidir con necesidades semejantes. Frente a los partidarios de la consideración de lo literario como dimensión de lo único e irrepetible a la que, por lo mismo, resultaba imposible acceder críticamente si no era en virtud de la propia sensibilidad, *la nueva crítica* francesa vino a cuestionar, a relativizar, toda la actividad de interpretación metaliteraria, destacando con acierto, y en muchas ocasiones con una brillantéz y atractivo innegables, cómo toda interpretación no era sino el resultado final de un conjunto de operaciones, aunque no explícitas en ocasiones, derivadas de una cierta concepción de lo literario, de una determinada —valga el término— *teoría*, interpuesta entre objeto literario e interpretación, y a cuyo cargo quedaba buena parte de la responsabilidad del quehacer metaliterario. De ahí al reconocimiento de lo literario como hecho *sistemático* había sólo un paso, y no deja de ser perfectamente comprensible que, por toda esta serie de razones, fueran precisamente estos aspectos sistemáticos, de organización paradigmática de los mensajes literarios, los atendidos preferentemente; empeño éste frente al que un modelo como el elaborado por Vladimir Propp venía a adquirir un estatus de antecesor ejemplar, al mostrar cómo bajo la aparente pluralidad del conjunto de narraciones populares subyacía un esquema de invariantes narrativas cuya combinatoria perfectamente reglada determinaba la posibilidad de existencia de cualquier narración particular.

Por razones de esta naturaleza, desde mediados los años sesenta los estudios literarios han conocido un desarrollo sorprendente en lo referente a las investigaciones sobre lo narrativo. Semejante interés, que continúa hasta nuestros días —y con caracteres, tal vez, incluso preocupantes ante lo que parece ser un olvido casi generalizado de otro tipo de discursos como el poético— (2) ha cristalizado en la actualidad en

(2) Excepción a este hecho generalizado la constituye A. GARCÍA BERRIO, con una ya dilatada producción en torno a la problemática textual-poética. Cfr., entre otros trabajos, «Crítica formal y función crítica», en *Lexis*, 1, 2, 1977, págs. 189-209; «Lingüística del texto y texto lírico», *R.S.E.L.*, 8, 1, 1978, págs. 19-75; «Tipología

la elaboración de una imagen considerablemente detallada y altamente satisfactoria, en líneas generales, del funcionamiento de este tipo de mensajes, a cuyo progresivo aquilatamiento y reajuste ha contribuido de manera especial la condición semiológica de este tipo de investigaciones. Como es sobradamente conocido, fue Saussure, en el *Curso de lingüística general*, quien, trascendiendo la habitual consideración diferencial de los estudios sobre las lenguas naturales, hacía sentir la necesidad de una ciencia general de los signos, encargada del estudio de los principios reguladores del funcionamiento de lo sistemático-comunicativo (3). La propuesta saussureana es suficientemente conocida como para hacer innecesario cualquier comentario al respecto por nuestra parte, pero lo que sí sería tal vez oportuno destacar de nuevo es cómo la hipótesis de organización sistemática, codificada, de toda comunicación, adelantada por Saussure, con su secuela de extrapolación de categorías lingüísticas hacia sistemas distintos de las lenguas naturales habría de conllevar importantes precisiones en la caracterización de estos otros tipos de sistemas simbólicos, y, entre ellos, en la imagen de lo narrativo, cuyo desarrollo desde las hipótesis iniciales de Propp hasta la actualidad refleja, precisamente, un progresivo afinamiento en el inventario de unidades, reglas y procesos narrativos como consecuencia de la cada día más ajustada traslación a este ámbito de los principios y categorías puestas de manifiesto desde la teoría lingüística.

En términos de estricta metateoría lingüística, las unidades o niveles con las que opera toda descripción pertenecen a dos dimensiones diferentes: una, paradigmática, en la que toda lengua puede ser analizada en niveles como el oracional, el clausal, el sintagmático..., y, así, hasta el de rasgos distintivos; caracterizados todos ellos por poseer propiedades exclusivas de las que carecerían las unidades de niveles diferentes (así, por ejemplo, el nivel oracional vendría a ser aquél en cuyo marco tiene lugar la predicación clausal, el clausal aquél donde se predicán las funciones primarias de *sujeto de...*, *objeto de...*, etc.), y otra, de naturaleza bien diferente: discursiva, a través de la cual las unidades de la dimensión lingüístico-paradigmática vendrían a ser uti-

textual de los sonetos españoles sobre el "carpe diem", en *Dispositio*, III, 9, 1978, págs. 243-293; «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico», en *R.F.E.*; «Tradición tópica y complejidad textual», ponencia en el II simposio de Semiología, México, U.N.A.M., 1979; «A text typology of the classical sonnets», en *Poetics*, 8, 1979, págs. 435-458; «Poética e ideología del discurso clásico», en *Rev. Lit.*, XLI, 81, 1979, págs. 5-40; «Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», en *1616*, Revista de la Soc. Esp. de Lit. Gral. y Comparada, II, 1979, pp. 125-168.

(3) Cfr. F. DE SAUSSURE, *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada, 1967, pág. 60.

lizadas con vistas a una comunicación coherente, y organizadas a tales efectos en *enunciados*, o *textos*, entidades lingüístico-discursivas caracterizadas por su autonomía sintagmático-semántica, por su coherencia y completez (4).

La *textualidad*, la condición coherente y significativamente autónoma de un segmento determinado de discurso, ha sido puesta en relación con la noción de *macro-estructura*, principio de organización semántica gracias al cual resulta comprensible la realidad de la convergencia hacia una misma intencionalidad significativa de una suma de unidades de *lengua* cuya sintagmación misma deviene en gran medida inexplicable si no es a la luz de un principio de coherencia superior, y de naturaleza diferente (pensemos, por no dar más que un ejemplo, en la imposibilidad de una explicación satisfactoria de los procesos de expansión oracional por coordinación al margen del recurso a nociones típicamente macrotextuales como la de *tópico de discurso*) (5).

El nivel de macro-estructura textual se constituye, en consecuencia, en principio de organización estructural gracias a cuya existencia resulta posible la elaboración de discursos coherentes. Semejante nivel permite, además, caracterizar diferentes tipos de discursos en la medida en que resulta posible establecer categorías morfológicas, reglas de combinatoria sintáctica o tipos de unidades significativas parcial o totalmente exclusivas para un tipo de discurso dado (6).

En realidad, los estudios de semiología narrativa a que venimos haciendo referencia, situados en el ámbito más general de lo lingüístico-textual, constituyen un conjunto de aportaciones encaminadas a la delimitación de la imagen del funcionamiento de la macro-estructura narrativa, principio discursivo cuya existencia garantiza la posibilidad de existencia textual para una serie de enunciados reconocidos socialmente como *relatos* merced a su construcción en el respeto de un conjunto de convenciones de género, de un conjunto de convenciones macro-estructurales al margen de las cuales es imposible la construcción de una

(4) Para una caracterización general de estas cuestiones, cfr. E. RAMÓN TRIVES, *Aspecto de semántica lingüístico-textual*, Madrid, Istmo, 1979, pág. 165 y ss.; y A. GARCIA BERRIO, «Texto y oración», en J. S. PETŐFI y A. G. BERRIO, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1978, págs. 243-266.

(5) Para estas cuestiones, cfr. T. A. VAN DIJK, *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980, obra que, en la línea de máxima capacidad sugeridora de su autor, permite obtener una visión global sobre los procesos de coherencia implicados en todo fenómeno textual.

(6) Es interesante, en este sentido, el trabajo de T. A. VAN DIJK, «Aspectos de una teoría generativa del texto poético», en *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976, págs. 239-272.

historia narrativa coherente, es decir, de un relato correctamente organizado.

El objeto de nuestro trabajo consistirá, precisamente, en la revisión de los más significativos modelos semiológicos-narrativos que, considerados por nosotros como otras tantas propuestas complementarias de descripción de la organización de la macro-estructura narrativa, habrán de permitir deslindar las características distintivas de la imagen de lo textual-narrativo imperante en semejante ámbito disciplinario, así como la naturaleza de los procedimientos empleados en tal caracterización.

El arranque metodológico inicial dentro de las aproximaciones semiológicas a la imagen de las macro-estructuras narrativas lo constituye, sin lugar a dudas, la obra mencionada de Vladimir Propp, y su carácter de investigación pionera sobre este tipo de cuestiones indica ya, sin necesidad de mayores comentarios, la condición decisiva de las aportaciones proppianas para el desarrollo ulterior de este concreto ámbito científico. En contrapartida, sin embargo, y como consecuencia tal vez de su misma condición inauguradora, el modelo explicativo construido por Propp presenta una imagen ciertamente sumaria en lo que se refiere a su dimensión estrictamente meta-teórica. Sin lugar a dudas a ello contribuyó también en no pequeña medida el concreto tipo de textos objeto de la atención del autor de la *Morfología del cuento*: relatos populares de gran simplicidad que, por lo mismo, hacían innecesario un reticulado de categorías descriptivas de gran complejidad o elaboración en el seno de una metodología de intereses inductivos como los que presidían el quehacer analítico de Propp.

El modelo de Propp fue construido sobre la hipótesis de que todo relato venía a constituir el resultado de la concreta actualización de un conjunto de unidades narrativas pertenecientes, como las reglas que determinan sus posibilidades de sintagmación, a un paradigma cuyas dimensiones y contenido coincidirían con lo virtual-narrativo. Semejante paradigma contaba, como categorías morfosintácticas elementales, con las *Funciones*, denominación que traduce la de las acciones narrativas cumplidas por los personajes y cuya concreta definición se fundamenta sobre su carácter solidario desde el punto de vista del desarrollo global de la intriga narrativa (7). Por lo que a la dimensión sintáctica de su modelo se refiere, las reglas de la combinatoria funcional individualizadas por Propp no eran, ciertamente, mucho más complejas, y, en realidad, consistían en la enunciación de dos principios básicos: la sucesión obligatoria de unas determinadas funciones por otras,

(7) Cfr. V. PROPP, *op. cit.*, pág. 37 y ss.

en un orden paradigmático rigurosamente fijado, junto al carácter determinante de semejante sucesión (8). Partiendo de tales presupuestos, Propp llegaría a fijar la imagen de la macro-estructura de la fábula popular como el resultado de la combinatoria solidaria de funciones del tipo de: *alejamiento-prohibición-transgresión de la prohibición-interrogatorio-información-engaño-complicidad-fechoría*, y, así, hasta treinta y siete, de entre las que necesariamente debería seleccionar cualquier relato las propias unidades narrativas.

La coherencia del relato, su completez semántica o, más brevemente, su condición de texto narrativo bien formado, venía entonces concebida como resultado de la perfecta trabazón de sus partes, de las unidades narrativas elementales o *funciones*, más allá de las cuales la única nueva unidad superior, distinta del cuento como totalidad, recogida por Propp en su modelo es la *Secuencia*, vago nivel descriptivo acogido para prever la posibilidad de narraciones donde se produzca más de una situación inicial negativa (condición que marca el inicio de todo relato), a partir de la cual sería entonces posible el desarrollo de nuevos acontecimientos narrativos que instaurarían nuevas series de funciones solidarias. La marginalidad de este nuevo nivel para la definición de los procedimientos de organización narrativos, y la constatación de la importancia decisiva acordada al papel de las funciones en detrimento de lo secuencial en el modelo proppiano quedan perfectamente de manifiesto a partir del análisis de los procedimientos meta-teóricos empleados por Propp en este nivel, como apuntábamos, sólo muy vagamente delimitado, y del que pocos datos más es posible encontrar en la obra de Propp más allá de su condición de conjunto de funciones solidariamente cerrado. Por otra parte, cuando en el capítulo IX de la *Morfología del cuento* se pasa revista a las posibilidades de expansión secuencial, los tipos básicos de recursividad secuencial reconocidos son los siguientes (9):

- a) Sucesión de dos secuencias, una inmediatamente a continuación de la otra;
- b) Interrupción de la acción de una secuencia por el comienzo de otra a cuyo final podrá continuar la primera;
- c) Doble situación negativa inicial que es reparada, primero solucionando una carencia y, a continuación, la otra;
- d) Secuencias desarrolladas alternativamente y afectando a personajes relacionados.

(8) *Ibidem*, pág. 34.

(9) *Ibidem*, págs. 108-111.

Procedimientos todos emanados de un mismo criterio unitario que nada tiene que ver con las peculiaridades de orden morfo-semántico que sería lógico esperar como reguladoras de un nivel descriptivo como este, y que toman en consideración las posibilidades de desarrollo lógico-lineal de las secuencias narrativas a lo largo del desenvolvimiento del relato desde su principio hasta su final, en el que, obviamente, puede suceder que:

- a) Las secuencias simplemente se sucedan;
- b) o que, al contrario, puedan ser interrumpidas en su desarrollo por razones de muy diversa naturaleza (necesidad de recoger acontecimientos narrativos que afectan a otros personajes y que, teniendo lugar en un mismo tiempo real no pueden ser ofrecidos sino a continuación de los que afectan a esos otros personajes con los que comparten la misma temporalidad «real», por ejemplo) pero que tienen más que ver con la imposibilidad de desarrollar un discurso lingüístico al margen de la linealidad que con otro tipo de argumentos.

Así pues, la imagen de la macro-estructura de los cuentos populares elaborada por Vladimir Propp es, a la postre, el resultado de la institucionalización de las *funciones* como unidades narrativas fundamentales, en la medida en que, al ser definidas cada una de ellas por su carácter de solidaridad relacional con las restantes, su combinatoria sintagmática produciría discursos narrativos coherentes siempre que la condición básica de la satisfacción final de la situación de la carencia inicial con la que se inauguraría todo relato resultara satisfecha. Cumplida esta constricción funcional básica, la posibilidad de que series de funciones puedan constituir unidades secuenciales superiores resultaría sólo muy tangencialmente atendida, toda vez que se supondría que la aparición de una nueva secuencia implicaría necesariamente la solidaridad, a su vez, de sus elementos funcionales constituyentes, con lo que, teóricamente al menos, la coherencia del constituto global «relato» habría quedado garantizada a partir de la previa coherencia de sus constituyentes secuenciales.

Ahora bien, si tenemos en cuenta el carácter máximamente concreto de los intereses de Propp, su intención tipologizadora básica, un modelo como el por él elaborado, al margen de sus deficiencias meta-teóricas, constituía un instrumento sumamente adecuado, y capaz de abarcar la dinámica de funcionamiento de las narraciones populares objeto de estudio, reduciéndola a un principio de unidad solidaria de claro matiz textualizante.

Tras la obra de Propp, las cuestiones relativas al funcionamiento de lo narrativo han ido suscitando, paulatinamente, una atención cada vez más detallada y minuciosa, que ha cristalizado en modelos pretendidos progresivamente más complejos y ajustados, como consecuencia no sólo de la atención a textos narrativos de proporciones y organización ciertamente más compleja que la de los tomados en consideración por aquél, sino también, y en gran medida, merced a una preocupación cada día mayor por los problemas de orden meta-teórico, en cuya positiva valoración habría de tener un papel de especial relevancia la imagen de las disciplinas lingüísticas, con el ejemplo de su constante y apasionada entrega al desarrollo de esta serie de cuestiones desde el advenimiento de la metodología estructuralista.

Sin embargo, dicha preocupación no ha sido acompañada de un éxito definitivo en lo que a la delimitación de una imagen absolutamente satisfactoria del funcionamiento de lo narrativo se refiere; y, en realidad, a pesar de las correcciones de detalle al modelo de Propp, las tesis de sus continuadores suscitan tantas o más objeciones que las de su precursor en lo tocante a la caracterización de la imagen de la textualidad narrativa; situación que, en nuestra opinión, acentúa su gravedad en el caso de los narratólogos postproppianos, toda vez que los trabajos realizados a continuación de aquél han venido orientados hacia la elaboración de un sistema general de lo narrativo en el que las deficiencias teóricas son, por lo tanto, fundamentales, mientras que —recordémoslo— el autor de la *Morfología del cuento* construyó básicamente un mecanismo descriptivo para un determinado tipo de textos.

Veamos brevemente algunos de los desarrollos metodológicos más significativos acaecidos en la dinámica por perfeccionar el modelo proppiano.

Una de las precisiones más generalmente extendidas al modelo de Propp se refiere al inventario mismo de las unidades narrativas, respecto de las cuales, con la excepción de actitudes como la de C. Bremond, continuador estricto en este punto de las tesis proppianas, sería cuestionada, con acierto innegable, la conveniencia, o posibilidad incluso, de reducir la nómina categorial de unidades narrativas exclusivamente a las *funciones*, con total desatención al papel narrativo cumplido por los personajes a que vienen referidas (10).

En principio, la exclusión de los personajes del ámbito de unidades categoriales narrativas en el modelo de Propp venía autorizada como

(10) Cfr. CL. BREMOND, «Le message narratif», en *Communications*, 4, 1964, págs. 4-33. y «La logique des possibles narratifs», en *Communications*, 8, 1966, págs. 60-77.

decisión meta-teórica ante la conformación especial de los textos objeto de atención del comparatista ruso. Se trataba de textos de estructura bien definida y donde el desarrollo de los acontecimientos narrativos venía gobernado por la necesidad de una contraposición estructural fundamental entre dos series de principios contradictorios, positivos y negativos, perfectamente marcados en la narración y sin posibilidad de intercambio de papeles. Dicho en otras palabras, la estructura del cuento popular presenta habitualmente una organización basada en la contravención de una determinada prohibición, que favorece la comisión de una fechoría que después debe ser reparada, etc., etc. Tales funciones son cumplidas necesariamente, y lo son con referencia a unos personajes cuyo comportamiento funcional no trasciende para nada esta misma condición de ser los contraventores de la prohibición, y, por ello, objeto de una agresión, o los agresores, o los aliados en la reparación de la fechoría inicial. No produciéndose trasvase alguno de comportamientos funcionales para los personajes, cuya entidad narrativa quedaría, por tanto, limitada a servir como meros puntos de referencia, por lo demás redundantes, para la asignación de las distintas funciones a determinados nombres, a determinadas entidades individuales supuestamente reales, la decisión de Propp de no tomar en consideración estas figuras narrativas como unidades categoriales emanaría de una lógica difícilmente criticable. Ahora bien, semejante decisión deja de ser tan admisible cuando de lo que se trata es de analizar textos de mayor complejidad, donde, a diferencia de aquéllos, la organización de la macroestructura narrativa no descansa ya sobre una férrea oposición entre agresores-agredidos resuelta a través de la mediación de un auxiliar providencial, sino que, como consecuencia de planteamientos sobre la realidad mucho más elaborados, o relativizados, se admiten comportamientos alternativos, cesiones o intercambios de papeles que, al no coincidir necesariamente con un mismo personaje, hacen inevitablemente necesario el contar con nuevos recursos descriptivos capaces de distinguir entre los distintos usuarios ocasionales de lo que ya no serían sino predicados funcionales.

Para resolver esta debilidad metodológica del modelo de Propp («debilidad» en la medida, tan sólo, en que dicha metodología ha querido hacerse extensiva al análisis de lo narrativo como tipo de discurso general, y no ya a los cuentos populares solamente), la mayoría de semiólogos de la narración ha coincidido en reservar, dentro de la nómina de categorías narrativas, un espacio para los *personajes*, unidades del nivel jerárquicamente superior al funcional, en el caso del modelo bar-

theano (11), o, de manera más acertada, constituyentes del nivel proposicional, junto a las funciones, e identificados como *nombres* (12), en un intento de vaciar su estatuto categorial de toda sombra de sicologismo; operando distinciones como la greimasiana entre *actores-actantes* (13), etc., etc.

Algo semejante habría de suceder también con referencia a las funciones proppianas, unidades de máxima especificación semántica en la *Morfología del cuento* (de ahí, por otra parte, su paradójica utilidad para una muy satisfactoria definición de la textualidad en los cuentos populares), y, por ello, escasamente operativas tratándose de modelos narrativos más generales.

En concreto, las modificaciones de las tesis proppianas en lo referente a los predicados narrativos han venido de la mano de las aportaciones específicas de dos estudiosos de estas cuestiones: A. J. Greimas y Tz. Todorov, cuyas propuestas son desarrollos alternativos de una misma hipótesis organizativa según la cual todo predicado narrativo cuenta con dos posibilidades de realización: estática o dinámica, de dónde su clasificación en *cualificaciones* o *funciones* según Greimas (14), o en *adjetivos* y *verbos*, desde la óptica de Todorov (15).

Si se observa detenidamente el conjunto de desarrollos advenidos a partir del modelo de Propp en el campo de lo semiológico-narrativo a que hasta el presente hemos hecho referencia, se advertirá con facilidad que el motor último de tales cambios viene a coincidir con el deseo, o la necesidad, de lograr para el conjunto de procedimientos meta-teóricos elaborados un mayor grado de abstracción. Dicho en otras palabras, la imagen de la macro-estructura narrativa elaborada por

(11) Cfr. R. BARTHES, «Introduction à l'analyse structurale des récits», en *Communications*, 8, 1966, págs. 1-28. La noción de personaje, perteneciente a un nivel superior al de las funciones, agruparía a conjuntos de funciones refiriéndolas a un único individuo, de manera que funcionaría como garantía de una coherente sucesión de acontecimientos. Naturalmente, el manejo del término «nivel» por parte de Barthes no es sino aproximativo, y no puede ser correctamente asumido en su formulación literal.

(12) Cfr. TZVETAN TODOROV, *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones J. B., 1973, pág. 55.

(13) Cfr. A. J. GREIMAS, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1973, págs. 267 y ss., y F. RASTIER, «Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives», en *Semiotica*, 3, 1971, págs. 290-341. En términos generales, se diferencia entre *actantes*, o dimensión sintáctico-semántica de un personaje, y *actores*, o manifestación superficial de lo actancial, consistente en facetas narrativas mínima o nula-mente funcionales, como nombre, aspecto... etc.

(14) Cfr. A. J. GREIMAS, *op. cit.*, pág. 237.

(15) Cfr. Tz. TODOROV, *op. cit.*, pág. 62. La propuesta de TODOROV incluye una subcategorización de los adjetivos en *estados*, o predicados internos puntuales; *propiedades*, internos y durativos, y *estatutos*, o externos; y de los *verbos* en verbos «a», o de modificación; verbos «b», o malas acciones, y «c», o castigos.

el autor de la *Morfología del cuento* adolecía, contemplada desde la perspectiva más general de lo narrativo, del inevitable particularismo resultante de ser un simulacro del funcionamiento de la macro-estructura de un muy concreto tipo de textos narrativos en los que sólo algunas de las más generales virtualidades de lo narrativo resultaban actualizadas. No es, por tanto, extraño que prácticamente cada nueva categoría, o conjunto de categorías postulado como necesario por la semiología narrativa venga a suponer, a la postre, una rectificación —tal vez fuera más apropiado hablar de ampliación— de las perspectivas propianas.

Sin lugar a dudas, es en esta línea en la que debe ser también interpretado el abandono de uno de los postulados sintácticos básicos propianos (junto con sus concretas consecuencias meta-teóricas en estos otros modelos posteriores): el del rígido determinismo que regularía la sucesión de las funciones narrativas a lo largo del relato, y que traducía la constatación propiana de cómo en los cuentos populares la actuación de una función como *lucha* venía automáticamente seguida de la de *victoria*, la de *fechoría* de *reparación de la fechoría*, etc., etc. Semejante principio de sucesión funcional, como resultado meta-teórico de la inducción sobre textos férreamente codificados en los que resultaba inimaginable una subversión de determinados valores, de poca o ninguna utilidad resultaba para dar cuenta del funcionamiento de textos más elaborados, donde sí eran posibles alteraciones de un esquema parecido. Colocados, por consiguiente, frente a la necesidad de arbitrar un conjunto de recursos descriptivos igualmente válidos para unos y otros, es decir, de delinear un marco estructural narrativo, no es sino natural que un principio como el del determinismo en la sucesión de los predicados narrativos resultara desechado en beneficio de un procedimiento más omnicompreensivo, capaz de instaurar en el nivel de la macroestructura todas y cada una de las posibilidades de dependencia interpredicativa, con independencia de que determinado tipo de textos, por causas de orden presumiblemente pragmático, seleccionase sólo algunas muy concretas de entre ellas; hecho que, incuestionablemente, constituye un dato informativo de primerísima importancia para la interpretación y clasificación de tales textos, pero en modo alguno una característica universal de lo narrativo.

En un plano estrictamente meta-teórico, esta especial clase de exigencias sintácticas habría de cristalizar en la elaboración de una nueva serie de meta-categorías semiológicas, especialmente desarrolladas en este ámbito que nos ocupa a través de las aportaciones de Greimas y Todorov: las de *modalidad* y *aspecto* (en denominaciones greimasia-

nas) (16), categorías del nivel narrativo más elemental, del que ahora nos ocupamos, a través de las cuales resulta posible formalizar la posibilidad de alteración de un determinado predicado narrativo respecto de su formulación en una situación narrativa precedente, junto a la de su no alteración, constituyendo ambas posibilidades lógicas, en ese nivel, el resultado tan sólo de la aplicación de conjuntos de reglas categoriales parcialmente semejantes/diferentes a un mismo tipo de predicado.

El conjunto de desarrollos meta-teóricos hasta este momento revisados vino a suponer para la imagen de la conformación general de la macroestructura narrativa, tal y como ésta fuera esbozada por V. Propp, una serie de modificaciones mucho más profundas y de alcance, en principio, que la de la simple especificación de algunas nuevas categorías y subcategorías. Ante todo, y como su consecuencia sin duda más significativa, el papel de unidad elemental, de componente básico en la organización narrativa, de las funciones proppianas habría de ser descartado para reconducir a tales elementos a su verdadero estatuto: el de categorías morfosintácticas —junto a actantes y operadores— que, en términos distribucionales, compartirían un mismo conjunto de características clasemático-sintácticas: básicamente, el ser *constituyentes* de un nivel narrativo superior en que se enmarcaría su funcionamiento, y que ha recibido denominaciones como la de *Proposición* (especialmente generalizada entre los semantistas) y, en el ámbito específico de la semiología narrativa, *oración*.

Proposición u *Oración* son, en consecuencia, denominaciones sinónimas utilizadas para hacer referencia a un nivel paradigmático-narrativo superior al de actantes y predicados y que, como estos mismos términos indican, se habría elaborado para dar cuenta del funcionamiento y organización de la macroestructura narrativa a través de planteamientos isomórficos con los característicos de las investigaciones lingüísticas, donde el nivel *oración* constituye un estadio jerárquicamente superior de otros como los de sintagma, palabra..., etc. De forma semejante, la *Proposición* u *Oración* narrativa constituiría un meta-nivel descriptivo que dominaría a otro inmediatamente inferior compuesto por unidades de un mismo rango, pero de distinta procedencia categorial.

Así pues, la traslación al ámbito específico de lo narrativo de las

(16) Cfr. A. J. GREIMAS, *op. cit.*, págs. 237-8. En el modelo de GREIMAS, las *modalidades* son elementos en relación hipertáctica con un predicado, mientras que los *aspectos* establecerían relaciones hipotácticas con éstos. TODOROV es autor de una tipología más detallada que cuenta con *comparativo*, *negación*, *oposición*, *modos* y *visiones*. Cfr. Tz. TODOROV, *op. cit.*, pág. 86 y ss.

hipótesis explicativas de orden lingüístico habría tenido como consecuencia una más ajustada y exacta caracterización de las unidades y procesos intervinientes en la conformación de lo narrativo como hecho sistemático, siendo, sin duda, su aspecto más destacable el haber logrado instaurar en el lugar de las unidades narrativas elementales a la *Proposición*, unidad jerárquicamente superior a actantes y predicados y constituida, precisamente, por su combinatoria. Ahora bien, la realidad es que, una vez llegados a este nivel proposicional, el paralelo meta-teórico entre lingüística y semiología narrativa desaparece o, cuanto menos, resulta difícilmente mantenible, toda vez que, frente a lo que hubiera sido lógico esperar (puesto que la *oración* es la unidad gramatical de más alto rango establecida por la meta-teoría lingüística) semejante nivel será aún coronado por otro jerárquicamente superior: el correspondiente a la *Secuencia*.

El concepto de *Secuencia* ha conocido, a partir de su formulación inicial en el modelo de Vladimir Propp, un desarrollo progresivo que ha supuesto el enriquecimiento y precisión de semejante noción, en un proceso de especificación que, ahondando en su carácter de unidad integrada por constituyentes solidarios, ha culminado sin lugar a dudas en la definición de Todorov de tal unidad, en la que las indicaciones generales acerca de su condición de constituto integrado por constituyentes solidarios (como en el modelo de Roland Barthes) (17), o de unidad integrada por la expresión de la posibilidad de actuación de un proceso, de su realización, y de los resultados o consecuencias de tal realización (sentido en que semejante concepto viene utilizado por C. Bremond) (18) —indicaciones todas sumamente generales y que permiten, en todo caso, reconocer la efectiva presencia de una de tales unidades, aunque difícilmente la utilización productiva de semejante noción— habrían sido finalmente sustituidas por la explicación de los elementos indispensables, en principio, para la constitución de esta unidad.

Para establecer la imagen paradigmática de la unidad *Secuencia*, el modelo de Todorov partiría de la fijación previa de los tipos básicos de relaciones interproposicionales, que pueden ser cifrados, simplíficadamente, en los siguientes términos (19):

1. *Motivación*: tipo proposicional que facilita las razones de acciones posteriores, y que pueden ser instauradas por una proposición cualificativa (caso de situaciones narrativas iniciales del tipo

(17) Cfr. R. BARTHES, «Introduction...», cit., pág. 13.

(18) Cfr. CL. BREMOND, «Le message...», cit., pág. 13.

(19) Cfr. Tz. TODOROV, cit., pág. 110 y ss.

- de *pobreza, duda, etc.*, de un actante, que motivarán un determinado comportamiento narrativo posterior), o de una proposición de predicado verbal del tipo «b» (caso de una situación narrativa inicial consistente en la comisión de una acción punible por un determinado personaje, lo que implicará para él la apertura de una expectativa consecuente de castigo, etc., etc.).
2. *Resultado*: forma complementaria de la *motivación* y consistente en la descripción de las consecuencias de una acción. Estructuralmente consistiría en una proposición cualificativa, cuando la *motivación* de que es resultado también lo sea (*riqueza*, por ejemplo, para el personaje cuya situación narrativa inicial era de *pobreza, mantenimiento* de la situación inicial de *pobreza*, tras el fracaso de los recursos empleados a partir del deseo de alterar tal motivación, etc.), o contendrá un predicado verbal de tipo «c» cuando la motivación inicial consista en la atribución a un personaje de un verbo «b» (comisión de una mala acción y castigo del autor).
 3. *Deseo*: tipo proposicional vinculado a la presencia del modo *optativo* y que corresponderá, por tanto, a todas aquellas proposiciones en las que se dé cauce a la expresión de un deseo por parte de un personaje, y que admite las dos variantes siguientes: *Renuncia*, o resultado de la negación o abandono de un deseo previo (en el *Decamerón*, un personaje, Pedro, tras desearlo inicialmente, renunciará a transformar a su mujer en yegua), y *Aversión*, caso que supone el contradictorio lógico del primero, es decir, la situación en que un personaje no desea actuar un determinado predicado.
 4. *Modificación*: proposición que contiene un verbo «a», es decir, un predicado cuya función sintáctica es la de alterar una situación narrativa precedente (en los distintos *Exemplos* de *El Conde Lucanor* (20) se repetirá insistentemente como rasgo estructural la presencia de proposiciones modificadoras consistentes en la petición de consejo a Patronio por parte del Conde Lucanor), y que puede ir seguida de una *Demodificación*, cuando las consecuencias lógicas de un primer verbo «a» son anuladas por la actuación de otra modificación contraria a la primera por parte, ya sea de un actante personificado en un actor concreto, ya sean fuerzas como la casualidad, el destino, etc.
 5. *Hipótesis*: tipo proposicional vinculado a la presencia de los modos condicional o predictivo (y que vendría a coincidir, por ejem-

(20) Citamos por la edición de Editorial Cátedra.

plo, para el caso del condicional con el planteamiento de un determinado contrato narrativo: El deán, en el Exemplo XI de *El Conde Lucanor* («De lo que contesció a un deán de Sanctiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo»), verá cumplidos sus deseos de ser adoctrinado en las artes nigrománticas por don Yllán si, por su parte, acepta compensar a éste con determinados favores).

A continuación, sirviéndose de este bloque de relaciones interproposicionales, la definición de la *Secuencia* será fijada en los términos de una unidad integrada por los siguientes tipos semántico-funcionales de proposiciones: *Motivación-Deseo/Aversión-(Hipótesis)-Modificación-(Renuncia)-Resultado*, de los que *Hipótesis* y *Renuncia* poseen un carácter optativo, frente al obligatorio de los restantes tipos proposicionales (21). Este esquema paradigmático de los límites y contenido de lo secuencial admitiría, a tenor de las posibilidades de organización estructural de toda proposición, dos series diferentes de realizaciones subcategoriales (22):

- a) *Secuencias cualificativas*: cuando la *motivación* sea encarnada por una proposición de predicado no verbal, y que admite, o instauran, en el relato dos series diferentes de contenidos: los de *mejora* o *degradación*, según el contenido semántico del predicado de la proposición modificadora, un verbo «a» que puede modificar positiva o negativamente situaciones narrativas previas. Así, la secuencia inicial a partir de la que se elabora el relato del Exemplo X de *El Conde Lucanor* («De lo que contesció a un omne que por pobreza e mengua de otra vianda comía atramuzes») es, como la generalidad de secuencias iniciales de los restantes Ejemplos, una secuencia atributiva de mejora: *Lucanor*, que en ocasiones se encuentra angustiado por apuros económicos —*motivación* inicial planteada en términos cualificativos a través de un *Estado* negativo— solicitará el consejo de Patronio recabando algún tipo de consuelo de él —*Modificación* inicial consistente en un intento de mejora actuada por el personaje a que afectaba la *motivación* secuencial—, consuelo que obtendrá a través de la moraleja que se desprende del relato de Patronio (la historia de los altramuces) —a su vez

(21) Cfr. Tz. TODOROV, cit., pág. 112 y ss.

(22) *Ibidem*, págs. 116 y 121.

nueva *modificación* tendente a una mejora, pero actuada en esta ocasión por un circunstante, por un auxiliar— y que culminará en una proposición conclusiva, en un *resultado* en el que el estado inicial negativo que constituía la motivación de la secuencia habría cambiado de signo. Al contrario, la secuencia narrativa fundamental contenida en el Exemplo XI a propósito del deseo del deán de adquirir el buscado adiestramiento en las artes nigrománticas, siendo también una secuencia cualificativa (su *motivación* inicial consiste en la expresión de ese deseo no satisfecho por el momento), se resolverá, sin embargo, como una secuencia de degradación, puesto que sus reiteradas negativas a satisfacer las peticiones de don Yllán, a las que se habría comprometido mediante contrato expreso, inducirían a éste a anular el trato, a actuar, por tanto, una *modificación* negativa presente en la motivación de la secuencia.

- b) *Secuencias verbales*: aquéllas en las que la *motivación* consiste en una proposición cuyo predicado es un verbo «b». Constituyen, por tanto, desde un punto de vista semántico, secuencias de degradación, ya que la comisión de una acción punible implica la posibilidad de un castigo. Un caso particular de este tipo de secuencias lo ofrece, en el repertorio de relatos que venimos habitualmente considerando como texto ilustrador de nuestras consideraciones teóricas: *El conde Lucanor*, el Exemplo XXXVI («De lo que contesçió a un mercadero quando falló a su muger e su fijo durmiendo en uno»). En dicho Exemplo la historia narrada por Patronio al Conde Lucanor desarrolla una secuencia verbal cuya motivación inicial conjuga un verbo «b» con una modalidad del tipo de la de *visión*: un mercader creará que su mujer comete adulterio y sentirá deseos de castigarla, pero la prudencia le permitirá llegar a saber antes que el mozo que habita en su casa es su propio hijo, al que no conoce por haber estado ausente de su casa durante veinte años.

Tras este rápido recorrido a través de los aspectos más significativos de un conjunto de modelos semiológicos de características similares, la imagen global que se desprende de tales trabajos parece venir, por tanto, a esbozar el contorno de lo narrativo como una estructura organizada en los siguientes meta-niveles:

- a) un meta-nivel elemental, integrado por un conjunto restringido de categorías narrativas: actantes, predicados y operadores na-

rrativos, caracterizados por su papel de constituyentes inmediatos respecto de una unidad jerárquicamente superior, característica del nivel b);

- b) un nivel descriptivo intermedio, el de la *Proposición* u *Oración* narrativa, paradigmáticamente caracterizado por tener lugar en el marco de semejante componente la atribución de las funciones sintáctico-narrativas elementales: sujeto de..., destinador de..., adyuvante de..., predicado de..., etc., y que, como ya hemos indicado con anterioridad, parece funcionar en el ámbito de la meta-teoría como concepto isomórfico al lingüístico de *oración*;
- c) y un tercer nivel jerárquico, el *secuencial*, cuyas propiedades específicas radicarían en su capacidad para funcionar como marco jerárquico-dominante en el que tendría lugar la relación entre proposiciones, relación que sería el resultado de una combinatoria de unidades proposicionales diferentes sujetas al respeto de un conjunto de restricciones semánticas que garantizarían la aceptabilidad y coherencia secuencial, y que vienen planteadas como *tópico secuencial*, es decir, como clasema de obligada referencia, desde la inauguración misma de la secuencia, con la explicitación de su *motivación*, tópico clasemático sobre el que necesariamente habrá de organizarse la sucesión de proposiciones subsiguiente (una motivación consistente en una proposición cuyo predicado sea un verbo «b» supondrá un deseo o aversión por un castigo, y un castigo final, o su evitación a través de una demodificación, como resultado, etc., etc.).

En términos generales, modelos de esta naturaleza parecen ofrecer una imagen coherente y satisfactoria, en principio, de la organización de los discursos narrativos, al permitir contar un conjunto de unidades categoriales cuya utilización parece hacer posible la ajustada descripción de la macroestructura de gran número de textos narrativos (concretamente, de aquellos textos cuya macroestructura está integrada por una sola secuencia). Ahora bien, cuando se pretende acceder con tales presupuestos analíticos a la descripción de textos más complejos, de textos plurisecuenciales, la condición plenamente satisfactoria de un reticulado de categorías como éste suscita ya, sin embargo, toda clase de reservas a propósito de la suficiencia de tales procedimientos para una exhaustiva descripción/explicación de los fenómenos de textualidad narrativa, y de igual forma sobre su concreta organización en niveles categoriales, o, dicho de otra forma, mucho más exacta, sobre la correc-

ción de un nivel como el secuencial como componente sintáctico superior al proposicional.

Como hemos indicado ya, la *Secuencia* es reconocida por la generalidad de los modelos semiológico-narrativos como la unidad sintáctica de más alto rango que es posible establecer con carácter paradigmático entre las unidades que integran la macroestructura narrativa. Es natural, por tanto, que una vez cumplidas las operaciones meta-teóricas encaminadas a la caracterización de tales unidades, los semiólogos de la narración consideren acabada su tarea de establecimiento de unidades, que no podría ser continuada con la distinción de ulteriores niveles paradigmáticos. Por esta razón, una vez alcanzado el «nivel» secuencial, las operaciones modélicas cumplidas habitualmente en los trabajos mencionados se reducen, en la línea de los precedentes proppianos, a un mero inventario de las posibilidades de combinación secuencial, desde el punto de vista del desarrollo del relato en un marco temporal (23) en el que:

- a) las secuencias se siguen unas a otras, según su ordenación en un antes/después temporal, con la posibilidad de que esa sucesión se cumpla a través de dos esquemas diferentes:
 1. o bien una secuencia sigue a otra, tras el final de la primera (caso éste, por seguir utilizando ejemplos de *El Conde Lucanor*, que caracterizaría la sucesión de dos secuencias como las relativas a los caballeros y a sus caballos en el Exemplo IX («De lo que contesçió a los dos cavallos con el león»): la secuencia en que se nos narran los acontecimientos que afectan a los caballeros —el peligro de ruptura de su amistad debido a la malquerencia de sus monturas, su deseo de resolver esta situación, su actuación consistente en vender las bestias, y la conservación final de su amistad— dará paso, a su final, a otra segunda secuencia, esta vez relativa a los caballos: su situación de peligro ante el ataque del león, su aversión a morir, su elaboración de un pacto de ayuda mutua, y su salvación gracias a él);
 2. o esta sucesión secuencial se cumple interrumpiendo la secuencia número 2 a la secuencia número 1 en algún momento de su desarrollo (caso de la totalidad de relatos del corpus de *El Conde Lucanor*, caracterizables por presentar una secuencia inicial que plantea un determinado problema de Lu-

(23) Cfr. CL. BREMOND, «la logique...», cit., pág. 131. En realidad, se trata de un perfeccionamiento de los seis tipos relacionales establecidos por V. PROPP.

canor, y que resolverá Patronio narrando una serie de historias a cuyo final continuará la secuencia 1, la relativa a Lucanor, ofreciendo el resultado);

- b) o ocupan un mismo tiempo; es decir, corresponden a acciones diferentes que afectan a personajes distintos y que están teniendo lugar en el mismo momento, aunque en los sistemas simbólicos sujetos al principio de *linealidad* no resulte sino obligado el representar ambas secuencias una tras otra.

Un inventario como éste, más allá de su interés innegable en relación con problemas narrativos como los del *punto de vista* del narrador, la *temporalidad* narrativa, etc., etc.; es decir, con problemas de enunciación antes que de enunciado, suscita, sin embargo, algunos inconvenientes desde el punto de vista de lo que constituye nuestros intereses actuales: la caracterización de la imagen de la textualidad narrativa. La razón radica en los que parecen ser sus planteamientos de base, según los cuales parece que deba suponerse que la sucesión de secuencias, desde el punto de vista de la coherencia de la macroestructura narrativa, es una cuestión irrelevante, toda vez que la combinación de secuencias aceptables y coherentes no podría por menos que traducirse en un producto combinatorio final, el texto, igualmente aceptable y coherente.

Ahora bien, que la coherencia y aceptabilidad de un texto plurisecuencial no es el simple resultado final de la coherencia y aceptabilidad de sus partes constituyentes, o, dicho de otro modo, que el sentido textual no es la simple suma final de la adición de sus sumandos constitutivos parece ser una puntualización en absoluto objetable, y para comprobarlo bastará con observar qué sucede a este respecto cuando en el desarrollo de un relato cualquiera se introduce sin más precauciones ni exigencias una secuencia perfectamente aceptable y coherente en sí misma, lo que, teóricamente, y dada la inexistencia de consideración alguna a propósito de este tipo de cuestiones en la generalidad de modelos semiológico-narrativos, no debiera suscitar ninguna clase de estridencias en la coherencia general del relato como totalidad. Si efectivamente la coherencia global de una macroestructura narrativa fuese sencillamente el obligado e inevitable resultado de la previa coherencia de sus constituyentes secuenciales tomados uno a uno, no parece que debiera haber ningún tipo de inconvenientes para proceder a inserciones como las siguientes:

- a) En una narración como la del Ejemplo XI de *El conde Lucanor*, entre la sucesión de secuencias que desarrollan las sucesivas ne-

gativas del deán a otras tantas peticiones por parte de su tío y de don Yllán, el primero, que desea que le visite antes de morir, y el segundo, que demandará al deán el deanazgo, el arzobispado, etc., etc., no parece que debiera existir inconveniente en introducir una secuencia imaginaria que diera cuenta de cómo, por ejemplo, el deán cometiera una acción punible y de cómo escapara finalmente al castigo por sus propios medios (secuencia de *degradación*, cuya *motivación* consistiría en la actuación de un verbo «b», y cuyo *resultado* sería la negación de un castigo virtualmente posible —de un verbo «c»—);

- b) o en un nuevo Exemplo de la colección de don Juan Manuel, el número X, «De lo que contesció a un omne que por pobreza e mengua de otra vianda comía atramuzes», debiera poderse insertar en la secuencia inicial —que da cuenta de cómo el Conde Lucanor se siente en ocasiones desesperado por apuros económicos y pide consejo a Patronio para salir de esta situación, lo que conseguirá tras el consejo de éste, que consiste en referir al Conde la historia de un personaje sujeto a una motivación similar que, al comprobar cómo otro debe recoger aún las cáscaras de su propio alimento para servirse de él, encontrará menos penosa la propia pobreza— una secuencia distinta, aunque perfectamente coherente en tanto que secuencia individual, que hiciera consistir la historia de Patronio en algo parecido a lo siguiente: un personaje comete un crimen, y los perjudicados desean castigarle, lo que harán a pesar de sus intentos por escapar a las consecuencias de su acción.

Versiones tales de ambos Ejemplos serían inaceptables, incoherentes, o, dicho en otras palabras, consideradas como construcciones macroestructuralmente mal formadas. Parece, efectivamente, que la inserción en el Exemplo XI de una nueva secuencia entre las que dan cuenta de las reiteradas negativas del deán a satisfacer las peticiones de su tío don Yllán resultaría posible sólo en la medida en que esta nueva secuencia participase también de ese carácter general de *negativa a la concesión de una petición* que vertebra la sucesión de esas secuencias de *degradación*, o mejora no cumplida, y, en lo que respecta a la hipotética secuencia introducida en el Exemplo X, de manera semejante, la exigencia de que los acontecimientos narrativos desarrollados en la segunda secuencia mantengan también una muy precisa relación con el contenido de los de la primera parece ser también innegable (siendo la segunda secuencia el contenido de la *modificación* emprendida por Patro-

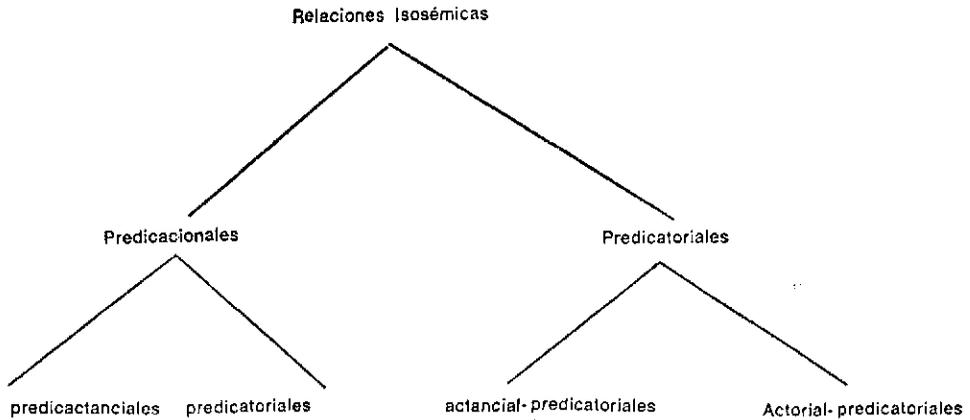
nio para mejorar el estado de Lucanor, el relato que narra a éste deberá plantear una situación semejante a la suya que pueda, globalmente, inducir al Conde a considerar como gratuita su desesperación, requisitos que no son cumplidos en absoluto por nuestra imaginaria secuencia).

A la vista de tales hechos parece, por consiguiente, incuestionable que la combinatoria de las distintas secuencias que constituyen la macroestructura de los textos narrativos plurisecuenciales, lejos de ser un fenómeno irrelevante desde el punto de vista de los intereses meta-teóricos de un modelo semiológico de la narración, da lugar, al contrario, a toda una amplia problemática estrechamente relacionada con el logro de una imagen verdaderamente satisfactoria de lo narrativo, apuntando hacia la necesidad de arbitrar, junto a los distintos niveles o componentes categoriales establecidos por los estudios de semiología narrativa, un principio de organización macroestructural distinto de aquéllos y en virtud del cual sea posible dar cuenta de estas obligadas exigencias de similitud a que parece estar irremediabilmente sujeta la sucesión de secuencias en el relato.

La naturaleza de semejante principio ha sido especialmente clarificada por Greimas con el concepto de *Isotopía* (24), noción que hace referencia a la concordancia clasemática entre las distintas unidades secuenciales en la discursivización, y que ha sido detenidamente desarrollada entre nosotros por E. Ramón Trives, en cuyos *Aspectos de Semántica lingüístico-textual* (25) se cifrará la dimensión textual de todo discurso en la condición isotópica de la sintagmación de sus elementos, reflejo en el plano del «habla» de una *Isosemia* paradigmática cuyos principales tipos virtuales seguiremos nosotros estrechamente. Un concepto semejante no alude, por lo tanto, a la existencia de ningún nivel categorial-narrativo específico, sino, al contrario, a la de un eje de naturaleza semántica que vertebraría la sucesión coherente de las unidades consideradas. Esta coherencia sería el resultado, en la cuestión concreta que ahora nos ocupa, del respeto a similitudes clasemáticas que, teniendo en cuenta la naturaleza de los constituyentes categoriales básicos de las secuencias —actantes y predicados, cada uno de los cuales puede ser considerado desde una perspectiva categorial general: *actancial* y *predicacional*, o máximamente específica o individualizada, *actorial* y *predicatorial*— podrían esquematizarse en un cuadro como el siguiente:

(24) Cfr. *Semántica estructural*, cit., pág. 106 y ss.

(25) *Op. cit.*, pág. 190 y ss.



Dicho de otra forma, la condición de texto vendrá dada a una sucesión de secuencias cuando éstas cumplan al menos una de las cuatro posibilidades mencionadas:

- a) Cuando entre las secuencias que se sucedan exista una relación isotópico-*predicactancial*, o, lo que es lo mismo, cuando los predicados presentes en ambas secuencias sean variaciones distintas de un mismo tipo estructural de predicado (estados, propiedades, etc.) y cuando, al mismo tiempo, los actantes que actúen dichos predicados sean también semejantes, cumplan el mismo tipo de papeles funcionales respecto de esos predicados, básicamente. Apelando a un ejemplo concreto, el tipo de isosemia predicactancial sería la que garantizaría la coherencia en la sucesión de dos secuencias como las relativas a los caballeros y sus caballos en el Exemplo IX de *El Conde Lucanor* a las que ya nos hemos referido en alguna otra ocasión; dos secuencias, en suma, en las que, prescindiendo de la naturaleza concreta de las agresiones externas a los personajes y del modo de resolverlas, se presenta un comportamiento predicactancial semejante.
- b) Cuando entre las secuencias que se sucedan exista una relación isotópica *predicatorial*, es decir, cuando los predicados actuados en cada secuencia sean predicados superficialmente distintos, pero pertenecientes a una misma categoría estructural, y los actores que los desempeñan exactamente los mismos. Sería éste el caso presente en la sucesión de las secuencias relativas

a las distintas peticiones de Ramaiquí a su esposo, el rey Abenabet de Sevilla, en el Exemplo XXX de *El Conde de Lucanor* («De lo que contesçió al rey Abenabet de Sevilla con Ramaiquí, su muger») en el que Ramaiquí deseará primero poder ver la nieve y su marido el rey habrá de plantar en Córdoba almendros para que disfrute de una visión parecida a la que produce aquella, con lo que la reina se sentirá, por el momento, satisfecha, y después poder pisar el lodo, lo que conseguirá una vez que el rey haga llenar un lago con azúcar y diversos perfumes; dos secuencias de mejora con las mismas subclases estructurales de predicados, y en las que intervienen no sólo los mismos papeles actanciales, sino los mismos actores: Ramaiquí y el rey Abenabet.

- c) Cuando la sucesión de secuencias venga gobernada por una relación clasemática del tipo *actancial-predicatorial*, es decir, cuando en dos secuencias tenga lugar la presencia del mismo tipo concreto de predicado, repetido, por tanto, de una secuencia a otra, actuado, no por los mismos actores, pero sí por actores distintos que constituyan, desde una perspectiva estructural-genérica, el mismo tipo de figura actancial. Por su parte éste vendría a ser el tipo de relación que aseguraría la sucesión coherente de dos secuencias como las que, en el ya antes mencionado Exemplo X de *El Conde Lucanor*, informan de los acontecimientos narrativos que afectan al Conde Lucanor, por un lado, y al pobre que debe alimentarse de altramuces, por otro: en ambas secuencias operan actores distintos, pero con un mismo comportamiento actancial respecto de predicados similares en su manifestación más concreta, ya que en los dos casos se narra la desesperación de un personaje ante lo que cree el colmo de la pobreza, lo que no resultará ser sino una falsa *visión*, ya que es siempre posible encontrar situaciones más lamentables.
- d) Por último, la coherencia en la sucesión de secuencias diferentes podría ser también el resultado del establecimiento entre ellas de relaciones *actoriales-predicatoriales*, es decir, de la presencia en las diferentes secuencias, no ya de esquemas predicactanciales similares, sino de *exactamente* los mismos actores y los mismos concretos predicados. Obviamente, estaríamos en este caso ante la repetición, en un número determinado de ocasiones (tantas como tipos de relaciones actoriales-predicatoriales pudieran establecerse) de una misma secuencia narrativa que,

presumiblemente, haría referencia a otras tantas tentativas de mejora/degradación no logradas.

A la vista de un esquema semejante, parece, por tanto, claro que la sucesión de distintas secuencias narrativas en el seno de un relato coherente es el resultado de la obediencia de su combinatoria a un conjunto de exigencias isosémico-isotópicas que, por otro lado, no vienen a insertarse en el relato constituyendo un *nivel* narrativo particular, en el mismo sentido en que lo serían el Proposicional y el Secuencial, sino que, perteneciendo a una dimensión semántica más general, no son identificables con *nivel* alguno.

Ahora bien, una vez llegados a este punto y comprobada la existencia y operatividad innegables de la noción de *Isosemia/Isotopía* para la definición de lo textual-narrativo en el caso de relatos plurisecuenciales, no deja de ser un hecho sumamente extraño el que, siendo un concepto como éste una noción no identificable con nivel descriptivo alguno —y debiéndose a él como hemos tenido ocasión de comprobar la responsabilidad en la coherencia de la sucesión de secuencias diferentes—, su papel en la explicación de la coherencia narrativa deba venir limitado a este punto en concreto de la explicación de los fenómenos clasemáticos que garantizan la sucesión coherente de unidades secuenciales, atendiendo de esta forma a una sola de las posibilidades de existencia de todo relato, junto a la que la unisecucional no es considerada. Dicho de otro modo, operando de esta forma, instaurando lo isosémico/isotópico como principio determinante para la constitución en *texto* de una sucesión de secuencias (y debemos recordar que el arbitrar semejante principio no ha sido sino la consecuencia inevitable del proceder metodológico de los estudios semiológico-narrativos que venimos analizando, en la medida en que no existiera en ellos recurso explicativo alguno capaz de permitir afrontar el problema de la sucesión coherente de las secuencias de un relato) parece estarse reconociendo que la condición de *texto*, es decir, de mensaje comunicativo coherente y significativamente autónomo, le viene dada a un relato a través de dos vías de naturaleza metateórica, o estructural, distintas:

1. una, meramente «gramatical», en el caso de relatos unisecuenciales, toda vez que la *Secuencia* constituye, para los diversos modelos semiológico-narrativos analizados, una unidad sintáctico-categorial, de nivel distinto a la Proposición, pero teóricamente situada también sobre el mismo plano de componentes jerárquico-paradigmáticos;

2. y otra, diferente, de raíz no categorial, sino semántico discursiva, en el caso de relatos plurisecuenciales.

Obviamente, una situación semejante constituye un contrasentido difícilmente justificable dentro de cualquier modelo pretendidamente coherente del funcionamiento de lo narrativo, y esto por una razón fundamental: si la dimensión de lo textual ha sido caracterizada como dimensión discursiva, es decir, si un texto es un conjunto de unidades de «lengua» utilizadas con vistas a una comunicación coherente y completa, pero nunca puede ser identificado con ese reticulado de categorías paradigmáticas discursivamente textualizadas que constituyen su manifestación superficial, sería lógico esperar de la caracterización final de lo textual-narrativo el que se hubiesen mantenido en ella como distintas estas dos series de problemas: en primer lugar, los relativos a la dimensión categorial morfológico/sintáctica de lo narrativo, entendido como sistema o código de unidades gracias a las cuales es posible articular discursos narrativos, y, en segundo lugar, la conectada con los problemas de orden estrictamente textual, con aquellos principios de organización a través de los cuales esas mismas unidades de la dimensión precedente son canalizadas hacia una finalidad que, en principio, les es ajena: la de producir *textos*. Ahora bien, frente a esta exigencia elemental de distinción entre lo paradigmático y lo sintagmático, los procedimientos meta-teóricos semiológico-narrativos conducen a un contrasentido evidente: el de la existencia de textos cuya condición de tales viene a ser el resultado de su mismo estatuto de unidades sintácticas de un determinado nivel descriptivo: el secuencial, de manera que la secuencia viene a funcionar, en la práctica, como unidad de «lengua» y como unidad textual, o, dicho en otros términos, se establece como unidad paradigmática perteneciente al mismo tiempo a dos planos diferentes que sólo se entrecruzan, además, en su caso (la condición de *textos* para relatos plurisecuenciales exige del recurso al principio de la Iosemia/Isotopía).

Desde nuestro punto de vista las causas de esta discordante imagen final de la textualidad narrativa no provienen, sin embargo, de la inclusión de un concepto como el de *Isotopía* entre las nociones fundamentales a partir de las cuales explicar la textualidad de un discurso. Tales causas, pensamos, deben buscarse, más bien, en otra dirección: concretamente, en la oportunidad o corrección meta-teórica de un nivel como el secuencial instaurado como un componente más entre los diferentes componentes morfológico-sintácticos del relato.

De hecho, la primera objeción que parece lógico plantear en contra de la posibilidad de instauración de la secuencia como unidad sintáctica superior a la proposición viene suscitada por los mismos criterios utilizados en su definición, ya que, una vez superado el nivel proposicional, el único argumento esgrimido para la fijación de la nueva unidad es la constatación de que en todo relato la sucesión de proposiciones se produce ajustándose a un esquema obligado según el cual para que unos acontecimientos determinados sean objeto de relato habrán de desarrollarse ofreciendo la Motivación, el Deseo, la Modificación y el Resultado (por no aludir más que a los tipos obligatorios) que llevan a determinados personajes a acometer determinadas acciones. Ahora bien, bastará comprobar cuáles eran los criterios manejados en los niveles categoriales inferiores para advertir inmediatamente que semejante perspectiva meta-teórica es radicalmente diferente. Así, actantes y predicados eran definidos desde criterios morfo-funcionales, atendiendo a su capacidad para funcionar como argumentos de un predicado, o viceversa, y, de manera paralela, como clase de un comportamiento formal característico según sus particulares relaciones con los distintos operadores narrativos, la proposición venía, a su vez, considerada como la unidad sintáctica elemental en la que tenía lugar la formulación de las funciones narrativas elementales; pero una vez llegados al nivel de la secuencia encontramos cómo esta supuesta nueva unidad sintáctico-paradigmática resulta individualizada a través de criterios de orden significativo completamente diferentes, produciéndose de esta forma el contrasentido meta-teórico del establecimiento de una unidad sintáctica cuyo único comportamiento destacable en este sentido es el de estar integrada por una sucesión de proposiciones en la que, globalmente, es imposible reconocer rasgo paradigmático-sintáctico alguno más allá de su simple condición de suma de unidades proposicionales.

En consecuencia, si no parecen existir razones fundadas para la fijación de la Secuencia como unidad sintáctica jerárquicamente superior a la proposición, y su mantenimiento como tal no puede sino conducir a los conflictos teóricos ya mencionados, parece razonable cuestionar la existencia de un supuesto nivel sintáctico similar y optar, preferiblemente, por la exclusión de lo secuencial del ámbito de unidades sintácticas narrativas. Cabe entonces preguntarse, naturalmente, en qué consiste realmente esta pretendida unidad sobre cuya existencia narrativa no parece, por otra parte, que pueda albergarse ningún tipo de dudas ya que es claro que cualquier lector es capaz, por ejemplo, de resumir un relato distinguiendo distintos bloques de acontecimientos narra-

tivos que vendrían a coincidir sustancialmente con ellas. Pues bien, lo que los modelos semiológico-narrativos denominan *secuencia*, en lugar de constituir una unidad o nivel sintáctico-categorial superior al proposicional (posibilidad, como hemos visto, inaceptable, como lo sería la de una unidad lingüística paradigmática superior a la *Oración*) no es, en nuestra opinión, sino un concepto estrechamente relacionado de nuevo con el principio discursivo-textual de lo isosémico-isotópico, de manera que en realidad una secuencia no es en el fondo sino una sucesión de proposiciones vinculadas por concretas relaciones sintagmático-isotópicas, una sucesión de proposiciones, por tanto, cuya combinatoria vendría a estar sujeta a los mismos principios que analizábamos respecto de la sucesión de secuencias en los textos plurisecuenciales: respetar unas restricciones clasemáticas que inaugura la aparición en el relato de la primera proposición narrativa. Según esto, cada nueva secuencia no será, en último extremo, sino el resultado de la alteración, el cambio o la transformación del clasema básico precedente, cuya transformación marcará el comienzo de una nueva secuencia (en este sentido, por consiguiente, un relato plurisecencial es, como apuntara Roland Barthes, una sucesión de frases en la que se producen una serie de pausas sucesivas (26), pero de pausas marcadas por un cambio de base isotópica a la que ha de obedecer la sintagmación de proposiciones durante un determinado espacio a lo largo del desarrollo del texto desde su principio hasta su fin lógico).

En resumen, todo relato es, frente a lo postulado por la práctica generalidad de modelos semiológico-narrativos, un discurso cuya condición de tal supone la utilización de un sistema de categorías paradigmáticas integradas en dos niveles diferentes: el actancial-predicacional y el proposicional, y la condición de texto de semejante discurso no es sino el resultado de la sintagmación de tales categorías en el respeto de unas exigencias básicas de concordancia clasemática dictadas desde lo isosémico-isotópico, principio dinamizador de lo discursivo a cuyo cargo queda la explicación de los fenómenos de coherencia consustanciales con la textualidad.

Semejante organización explicativa, permitiendo —esta vez sin ningún tipo de estridencias— la descripción de los fenómenos narrativo-textuales facilita, además, el explicitar con total claridad una constatación absolutamente correcta como es la de que, frente a otros tipos de discursos no narrativos, la especificidad discursiva de éstos es el resultado de un conjunto de rasgos de *género* entre los que se contaría,

(26) Cfr. R. BARTHES, «Introduction...», cit., pág. 23.

macroestructuralmente hablando, el de que la sintagmación isotópica de las proposiciones narrativas se cumpla, necesariamente, sujeta a una convención obligada según la cual las secuencias de proposiciones habrán de sucederse desarrollando, para cada acontecimiento narrativo, sus motivaciones, el deseo de un personaje de obrar en consecuencia, los términos de su acción, y el resultado final del proceso, aspecto éste por el que un discurso coherente adquirirá su condición de narrativo frente a otros tipos discursivos distintos cuya condición de *textos* seguirá siendo el resultado de su organización a través de una sucesión de proposiciones (que articularán a otros tantos actantes y predicados) cumplida isotópicamente e integrando, por ello, secuencias que, sin embargo, estarán desarrolladas al margen de esta convención específicamente narrativa.