

## Antonio VILARNOVO Caamaño

### Acción y discurso de acción

#### 1. El discurso de acción

1.1. El concepto de *discurso de acción* se debe a van Dijk [1] . Podría definirse como aquel tipo de discurso que trata acerca de las acciones humanas. Desde este punto de vista, por ejemplo, una narración podría ser concebida como una forma de descripción de una acción natural [2] . Esto es válido también para otros tipos de texto, aparte de la narración. Lo que variaría sería el estatuto pragmático y los pactos de lectura concernientes a las diferentes modalidades del discurso de acción. Consideremos algunos de los tipos de texto que tratan sobre acciones. En primer lugar, la literatura: Aristóteles quasidefine la literatura precisamente como "imitación de una acción" [3] . Dentro de la literatura Aristóteles distingue "dos modos de imitación": la narración y el teatro (representación). Ahora bien, puede haber narración que no sea literatura, pero que sin embargo trate de acciones, como la que se puede dar en una conversación ordinaria con fines, por ejemplo, prácticos. Por lo tanto, otro tipo de discurso de acción vendría constituido por lo que van Dijk [4] llama "narraciones naturales", narraciones en conversaciones ordinarias. En tercer lugar, también son discursos de acción los diferentes tipos de texto informativos (noticia, reportaje, etc.), dado que tratan esencialmente sobre acciones humanas, o sobre cosas que tienen que ver con las acciones humanas (ya veremos con qué fines); también aquí – como en la literatura o en las conversaciones – puede distinguirse entre narración y representación. En cuarto lugar, tratan sobre acciones humanas los *filmes*, que no son esencialmente distintos de la literatura (naturalmente, los que son poéticos), y nuevamente habría que distinguir aquí entre narración y representación (cfr., para esta distinción, 3).

1.2. Naturalmente, no son éstos los únicos modos de manifestarse el discurso de acción, ni tenemos aquí intención de referirnos a todos ellos. Pensemos, por ejemplo, en la *biografía* o en la *historia*, que pueden tratar sobre acciones humanas, aunque en opinión de Aristóteles estos casos son diferentes, y no serían propiamente discurso de acción: la biografía, por tratar de muchas acciones, y no de una sola; la historia, por ser imitación de un tiempo, y no de una acción (cfr. 3). Esto nos lleva a una característica del discurso de acción, sobre la que hablaremos más adelante: este discurso trata sobre *una* acción completa (aunque ésta pueda constar a su vez de varias acciones, siempre dentro de una unidad).

1.3. Antes de pasar a tratar sobre todas estas cuestiones, digamos algo sobre la estructura y modo de darse de las acciones, ya que son el objeto de este tipo de discurso.

#### 2. La estructura de la acción

2.1. Como ha señalado van Dijk [5] , la Teoría de la Acción es de gran importancia para la explicación de tipos de discurso como la narración, el teatro, la información, etc., ya que estos tipos de textos son imitación-representación de las acciones humanas. En efecto, estos textos no podrían ser entendidos por ningún lector sin referencia a las acciones reales y a las condiciones de su realización. Ni se pueden contravenir en la representación de las acciones las condiciones y reglas pragmáticas que las hacen posibles en la vida real (al menos sin alguna finalidad que lo justifique). Así, si se narra que alguien promete, afirma, acusa, aconseja, etc., el lector pone lo que falta: las

condiciones de los actos de *prometer, afirmar, acusar y aconsejar*; y, si estos actos se representan, debe hacerse siguiendo las condiciones pragmáticas habituales en la *promesa, afirmación, acusación*, etc. Esto ya fue advertido por Aristóteles, quien en la *Poética* [6], al hablar de los pensamientos de los personajes (es decir, de las reacciones de éstos ante el desarrollo de los acontecimientos), se limita a remitir a lo dicho en la *Retórica*: esto es, entiende que los actos de habla de los personajes literarios tienen las mismas normas constitutivas que los reales. Esto es más claro aún para la no literatura. Por ello, parece conveniente referirnos aquí, con la Teoría de la Acción, a las acciones reales: a su estructura, clasificación y finalidad.

2.2. ¿Cuál es la estructura básica de la realización de una acción? Van Dijk [7] sugiere el siguiente silogismo práctico:

(1) Un sujeto S sabe que una determinada acción A lleva a un estado de los hechos.

(2) S quiere X

(3) S hace A

Este silogismo práctico pone de relieve una serie de aspectos fundamentales en la realización de la acción, pero presenta al mismo tiempo algunas dificultades. Los aspectos positivos son los siguientes: a) se señala el papel del conocimiento en la realización de la acción (cfr. 1); b) se señala igualmente el papel de la voluntad (cfr. 2); c) hay un fin. Con ello se establecen tres características fundamentales de la acción humana. Sin embargo, se trata de una explicación demasiado simple; el proceso que lleva a la realización de una acción es mucho más complejo; al menos, habría que distinguir los siguientes pasos:

(1) El sujeto S conoce el estado de los hechos presente (E1)

(2) S tiene una idea, al menos aproximada, de cual sería el estado de los hechos futuro si él no actuara (E2)

(3) S conoce cual sería el estado de los hechos futuro si él actuara (E3)

(4) S piensa que el estado de los hechos E3 es mejor que el E2

(5) Si S consigue remover los obstáculos que impiden su actuación, entonces

(6) S actuará.

Hagamos algunas observaciones a este modelo propuesto, y veamos ciertas conclusiones que se derivan de él con vistas al tratamiento de las acciones en los discursos de acción. En primer lugar parece necesario distinguir tres estados de los hechos (E1, E2, E3); E, no es simplemente E1 en el caso de la no actuación, pues ha habido por medio una decisión, que modifica el estado de los hechos inicial. En segundo lugar, se supone que un estado de los hechos es mejor que el otro (de lo contrario no habría actuación). En tercer lugar, es condición para la acción que el sujeto pueda remover los obstáculos: no basta con que *S sepa* que E3 es mejor que E2, es necesario que *pueda* hacer la acción (sin esperanza de conseguir el fin no hay intento de acción); estos obstáculos

pueden ser internos o externos al sujeto. Esto es sumamente importante para el discurso de acción, de cualquier tipo, por lo siguiente: 1) los estados se nos presentan como *mejores o peores*, para el protagonista de la acción y para nosotros como receptores, cuando mediante un texto retórico se intenta que actuemos o que tomemos partido por una determinada opción; 2) las acciones se nos presentan como *posibles o imposibles* (para el protagonista o para nosotros); 3) los fines se nos presentan como logrados o no (se alcanza o no se alcanza la felicidad); 4) en cuanto a la representación misma de las acciones, se nos presentan (en la narración o en la representación) oponentes, adyuvantes, árbitros, etc. (para el protagonista o para nosotros). Todas estas posibilidades son utilizadas en los discursos de acción: en una narración ordinaria dentro de una conversación, en una narración literaria, en una película, en un reportaje, una noticia, etc. (lo principal, como se verá más adelante, es la presentación del logro de la felicidad o de la infelicidad).

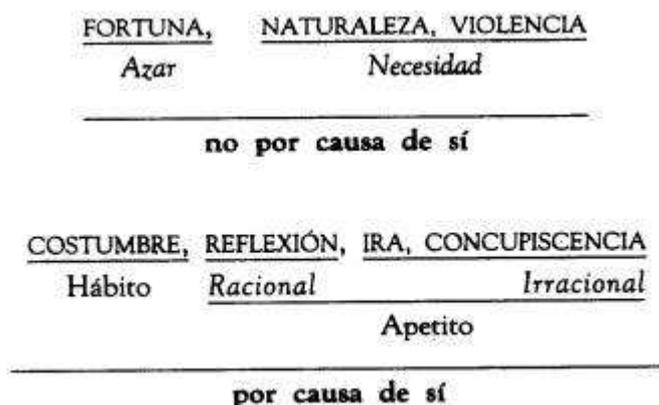
En la deliberación, hay que distinguir dos momentos: a) si se actuará o no (libertad de ejercicio); b) en el caso de que se decida actuar, la elección del camino mejor (libertad de determinación). Para este último caso habría que distinguir los siguientes pasos:

- (1) Conocimiento de la situación inicial y final.
- (2) Consideración de los distintos caminos posibles.
- (3) Análisis de las estrategias y pasos de cada uno de los planes.
- (4) Consideración de los obstáculos y dificultades de cada uno de los caminos.
- (5) Consideración de cuál podría ser mejor, atendiendo a:
  - (a) su facilidad
  - (b) la economía de tiempo
  - (c) cuál alcanza más intensamente el fin.
- (6) Decisión: inclinación de la voluntad.

2.3. Otra cuestión importante es la de los tipos de acciones que se pueden presentar. Cabe intentar una clasificación de las acciones atendiendo a los siguientes criterios: 1) según su motivación; 2) según el modo de la actuación; 3) según su subordinación al fin; 4) según el número de agentes; 5) según su premeditación; 6) según su complejidad interna; 7) según la consecución del fin.

1) Tal vez el criterio más importante sea el de su motivación. Aristóteles al hablar de los móviles de las acciones injustas [8] , divide las acciones en *voluntarias e involuntarias*, según sean por "causa de sí" o "no por causa de sí". Para Aristóteles se obra voluntariamente cuando "se hace sabiendo y no forzado [9] ". Las acciones son involuntarias cuando se obra por "azar" o por "necesidad"; la necesidad se puede deber a una "violencia" exterior o a una imposición de la propia "*naturaleza*" del agente (se trata en este caso de una necesidad interior): en todos estos casos se obra "no por causa de sí". Las acciones voluntarias pueden realizarse sólo por una de estas causas:

costumbre, reflexión, ira o concupiscencia; según este origen las acciones pueden dividirse en *acostumbradas*, cuando proceden de un "hábito", y *ocasionales*, cuando proceden de un "apetito" (este apetito puede ser racional: "reflexión", o irracional: "ira" y "concupiscencia"). De manera que, para Aristóteles, sólo se puede obrar por: fortuna, naturaleza, violencia, costumbre, reflexión, ira y concupiscencia. Por ello, según la motivación, las acciones serían: a) involuntarias; b) voluntarias: acostumbradas y ocasionales. Es decir:



Esta clasificación tiene gran importancia porque nos muestra no sólo una tipología de las acciones, sino también una tipología de los motivos del actuar. Así, dado que éstas son las causas de las acciones, los discursos de acción presentan necesariamente a los actuantes como movidos por alguna de estas siete causas, y los agentes intentarán explicar la motivación de sus actos por lo que les resulta más beneficioso: si cometen injusticia, su esfuerzo consistirá en hacer creer que no fue voluntario, sino por azar, por violencia o por imposición de la naturaleza (p. ej., obcecación, locura pasajera, defensa propia, etc.); si, por el contrario, obran bien, intentarán mostrar que no fue por azar, sino voluntariamente y por reflexión, siempre buscando lo más noble.

2) Según el modo de actuación, se pueden distinguir en *positivas*, cuando se hace algo, y *negativas*, cuando se deja de hacer algo que se podía o se debía hacer (esta distinción de debe a van Dijk [10]). A su vez, dentro de las positivas cabe distinguir entre *preventivas*: se actúa para que no suceda algo o no se dé una situación, y *realizativas*: se actúa buscando un determinado efecto o situación.

3) Según su subordinación al fin, las acciones son *auxiliares*, si su función es estar subordinadas a otras constituyéndolas o haciéndolas posibles (respectivamente, *constituyentes* y *preparatorias*), y *principales*: son las queridas directamente por ellas mismas. De ordinario sólo nos fijamos en las principales; así, p. ej., consideramos que leer un libro es una acción, sin embargo ella consta de otras muchas acciones, preparatorias (sacar el libro, disponerlo en la mesa, etc.) y constituyentes (pasar la vista por las líneas, comprender, pasar las páginas, etc.). En general todas las acciones auxiliares se consideran como integradas en una única acción principal.

4) Según la intervención de los agentes cabe dividir las acciones en *individuales* (si se deben a un único sujeto) y *colectivas* (si se deben a varios). de ordinario conducir un coche es una acción individual, mientras que interpretar una sinfonía o jugar un partido de fútbol son colectivas. Desde el punto de vista retórico a veces se presenta lo individual como colectivo y viceversa, según se trate de evitar responsabilidades o de apropiarse un mérito (por ejemplo).

5) Según la premeditación, Aristóteles divide las acciones en *deliberadas* (si hay premeditación) y

*espontáneas* (si no la hay). Para Aristóteles las deliberadas son claramente más libres que las espontáneas, pues se dan con un mayor conocimiento y conciencia. Esto tiene importantes repercusiones desde el punto de vista retórico para el caso del discurso de acción, pues al presentar las acciones se las hará aparecer como deliberadas o no según convenga, ya que lo que se hace deliberadamente tiene más relieve y gravedad que lo que se hace de forma espontánea.

6) Según su complejidad, las acciones pueden ser *simples* o *compuestas*.

7) Según la consecución del fin, las acciones son *logradas* (si alcanzan su objetivo) o *fallidas* (si no lo alcanzan). Esto también ofrece posibilidades poéticas y retóricas.

Esta clasificación de las acciones, que naturalmente no pretende ser completa, es válida para el análisis del discurso de acción, que presentará esta misma tipología con respecto a sus acciones. Es especialmente importante la distinción entre acciones voluntarias e involuntarias. Todas estas distinciones ofrecen posibilidades retóricas y poéticas.

2.4. Antes de pasar a otro tema, digamos algo sobre el concepto de *interacción*. Las acciones son modos de operar sobre el mundo, pero también sobre la sociedad y sobre otros sujetos. Las acciones de un sujeto repercuten sobre otros y motivan, a su vez, una determinada actuación. Algunas acciones se realizan a través del lenguaje: los "actos de habla": tales como *prometer, advertir, prohibir, garantizar, sugerir, argumentar, refutar*, etc. Otras, directamente, sin la mediación del discurso. En los dos casos puede darse la *colaboración o el conflicto*, y, para este último caso, la posibilidad de un arbitraje. A la disposición de estos diferentes intereses la denominaremos *situación*. Estos intereses encontrados que se dan en la vida real son también presentados por el discurso de acción: puede manifestar estas oposiciones, colaboraciones, conflictos, etc; aún más, el discurso de acción puede ser, a su vez, otro acto, que *interactúe* en la sociedad real: un acto de *promesa, amenaza, orden*, etc.

2.5. Hechas estas puntualizaciones acerca de las acciones humanas, pasaremos ahora a tratar sobre el "discurso de acción".

### 3. La *Poética* de Aristóteles y el discurso de acción

3.1. El primer lugar en la tradición occidental donde se estudia directamente el discurso de acción – aunque sin usar esta terminología – es la *Poética* de Aristóteles. Naturalmente, el tratamiento de Aristóteles afecta sobre todo a la literatura, pero muchas de las cosas allí expuestas son válidas para todo discurso acerca de acciones. Nuestro propósito es precisamente referirnos a aquellos planteamientos y contenidos que, pensados originalmente para la literatura, son válidos para toda forma de discurso de acción.

3.2. Comienza Aristóteles su *Poética* indicando que la literatura es imitación-representación [11] . Un poco más adelante, se señala que es imitación de "hombres que actúan" [12] , y estas ideas se van repitiendo por doquier en diversos lugares de la *Poética* [13] . Así, para la tragedia se da la siguiente definición:

"Es pues la tragedia imitación de una acción esforzada y completa [...] [14]

Y dice lo siguiente del poeta:

"El poeta debe de ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones" [15] .

Aristóteles se muestra interesado en dejar claro este concepto y precisa que la tragedia no es imitación de personas sino de una acción:

"Porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida" [16] .

Y así en muchos otros lugares de la *Poética*. Aristóteles distingue, por tanto, un tipo de discurso que habla de acciones. Sin embargo, no está en el pensamiento de Aristóteles reducir el discurso de acción a la literatura simplemente; de hecho, no define la literatura por la acción: percibe que la acción es el alma de la tragedia, pero no reduce la literatura a la representación de la acción, sino al *significado* de la acción: así, cuando distingue entre la literatura y la historia dice lo siguiente:

"Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según lo que cabe esperar o la necesidad" [17] .

Es decir, tanto en la literatura como en la historia hay acciones, pero lo que varía es el significado de estas acciones, porque la historia dice *lo que ha sucedido* (el significado de la acción presentada es el de corresponder a lo efectivamente acaecido en el mundo real), mientras que la literatura dice *lo posible según lo que cabe esperar o la necesidad interna de la obra* (el significado de la acción narrada o representada es crear una realidad necesaria en sí misma que puede o no coincidir con la realidad histórica). Por eso la literatura "dice lo universal, mientras que la historia lo particular" [18] . Por lo tanto, también para Aristóteles "discurso de acción" y "literatura" no son términos coextensivos; sin embargo, como veremos más adelante, en la *Poética*, y en los estudios de la lingüística moderna sobre la literatura, hay elementos válidos para el análisis de todo discurso de acción.

3.3.1. El discurso de acción trata, pues, sobre acciones. Pero, <cuántas acciones? Sobre *una acción*. Esta es, al menos, la respuesta de Aristóteles para el caso de la literatura. Después veremos que, con algunas precisiones, esto es perfectamente válido para el resto de los discursos de acción. Veamos primero el caso de la literatura. Hay muchos textos en los que Aristóteles afirma categóricamente que sólo se imita una acción [19] ; he aquí uno:

"Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una imitación es imitación de un sólo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera" [20] .

Naturalmente, esta acción sola y entera puede estar a su vez compuesta de otras acciones; lo que importa es que no se pierda la unidad de sentido; por eso dice a continuación:

"Y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o se suprime una parte, se altere o disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo" [21] .

Es decir: hay partes de los acontecimientos: la acción se descompone en otras acciones menores, pero dentro de una unidad; hay una cohesión entre las partes y el todo. El criterio para saber lo que forma parte del todo, y lo que no, es el sentido de ese todo, Más claramente: el procedimiento que sugiere Aristóteles es el método de conmutación: comprobar si de las alteraciones por suspensión, adición o permutación en las unidades inferiores (en este caso "partes de la acción") se sigue un cambio en el significado del todo, "pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no forma parte alguna del todo". De la misma manera que el método de conmutación se aplica a otras unidades del lenguaje para verificar su funcionalidad (p. ej., fonemas, morfemas, lexemas), lo mismo cabe hacer para las unidades y funciones textuales (y esto es lo que sugiere aquí Aristóteles). Por tanto, una acción puede constar de una serie de sucesos, y se verifica la pertenencia de esos sucesos a la acción única porque colaboran en la unidad de sentido de esa acción.

3.3.2. Precisamente, la exigencia fundamental, según Aristóteles, tanto para narración como para representación, es este tipo de unidad. Sin embargo, la unidad de acción no se da simplemente por tratar de una sola persona:

"La fábula tiene unidad, no como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única" [22] .

Esta es la razón de por qué la *biografía* no sería propiamente discurso de acción (aunque aquí Aristóteles no se refiere a la biografía), A uno solo, en efecto, le suceden infinidad de cosas, pero no se pueden narrar ni representar "infinidad de cosas". La unidad se consigue por una selección de las acciones que tienden al mismo fin. Para que quede más claro, Aristóteles precisa lo siguiente, alabando a Homero por comprender esto:

"Pues, al componer la *Odisea*, no incluyó todo lo que aconteció a su héroe, por ejemplo haber sido herido en el Parnaso y haber fingido locura cuando se reunía el ejército, cosas ambas que, habiendo sucedido una, no era necesario o según lo que cabía esperar que sucediera la otra; sino que compuso la *Odisea* en torno a una acción única en el sentido que decimos" [23] .

Es decir: no se deben reunir dos hechos muy alejados entre sí, dos hechos que no tienden al mismo fin, pues se rompería la unidad de acción. Esto mismo sucede, como veremos, no sólo en el caso de la literatura, sino en todo discurso de acción (con algunas precisiones), como una narración coloquial, un reportaje, etc,

3.3.3. Además de ser una, la acción debe ser completa, y de cierta magnitud [24] . ¿Qué significa que la acción sea completa? "Es entero [o completo] lo que tiene principio, medio y fin" [25] . Ahora bien, lo entero se desarrolla normalmente en una cierta *magnitud*, aunque no siempre, "pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud" [26] . En el caso del discurso de acción, ésta debe tener una cierta magnitud, pues la belleza, en un ente compuesto de partes, como es la acción, "consiste en magnitud y orden" [27] . Los límites de la magnitud no son fáciles de definir; Aristóteles indica dos situaciones extremas: a) que no sea demasiado pequeño, ya que la visión se confunde; b) ni demasiado grande, pues la unidad del objeto no puede ser percibida al mismo tiempo. En ambos casos el criterio es el mismo: que pueden verse simultáneamente principio y fin (es decir, la totalidad del objeto). Desde el punto de vista de la estructura de la acción, la norma que

propone es la siguiente:

«La magnitud en que [...] se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite de magnitud" [28] .

Por lo tanto, basta con que se dé un paso del infortunio a la dicha o de la dicha al infortunio. Este criterio se revelará como fundamental para caracterizar cierto tipo de discurso de acción.

Se nos han dado, pues, tres características de la acción: *unidad*, *integridad* y *magnitud*. En breve veremos hasta qué punto pueden ser aplicadas a todo tipo de discurso de acción.

3.3.4. Las acciones, desde el punto de vista de la consecución del bien, pueden ser *felices* o *infelices*. La tragedia es imitación,

"no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción" [29] .

La vida consiste precisamente en la búsqueda de la felicidad, en emprender acciones para la consecución de un bien, de aquí el carácter mimético de la literatura, que presenta a personajes actuando, y siendo felices o no. El resto de los discursos de acción también presenta la felicidad o la infelicidad. Aún más, ellos mismos son acciones para alcanzar la felicidad o la desdicha (en la vida real y en la ficción).

3.3.5.1. La pregunta es: ¿se dan las características vistas (unidad, integridad, magnitud, presentación de la felicidad o la infelicidad) en las acciones narradas o representadas por los otros discursos de acción? La respuesta es afirmativa. Veamos en primer lugar la característica de la *unidad* de acción. En textos como las "narraciones coloquiales" se cuentan sucesos, acciones, y cada una de estas narraciones versa sobre una única acción (cada una concretamente compuesta de varias acciones, pero todas ellas con el mismo fin), de forma que cuando se cambia de tema y se trata de otra acción diferente, el discurso lleva una serie de marcas que lo señalan, y se ha de entender que comienza una nueva narración. Naturalmente, cabe la posibilidad de un "relato de los acontecimientos del día", que obviamente trataría sobre varias acciones (todas las de la jornada, o las más importantes); esto ocurre solamente con este tipo de textos: sucede con tipos de discurso como el telediario o un *diario*, *semanario*, etc. (para la información); sucede con textos como un manual de *historia* o la *biografía*. Sin embargo, estos casos no infringen la norma general, porque se trata de tipos de textos diferentes: no versan sobre una acción sino sobre un "solo tiempo" [30] : un día, una semana, un siglo, una vida, etc.; no son, por lo tanto, "discursos de acción" en sentido propio, aunque en ellos aparezcan acciones. Esto ya había sido visto por Aristóteles, que señala, para la historia, que ésta describe

"no una sola acción sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante un tiempo le acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales, tiene con las demás una relación puramente casual" [31] .

El criterio, según Aristóteles, para determinar, cuando se trata de varias acciones, si hay unidad de acción es que todas tengan el mismo fin [32] . Salvo estos casos señalados, por lo general las narraciones cotidianas tienen una única acción, al igual que las narraciones y representaciones

propias de los discursos informativos, Por ejemplo, un reportaje sobre la caída del Muro de Berlín, sobre la Guerra del Golfo, sobre la concesión de los Premios Nobel, etc. Las noticias de prensa versan sobre lo mismo; por ejemplo:

(1) "El Congreso suspende de sueldo por un año a los diputados de Herri Batasuna" [33] .

(2) "Los socialistas de Madrid aceptan ahora compartir el gobierno con IU" [34] .

(3) "Detenido un matrimonio por "reventar" pisos en Leganés" [35] .

De igual modo las películas de cine y otros textos semejantes.

3.3.5.2. Más complicaciones presenta la característica de la *integridad*: que la acción sea completa. Recordemos que la acción es completa cuando tiene principio, medio y fin. En general puede decirse que las condiciones de principio, medio y fin coinciden, a estos efectos, con las de "introducción, nudo y desenlace", respectivamente. Por lo general, todo discurso de acción posee también esta característica: las narraciones coloquiales una vez comenzadas, deben tener desenlace; si no, experimentamos, como receptores, cierta sensación de fracaso. Del mismo modo, los reportajes suelen cumplir también esta condición. Al igual que las películas, etc. Pero presentan un problema las "noticias de prensa, radio televisión, etc.": si bien algunas son completas en cuanto a la acción, otras muchas presentan un carácter fragmentario (entre otras cosas, porque la mayoría de las veces la acción aún no ha concluido en el mundo real). Por ejemplo:

(4) "El caso de la enfermera desaparecida en Madrid, un enigma inexplicable" [36] .

(5) "Aranzadi, dispuesto a intervenir para segregar Campsa a principios de julio" [37] .

(6) "El terrible Posdoi, última oportunidad para Lejarreta en una caza de la 'maglia' rosa" [38]

En (4) la acción relatada en el diario tiene principio y medio, pero no fin: aún no ha sido encontrada la persona; hay, pues, introducción y nudo, pero no desenlace. En (5) se nos presenta la actitud de realizar una acción, pero todavía no la acción misma (sólo hay "introducción"). A su vez, (6) forma parte de una acción mayor: la consecución de la victoria en el "Giro"; se trata por lo tanto de una victoria sin principio (no figura en el texto del diario) ni fin: sólo hay nudo, pero no introducción ni desenlace. En los tres casos se trata de "partes de acción", la acción no está completa.

Esto nos lleva a enunciar una característica para el tipo de texto "noticia" que, sin ser esencial, se da con frecuencia: la del carácter *episódico* de este tipo de discurso. Dado que la acción real aún no ha concluido (o se desconoce su desenlace) en el momento de emisión del texto, sólo cabe la posibilidad de presentar una "parte de la acción"; la información sobre el resto de la acción se va complementando en los días sucesivos, y solamente al final puede presentarse un discurso con la acción completa. Este carácter episódico presenta las siguientes diferencias con los episodios de un discurso literario: 1) su dependencia (al menos teórica) de la acción real; 2) la continuación por distintos autores; 3) la no existencia de un todo orgánico. Veamos estas características. En primer lugar, la noticia depende de la acción real en varios sentidos: a) en cuanto a la posibilidad de la emisión, porque sólo se puede emitir a medida que la acción se va produciendo (en el caso de la

literatura no hay siquiera la necesidad de que exista una acción real); b) en cuanto al objeto, porque, en principio, la noticia no se debe apartar de lo que efectivamente ha sucedido aunque sí puede presentarlo como un tipo u otro de acción, o interpretar lo sucedido de manera diferente o de varias formas (la literatura puede variar sucesos aislados o incluso el desenlace). En segundo lugar, lo normal en la literatura es que los distintos episodios se deban al mismo autor; en el caso de la noticia no importa tanto el autor como la continuación de los sucesos, sea quien sea el que los presente (a este respecto, se suele hacer abstracción incluso del medio: radio, televisión, etc.), lo que importa es la configuración de la trama que realiza el propio receptor, tomando de aquí y allá; esta operación puede resultar conflictiva en el caso de divergencias en lo presentado por las distintas fuentes. Finalmente, en el caso de la literatura, con el último episodio se cierra la acción y resulta un todo orgánico, en el que se han cuidado los enlaces de los diferentes episodios y el conjunto resultante; normalmente, en los episodios noticiosos esto no es así: suele ser un producto poco homogéneo: se ha cuidado cada episodio, pero no el conjunto (probablemente porque no son *episodios* en el mismo sentido que la literatura).

A pesar de lo anterior, lo habitual, también en las noticias, suele ser la presentación de una acción completa, con desenlace. Esto es más claro en el resto de los discursos de acción.

3.3.5.3. Por lo que respecta a la condición de *magnitud*, tenemos la misma situación que con la anterior característica. En principio deberíamos pensar que todos los discursos de acción tienen magnitud, puesto que constan de partes, sin embargo, el problema es si esta magnitud es *suficiente*. Recordemos que para Aristóteles hay "magnitud suficiente" si se da el *paso de la felicidad a la infelicidad* o viceversa (cfr. 3.3.3.). Pues bien, lo que se comprueba es que en todos los textos cuya acción es completa hay paso de la felicidad a la infelicidad o viceversa, Por lo tanto, lo común es que se cumpla esta condición, con las mismas restricciones que las vistas en el apartado anterior: si la acción no está completa, no habrá este tipo de paso. Se trata de una condición muy lógica: puesto que toda acción busca la felicidad (o la infelicidad para otro), la acción culmina cuando se ha alcanzado el fin (felicidad) o cuando éste no puede alcanzarse de ningún modo (infelicidad). Por ello, puede servir como criterio funcional para averiguar si la acción está completa, comprobar si se ha dado o no este tipo de paso. Con una observación: no se debe confundir esto con los "cambios en el sentido de la acción" debidos a la *peripecia* y a la *anagnórisis*.

3.3.5.4. Finalmente, queda visto por lo anterior que en todo discurso de acción (completa) se *presenta* la vida, con su felicidad y desdicha. Pero aún puede decirse algo más: no sólo se presenta la acción, la emisión del discurso es un acto para *buscar* la felicidad. Los discursos pueden ser considerados como "tipos de acción", y, por tanto, como actos capaces o incapaces (si son fallidos) de alcanzar el bien. Sobre esto trataremos más adelante.

3.4. Tras indicar que la literatura "imita acciones", Aristóteles afirma que esto sólo puede hacerse de dos modos: a) mediante el discurso (narrándolas); b) presentando directamente a los imitados como operantes y actuantes (representación) [39] . En efecto, sólo caben estos dos modos, dependiendo de si hay o no una centralización de las acciones y los discursos (diálogos y monólogos) por medio del discurso. Estos son los dos "grados de directez" de la mimesis, según haya una mayor o menor proximidad a la vida, según se dé una mayor o menor "impresión de realidad". Estas dos formas de presentar la acción son válidas no solo para la literatura, sino para todo tipo de discurso de acción. En la conversación coloquial, habitualmente encontraremos

narraciones, pero cabe la posibilidad de amagos de representación; el emisor, en este caso, actúa y habla, desdoblándose en diferentes personajes, como los individuos a los que se refiere, representando lo sucedido. Los anuncios publicitarios pueden contar historias, o representarlas directamente, con personajes hablando o actuando en torno a un producto, o convirtiendo al producto en un personaje más. Las noticias de prensa o de radio habitualmente serán narración, pero también pueden ser representación, sin escenario y sin figuras. Las noticias emitidas por un sistema audiovisual cuentan con los tres medios de imitación distinguidos por Aristóteles para el teatro: el *discurso*, la *escenografía* y la *música* [40], sea mediante narración o representación. Lo mismo puede decirse para las películas y los reportajes, (Caben para los audiovisuales los sistemas mixtos de narración y representación). Sin embargo, a pesar de la "impresión de la realidad" producida por la representación, nunca hemos de perder de vista que se trata de un *artefacto* [41], un simulacro donde los elementos fundamentales son siempre *signos*: 1) el *actor* está por un personaje; 2) la *escena* está por un lugar diverso; 3) el *tiempo* de la representación, por el de la acción representada; 4) hasta las *acciones* y los *discursos* [42]. Todo ello en función de un sentido determinado.

3.5.0. Para el caso de la representación, Aristóteles distingue seis elementos funcionales: fábula, caracteres, pensamiento, lenguaje, música y escena. De estos seis elementos los cuatro primeros serían comunes también a la narración. El desarrollo de los sistemas y medios, y de los tipos de discurso, permite hoy en día considerar la música y la escena como elementos funcionales también en la narración. Tratemos a continuación de estos seis elementos, presentes también, en mayor o menor medida, en las diferentes formas de discurso de acción no literarias.

3.5.1.1. La fábula es propiamente la imitación de la acción [43], y viene constituida por el entramado de las acciones. Sería la parte fundamental del *artefacto* [44], Con respecto a esto habría que distinguir: a) las *acciones*; b) los que actúan (*actantes*); c) la *situación*. Dentro de las acciones es preciso distinguir nuevamente entre *historia*: los sucesos ordenados lógicamente, y *trama*: los sucesos tal y como aparecen presentados. Esta última distinción permite: a) estudiar los efectos poéticos o retóricos que se derivan de distintas ordenaciones posibles de los acontecimientos; b) descubrir en una serie de textos la existencia de una misma historia a través de tramas diferentes, pudiendo determinar tipos concretos de discurso [45]. En segundo lugar, los *actantes* [46] son las distintas funciones posibles en la actuación, o, si se prefiere: la razón bajo la cual actúa con relación a una determinada fuerza un determinado personaje. Así, pueden distinguirse en la fábula diferentes fuerzas (amor de un personaje, odio de otro, etc.), y con relación a cada una de ellas los siguientes actantes: 1) el *bien buscado*: bien al que tiende la fuerza orientadora; 2) el *obtenedor del bien*: el personaje para el que la fuerza desea la posesión del bien; 3) el *oponente*: el contrincante de la fuerza orientadora; 4) *árbitro*: alguien que intenta resolver el conflicto entre fuerza y oponente; 5) *adyuvante*: alguien que ayuda a otro en el conflicto. Esta serie de actantes y de fuerzas constituyen el tercero de los elementos: la *situación*. La situación sería, por tanto, el resultado de la disposición de las fuerzas y actantes en conflicto, e iría variando con el desarrollo de la acción, hasta el desenlace, en el que vence finalmente una determinada fuerza, alcanzándose la felicidad o la infelicidad.

Las fábulas, además, pueden ser *simples o compuestas* [47], según la acción que presentan. Son simples si se produce en el desarrollo de la acción cambio de fortuna sin peripecia ni anagnórisis; compuestas, si esto acontece acompañado de una de ellas o de ambas. La *peripecia* consiste en un

cambio en el sentido de la acción (de la felicidad a la infelicidad o de la infelicidad a la felicidad) por un acontecimiento inesperado. La *anagnórisis* es un cambio en el sentido de la acción debido a un reconocimiento (a un "paso de la ignorancia al conocimiento"): se puede reconocer un personaje, un hecho, un objeto, etc., y esto motiva cambios de actitud en un determinado personaje para el amor o para el odio y en el desarrollo de los hechos. La agnición (o anagnórisis) más perfecta es la acompañada de peripecia. Aristóteles establece una clasificación de la anagnórisis por el modo de producirse ésta [48] : a) por *revelación* (un determinado personaje se da a conocer él mismo; b) por *objetos y señales* en el cuerpo (una cicatriz, p, ej., permite que alguien sea reconocido); c) por recuerdo de algún personaje; d) por *silogismo* (se deduce un hecho o la identidad de alguien mediante un razonamiento); e) por *falso silogismo* (se deduce indebidamente un hecho o una identidad). La anagnórisis provoca amistad u odio ciertos entre personajes, y un cambio en el sentido de la acción.

Hay una relación entre tipos de hombres y situaciones (y desenlaces) con vistas a provocar distintos sentimientos y reacciones en el receptor. A esto se refiere Aristóteles al hablar del efecto propio de la tragedia y de lo que se ha de evitar en ella [49] . Tenemos las siguientes situaciones:

1. Hombres virtuosos pasando de la dicha al infortunio: provoca protesta y repugnancia.
2. Malvados pasando del infortunio a la dicha: provoca ira y odio.
3. Hombres sumamente malos pasando de la dicha a la desdicha: puede inspirar simpatía en el personaje (sobre todo si el castigo es muy fuerte).
4. Hombres malvados pasando de la dicha a la desdicha: por lo general provoca satisfacción.
5. Un personaje medio (ni malvado ni virtuoso) pasando de la dicha a la desdicha, pero no por maldad sino por error: provoca compasión y temor: a) compasión: por no merecerlo; b) temor; porque es semejante al receptor y éste piensa que le puede suceder a él lo mismo. Habría que añadir una nueva situación, implícita en las anteriores:
6. Hombres buenos pasando del infortunio a la dicha: provoca satisfacción [50] .

Como veremos, este tipo de situaciones son buscadas en los discursos de acción, con fines retóricos, para provocar determinados efectos en el receptor.

3.5.1.2. Todo lo que hemos dicho para la fábula en la literatura puede aplicarse al estudio de las distintas formas de discurso de acción. En las narraciones conversacionales, textos publicitarios, reportajes, noticias, etc., hay fábulas con *actantes*, *acciones* y *situación*. En los discursos informativos, por ejemplo, se presenta a los distintos personajes de la vida real como *oponentes*, *adyuvantes*, *árbitros*, etc., y se componen fábulas con diferentes fuerzas en conflicto; hay en las narraciones y representaciones de este tipo, frecuentes *peripecias*, al hilo de los sucesos reales, que cambian el sentido de la acción, y *anagnórisis*, conocimiento de hechos nuevos que modifican el sentido y la interpretación de los sucesos: en este orden de cosas, suele ser frecuente por parte del autor el recurso al *falso silogismo* para provocar pseudoanagnórisis en el receptor de los textos, o traer al *recuerdo* de éstos hechos que comprometen a los personajes presentados y que modifican un juicio sobre personas y acontecimientos, etc. Igualmente, se articulan las situaciones y los

desenlaces, presentando a los hombres como "buenos" o "malos", pasando de la felicidad a la infelicidad, o viceversa, provocando en el receptor filias o fobias: simpatía, compasión, etc. Si el personaje está muy mal considerado socialmente, se le presenta como excesivamente castigado, o como que su maldad no tiene remedio, para despertar la simpatía hacia él; o se hace aparecer a los "socialmente justos" como víctimas de la desgracia o la injusticia, para provocar la protesta; o se proyecta, en una situación de infelicidad, una imagen negativa de la persona protagonista, haciendo aparecer el desenlace como justo, tranquilizando de este modo la conciencia colectiva; o se hace aparecer como debido a un error lo que en realidad se debió a falta de virtud del protagonista (en el caso de paso de la dicha a la desgracia) para despertar compasiones y atemorizar al receptor; o se presenta al afortunado como bueno, para no despertar susceptibilidades y dar una impresión general de justicia, o como malo, para despertar la ira colectiva. Y las posibilidades contrarias a éstas.

3.5.1.3. Sin embargo, pese a que en los textos literarios y en el resto de los discursos de acción encontramos la presencia de una fábula con las características vistas, se trata de textos con finalidades diferentes y con criterios distintos para la construcción de fábulas: en el caso de la literatura, el criterio de construcción de la fábula es interno: se trata de elaborar un texto con "necesidad interna", en todos los niveles, de manera que lo que sucede debe ser "según lo que cabe esperar o la necesidad" de la obra misma [51] ; en cambio, en otros discursos, la finalidad y el criterio de construcción es externo: lo que se cuenta y el cómo se cuenta dependen de una finalidad exterior: ajustarse a lo sucedido o convencer al receptor. Eventualmente, pueden construirse textos que sirvan para ambos tipos de fines simultáneamente.

3.5.2.1. La segunda de las "partes cualitativas" de los discursos de acción es el carácter de los personajes. Carácter es aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales [52] . Son cualidades estables: esto es, *virtudes* o *vicios*, fundamentalmente. También forma parte del carácter el *temperamento*, que es el resultado de la constitución orgánica de la persona (o personaje). Son, pues, formas que tiene el personaje de ser, *hablar y obrar*. Los caracteres deben ser tales que sean capaces de sostener las acciones, "de suerte que sea necesario o según lo que cabe esperar que tal personaje hable u obre de tal modo" [53] . No se deben atribuir, por lo tanto, cualidades inconsecuentes con la necesidad interna del personaje, o con lo que debe ser el personaje: por ejemplo, no se debe presentar a una mujer con carácter varonil, etc. (salvo que esto se justifique por alguna finalidad). A su vez, el carácter depende de la acción, pues: a) se reconoce como tal carácter precisamente en la acción; b) tiene tal carácter para poder realizar justamente determinadas acciones (para el caso de la literatura). Los personajes deben ser modelos perfectos del carácter que representan; esto es lo que manifiesta el siguiente texto de Aristóteles:

"Y, puesto que la tragedia es imitación de personajes mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas; éstos, en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos. Así, también el poeta, al imitar hombres irascibles o indolentes, o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes" [54]

No se trata aquí de una imitación perfecta de la realidad; en efecto, ¿cómo podrían ser excelente un hombre irascible o indolente? (está claro que no como hombres): son excelentes como modelos perfectos de hombres indolentes, irascibles o cualquier otro carácter. Por eso indica Aristóteles que

la literatura presenta 'lo que les pasa a cierto tipo de hombres (de ahí la universalidad): porque un personaje es de tal modo que necesariamente había de ocurrirle tal cosa. Finalmente, cuatro son las cualidades que, según Aristóteles, han de tener los caracteres [55] : 1) que sean buenos: es decir, que realizan buenas acciones; en el caso de que sean malos: a) deben ser según lo que cabe esperar o lo necesario para la obra, y b) deben ser personalidades fuertes; Z) apropiados: en consonancia con las condiciones naturales y sociales del personaje (por ejemplo: si es noble, que no hable como un plebeyo); 3) semejantes: han de ser conformes a la idea que los receptores tienen de los caracteres naturales; 4) consecuentes: que tengan necesidad interna, que actúen siempre conforme a su modo de ser (si se trata de personajes variables, han de ser consecuentemente inconsecuentes).

3.5.2.2. Los personajes (o personas reales) que aparecen en el resto de los discursos de acción también suelen manifestar un carácter determinado: una serie de virtudes o vicios, que se muestran en sus palabras y en sus acciones. Y también un temperamento (cfr. 3.5.5.). Sin embargo, estos caracteres no suelen poseer ningún tipo de necesidad interna: no suelen ser modelos perfectos de carácter irascible, audaz, vanidoso, iracundo, etc. En la medida en que estos discursos presentan personas reales, los caracteres se dan mucho más matizados. No obstante, en algunos textos no faltan intentos de universalización. Con alguna frecuencia, en ciertos textos informativos (con sentido y finalidad retóricos) se presenta a los personajes (que corresponden a personas reales) con determinada necesidad interna, de modo que tales personas aparecen como modelos perfectos de tal o cual virtud o vicio; y se construyen fábulas, que corresponden más o menos a los hechos sucedidos, en las que todo se presenta como necesario: como si fuera necesario o según lo que cabía esperar, que a tal persona le sucediera aquello por ser de determinada manera. Naturalmente, el problema que se plantea es si esa necesidad postulada por el periodista es real o no. La cuestión es ciertamente importante, porque, si bien en el caso de la literatura la correspondencia con lo real es un problema secundario, en este otro tipo de textos lo presentado sobrepasa el ámbito de la ficción, y crea opiniones concretas acerca de personas, sucesos y situaciones reales. Desde este punto de vista, el *artefacto*, o la ficción propuesta, construye una realidad que interactúa con la realidad de la historia inmediata y con el conocimiento del receptor acerca del mundo que le rodea. Fuera del artefacto, pero a través de él, los medios construyen modelos o ejemplos para la colectividad, de forma que ciertas personas reales adquieren carácter de "símbolo" en el "universo de discurso" de los medios (por ejemplo, Ben Johnson, "el Dioni" o Michael Jackson). En estos casos que acabamos de señalar, los caracteres suelen presentar las cuatro condiciones señaladas por Aristóteles: bondad, propiedad, semejanza y consecuencia.

3.5.3. La tercera "parte cualitativa" del discurso de acción es el *pensamiento*. Pensamiento y carácter son las dos causas naturales de las acciones [56] . Aristóteles llama pensamiento "a todo aquello en que, al hablar, [los personajes] manifiestan algo o bien declaran su parecer" [57] . El pensamiento se conoce, necesariamente, por los monólogos y los diálogos, o por mención del narrador. Son reacciones verbales ante las acciones, por eso indica el Estagirita que "consiste en decir lo implicado en la acción" [58] . También deben ser adecuados a los personajes: los nobles tendrán pensamientos nobles; los vulgares, vulgares. Pues bien, en lo tocante a este punto, hay igualdad para todos los tipos de discurso de acción. Las leyes que rigen la emisión de pensamiento son las leyes de la retórica; por ello, en lugar de tratar sobre este aspecto en la *Poética*, Aristóteles remite directamente a lo dicho en la *Retórica*: "lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la *Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina" [59] . Lo propio del

pensamiento es la emisión de los *actos de habla*, o como los llama Aristóteles, las "partes del discurso": "demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo, compasión, temor, ira y otras semejantes" [60] . Hay, además, correlación entre los caracteres de los personajes y los actos de habla que éstos realizan; de manera que, según su modo de ser, usarán unos y evitarán otros: así un insolente tenderá a usar actos como: demanda, amenaza, insulto, etc., mientras que un discreto empleará normalmente actos como: consideración, pregunta, consejo, sugerencia, etc. Por lo tanto, la teoría de los actos de habla se revela como un poderoso auxiliar para el estudio de los caracteres y los pensamientos, en la medida en que permite establecer en qué consiste cada acto, en qué condiciones resultan afortunados, mediante qué formulas se realizan, etc. Además, como hemos indicado, generalmente estos actos de habla dados en obras literarias guardan las mismas reglas que los reales. Por ello, lo dicho aquí para la literatura sobre el pensamiento sirve igualmente para toda forma de discurso de acción.

3.5.4. Por lo que respecta al lenguaje, la única condición indicada por Aristóteles es que la belleza de la elocución no oculte las acciones y los caracteres. A este apartado pertenece el uso de las figuras de dicción. Es en este punto donde la similitud de la literatura y otros tipos de discurso de acción puede ser más clara. Si bien es cierto que las narraciones coloquiales de ordinario no presentarán un lenguaje tan cuidado como la literatura, no faltarán figuras: metáforas, metonimias, etc. En los discursos publicitarios el uso de un lenguaje poético es evidente. También lo es en bastantes textos periodísticos, aunque no en todos.

3.5.5. Otro de los elementos funcionales es la *escena*. Como hemos advertido anteriormente, aunque en una perspectiva clásica la *escena* y la *música* serían propias de la representación, pero no de la narración, considerando la realidad de los distintos discursos audiovisuales actuales, hemos de contar con estos dos elementos como posibles también en la narración. La *Poética* de Aristóteles apenas dice algo sobre la música y la escena, de manera que recurrimos para su tratamiento a otro tipo de fuentes. Probablemente una de las características más llamativas de la representación sea el recurso a una pluralidad de códigos. Kowzan [61] señala los siguientes: 1) texto hablado; 2) expresión corpórea (rostro y constitución); 3) apariencia exterior del actor (mímica); 4) escenografía; 5) sonidos inarticulados (música, etc.). Estos mismos códigos pueden distribuirse en los tres elementos miméticos distinguidos por Aristóteles: el discurso, la música y la escena. Mediante el texto hablado se realizan los actos de habla, se relatan sucesos, se caracteriza a los personajes. La expresión corpórea significa mediante una semiótica natural: lo físico, lo orgánico, se convierte en vehículo de contenidos de otro nivel; el rostro es capaz de reflejar pasiones (dolor, ira, etc.), aunque no la actitud interna ante esas pasiones, y la propia constitución física del actor (o de la persona) es también usada como elemento signico funcional para la constitución del sentido. A este respecto, para todas estas cuestiones de semiótica natural, sigue siendo fundamental la *Teoría de la expresión* de K. Bühler [62] . En tercer lugar, la apariencia exterior (la mímica y el gesto) combina la semiótica natural con la cultural; dos son las funciones fundamentales del gesto: 1) realizar las acciones; 2) acompañar a los discursos. Por lo que respecta al cuarto código, la escenografía, éste en realidad es un conjunto de códigos: arquitectura, vestuario, simbología de los colores, proxémica, decoración, etc.; también hay aquí semiótica natural: p. Ej., para los objetos, la *magnitud y el orden*, con los que se crea belleza y se significa. Sobre los sonidos inarticulados (música y sonidos) hablaremos más adelante.

Todos los códigos de la escena intervienen, en mayor o en menor medida, en los distintos tipos de

discurso de acción. En la conversación, la escena son los *entornos*, los contextos no verbales. En las noticias audiovisuales se busca a menudo dar sensación de realidad tomando como escenario el lugar en el que presumiblemente han ocurrido los sucesos: se trata en este caso de escenas tan preparadas como las del teatro o las de interiores, con funciones de *veridición*. Los audiovisuales han incorporado la escena a la narración: vestidos, colores, objetos, la distancia, etc. son tomados como signos dentro del macrosigno comunicativo, con funciones casi siempre retóricas. En el caso de la representación esto es igualmente evidente. Es llamativo, en este último caso, el recurso cada vez más frecuente a la semiótica natural, tal vez, por su mayor capacidad como elemento creador de veridición.

3.5.6, Finalmente, la *música*. La música, y el sonido en general, colabora activamente en la constitución del sentido y en el realce de los demás elementos, sobre todo de la *fábula*. La música es sumamente importante, pues puede cambiar el sentido de los discursos hablados y de las imágenes visuales. Como hemos demostrado en otro lugar [63] , se puede hablar de una auténtica poética del sonido, ya que éste está relacionado activamente con todas las "partes cualitativas" de la narración y la representación. A continuación exponremos, muy someramente, estas relaciones (remitimos a nuestro artículo citado).

1) Con respecto a la *fábula*. Los sonidos pueden tener las siguientes funciones: a) caracterizan determinadas fuerzas o actantes (por ejemplo, en *Los amantes de Teruel*, la campana es el símbolo del destino); b) acompañan un hecho concreto o la actuación de un determinado personaje (por ejemplo, en *El Trovador*, el sonido del laúd acompaña siempre a la presencia del protagonista); c) dan paso al gobierno de una determinada fuerza (por ejemplo, en *El Trovador*, la canción de Azucena es el prelude que abre paso al gobierno del deseo de venganza); d) marcan los límites de gobierno de una fuerza o de uno de los actantes de las fuerzas (en *Don Álvaro*, el disparo pone límites al gobierno de la fuerza que está impidiendo la huida del protagonista: el honor familiar); e) acompañan como recurso concomitante a la peripecia y la anagnórisis; f) aparecen, sin más, como acumulador expresivo. Por lo que respecta al resto de los discursos de acción, la música tiene un papel muy desigual. No se encuentra como elemento funcional en las narraciones coloquiales, tampoco en noticias de prensa; sí en los textos audiovisuales: reportajes, películas, noticias, publicidad, etc.. En estos textos, las *posibilidades* de utilización de los sonidos como elemento funcional son las mismas que en la literatura; estas posibilidades se dan más o menos actualizadas según los casos: mucho en la publicidad y en los textos con finalidad retórica (bastantes noticias y reportajes): se utiliza determinada música como elemento caracterizador de un determinado partido político, se destacan mediante la música los hitos fundamentales de un acontecimiento, acompaña a la aparición de una determinada persona (en sentido positivo o negativo), oculta los mensajes, distrae de lo fundamental o lo conflictivo, apela a las pasiones del receptor provocando ira o temor, etc.

2) Con respecto a los caracteres. El sonido tiene especial relevancia como elemento creador de caracteres. Hemos indicado ya que los caracteres se revelan en la acción y en el discurso: conocemos cómo es un personaje por lo que dice y lo que hace. La música tiene aquí un doble papel: a) *realzar* los dichos y las acciones de los personajes; b) *preanunciar* los hechos y los dichos: en bastantes ocasiones sabemos por la música cómo es o cómo va a actuar un personaje, según el tipo de música o de sonidos emitidos. Además, también la música se atiene, con relación a esto, a las cuatro propiedades de los caracteres señaladas por Aristóteles: 1) *bondad*: debe estar en

consonancia con el tipo de acción: las acciones buenas (o que se presentan como buenas) requieren un tipo de música o sonido, las malas otro; 2) *propiedad*: la música debe ser apropiada al carácter de la persona: no se debe representar, p. Ej., un carácter varonil con una música "feminoide" (y, si se hace, esto tiene una finalidad concreta); 3)  *semejanza*: hay ciertas convenciones musicales: el cine, y los medios en general, han especializado ciertos sonidos para determinados tipos de caracteres, a menudo se recurre a la capacidad pictográfica del sonido para reproducir realidades o aspectos caracteriológicos; 4) *consecuencia*: para cada carácter, sólo la gama de posibilidades sonoras que no están en contradicción con su esencia. En los discursos de acción no literarios se aprovechan estas posibilidades del sonido con fines retóricos: se caracteriza a una persona o personaje de algún modo; se crean contradicciones entre los actos y el sonido, o entre el sonido y las palabras; se realza lo dicho o lo hecho en una determinada dirección; se desautoriza al emisor o se le magnifica; etc. Lo más interesante tal vez sea trasponer un vicio por la virtud más próxima, o viceversa: si es cauto, presentarle como inseguro; si es liberal, como despilfarrador; si tranquilo, como apático; si audaz, como temerario; etc. Todo ello puede hacerse o realizarse con la colaboración sónica.

3) Con respecto a los *pensamientos*. Determinados sonidos preceden, acompañan o siguen a la emisión de ciertas palabras, importantes en la trama narrada o representada. También cabe establecer aquí correspondencias entre tipos de acto de habla y tipos de sonido: por ejemplo, en muchas ocasiones no se acompaña musical o sonoramente del mismo modo a una súplica que a una orden, a una amenaza que a una pregunta, o a un insulto que a un elogio. Los juegos, como en los casos anteriores, son múltiples: básicamente, se puede apoyar o contradecir lo dicho o presentado. Es más, los procedimientos sonoros pueden constituir ellos mismos determinados "actos de habla": en concreto, pueden ser *afirmación, refutación, argumentación*, etc. Muy utilizados son, en este orden de cosas, los paralogramas: mediante la música cabe dar impresión de demostración.

4) Con respecto al *lenguaje*, actúa como acumulador expresivo o como nueva unidad combinada: canción,

5) Con respecto a la *escena*, puede formar parte de la escena. Si tomamos como ejemplo el caso de una noticia dada en la calle (en el lugar de los hechos) para dar sensación de verosimilitud (es decir, como elemento de veridicción), los sonidos variados (claxon de los coches, ruidos, etc.) actúan como integrantes del *marco*, con la misma función señalada de veridicción. Como elemento no integrante de la escena, sino simplemente concomitante, colabora con los diversos códigos escénicos, con funciones como las ya señaladas.

3.6. Hemos visto cómo buena parte de lo indicado por Aristóteles en su *Poética* es válido también para el discurso de acción en general. La diferencia con la literatura estará en la finalidad pragmática (dimensión externa-interna) de los diversos discursos. A continuación trataremos de narración y representación como las dos formas posibles de lo que estamos denominando, en un sentido más general, "discurso de acción".

#### 4. La narración de las acciones

4.1. El primer problema que se plantea a la narración [64] de las acciones es el de la identificación misma de las acciones. En efecto, para poder hablar de una acción lo primero es su identificación y clasificación en un tipo determinado [65]. Esto es cierto tanto desde el punto de vista de la emisión

como de la recepción: en el proceso configurador del sentido de los textos y en el proceso de recepción de ese sentido. Esto supone que debemos: a) poseer los conceptos de las acciones; b) reconocer un evento externo como un ejemplo (o individuo) perteneciente a esa clase. Por lo tanto, se da *necesariamente* un acto de *interpretación* en el conocimiento mismo de los hechos y las acciones. No tiene sentido, por lo tanto, una distinción dentro de ninguna forma de discurso sobre la base *discursos interpretativos*, frente a *no interpretativos*. Todo conocimiento de un hecho o una acción supone necesariamente su interpretación para constituirse como conocido y como relatado (además de que de la variedad infinita de lo que acontece algo se toma y algo se deja necesariamente).

4.2. Desde el punto de vista de la narración de las acciones, caben distintos niveles de descripción. Mejor dicho, la narración puede tener en cuenta diversas realidades presentes en el acontecer de una acción. Estas "diversas realidades" de la acción sirven de base a van Dijk para establecer una tipología de textos [66] , que sería la siguiente:

1. *Descripción de un acto*: todas las secuencias se refieren a los actos de un curso de acción.
2. *Descripción de la intención de una acción*: todas las secuencias se refieren a las intenciones, razones y actos que son condiciones de la acción.
3. *Descripción de estados mentales, sentimientos y emociones*: se describe lo que acontece al sujeto como "paciente".
4. *Descripción de las circunstancias de la acción*: todas las secuencias se refieren a las circunstancias de las acciones en un determinado mundo posible.

Van Dijk distingue cuatro tipos de textos dependiendo del tipo de realidades de la acción sobre las que versan. Sobre esta clasificación, sin embargo, habría que hacer dos observaciones: *a*) en primer lugar, cabe añadir algún elemento más a la clasificación propuesta; *b*) en segundo lugar, los tipos de van Dijk no suelen darse casi nunca en "estado puro": de ordinario, en un mismo texto se dan mezclas de varias clases. Con respecto *a*, cabe añadir al menos dos realidades más (que darían lugar a otros dos nuevos tipos de texto):

5. *Descripción de consecuencias*: las diversas frases se refieren a las repercusiones de una determinada acción.
6. *Descripción de reacciones*: las secuencias se refieren a los actos y palabras provocadas por la acción.

Hay una diferencia lógica entre estos dos últimos tipos: las *consecuencias* están ya implícitas en la acción, mientras que las *reacciones* dependen enteramente de la libertad de los sujetos: éstos pueden reaccionar o no, y, de hacerlo, caben ilimitados modos (verbales y no verbales). Con respecto a *b*, habría que indicar que no son propiamente tipos de texto, sino niveles en la descripción de la acción: en efecto, lo normal es encontrar en un mismo texto secuencias relativas a los diversos tipos señalados. La descripción o narración de una acción es más completa cuantas más posibilidades de las seis señaladas considere. Todas ellas tienen importancia, porque pueden alterar el sentido o la valoración de una acción; cabe destacar, sin embargo, las realidades (o

niveles) 1, 2, 4 y 5. Estos seis elementos son especialmente tenidos en cuenta por los textos retóricos: 1) . se puede discutir si algo sucedió o no; 2) si las intenciones fueron unas u otras; 3) si se fue víctima o agente; 4) si las circunstancias agravan o disculpan una actuación; 5) si algo es consecuencia o no de la acción, y, si es evidente que es consecuencia, si ésta es importante o no; 6) las reacciones mismas, si son verbales, versan sobre los puntos anteriores, y, si son actos, son a su vez objeto de reacciones verbales.

4.3. Desde el punto de vista de su organización categorial, es posible distinguir una serie de "superestructuras" que caracterizan a la narración como un tipo de texto y lo diferencian de otras clases de discurso. Estas categorías están presentes en las diversas modalidades narrativas: relatos periodísticos, coloquiales, literarios, filmicos, chistes, leyendas, etc. La primera característica de la narración es que se refiere a *acciones* de personas, y todos los demás elementos (descripciones de objetos, lugares, circunstancias, etc.) quedan subordinados a esto, Las categorías distinguidas por van Dijk [67] para la narración son las siguientes: 1) complicación; 2) resolución; 3) suceso; 4) marco; 5) episodio; 6) trama; 7) evaluación; 8) historia; 9) moraleja.

La *complicación* es un incidente que rompe con una *situación originaria* (feliz o infeliz); ese incidente puede estar provocado por personas o, por el contrario, tratarse de un evento natural (una tormenta, inundación, incendio, etc.). La *resolución* es una reacción, llevada siempre a cabo por personas, ante la complicación; esa reacción puede tener éxito o fracasar, mejorar la situación producida o empeorarla; puede presentarse como "actuación positiva" o como "no actuación". La complicación y la resolución, tomadas conjuntamente, constituyen la categoría de suceso, y son el núcleo de una narración cotidiana. Cada suceso se da en un *marco* determinado, es decir, en unas circunstancias espaciotemporales. El marco y el suceso juntos constituyen el *episodio*; naturalmente, lo ordinario en una narración de cierta extensión es que ésta conste de varios sucesos; el marco puede ser común a todos los sucesos o haber cambios de marco. El conjunto de los episodios de una narración forman la *trama* (también pueden darse tramas constituidas por un único episodio). La *evaluación* aporta los juicios y reacciones internas del narrador ante los acontecimientos (deseos, temores, etc.). La *historia* está constituida por la trama y la evaluación. Junto con la historia, puede darse también, de manera implícita o explícita, una *moraleja*, con carácter pragmático: que exponga algún principio o consecuencia práctica o que intente mover a otros a una determinada acción. Con este mismo fin, cabe la posibilidad de un *anuncio* y un *epílogo*. No es precisa la presencia de *todas* las categorías.

4.4. De lo anterior se extrae un corolario para el caso de la narración de "acciones incompletas". Si la acción no está completa, faltarán algunas de las categorías señaladas. En concreto, faltará casi siempre la resolución: el desenlace de la *resolución* (si lo que se nos presenta es la primera parte de la acción), o la *complicación* (si lo que se narra es precisamente el desenlace). Es decir: se relata la situación inicial de felicidad (o infelicidad), o la situación final de infelicidad (o felicidad), pero no el paso completo de la felicidad a la infelicidad (o viceversa). Esto es lo que sucede con bastantes noticias (de prensa, radiadas o televisadas), aunque no con todas. Dado el carácter episódico de este tipo de textos (cfr. *supra*), es frecuente encontrar incluso noticias que equivalen a *una sola* de estas categorías. En algunos textos sólo se presenta la *complicación*, o la *resolución* (o parte de la resolución), o la *evaluación*, o la *moraleja*, o el *epílogo*. Es perfectamente posible desde el punto de vista racional, aunque esto no sea corriente, la presentación tan sólo del marco: se trata de casos en los que se conjetura con respecto a una posible acción futura en un determinado lugar (piénsese,

por ejemplo, en los textos producidos horas o días antes del estallido de la "Guerra del Golfo": todavía no hay acción, sólo existe el marco y la expectativa).

4.5. Los formalistas rusos han distinguido unas *unidades mínimas* en la narración: los *motivos*. Son motivos, por ejemplo, según Tomashevski, "La noche ha caído", "Raskólnikov mató a la vieja", "El héroe murió", "Se recibió una carta", etc. [68] Cada frase, prácticamente, posee uno. Se trata de unidades no descomponibles ulteriormente desde el punto de vista narrativo (aunque sí pueden serlo desde otros puntos de vista). Así, cada expresión de un motivo en el discurso constaría de un sujeto y un predicado (p. Ej., *La noche y ha caído*), sin que ninguna de estas partes constituya por sí sola unidad narrativa. El conjunto de motivos forma la *trama*. Los motivos, según Tomashevski, pueden ser: a) ligados / libres; b) estáticos / dinámicos. Por una parte, son *ligados* los que no se pueden eliminar sin perjudicar la integridad de la relación de los acontecimientos; *libres*, los omisibles. Por otra parte, son *dinámicos* los que modifican las situaciones y provocan los acontecimientos (por ejemplo, la locura de don Quijote provoca sus aventuras caballerescas; la muerte de Calixto, el suicidio de Melibea; etc.); son *estáticos* los motivos que no hacen variar el desarrollo de los hechos. Aunque la teoría de los motivos se ha aplicado sobre todo a la narración, es perfectamente posible encontrar un paralelo de estas unidades en el caso del teatro (o de la representación en general), con la misma tipología: hay unas unidades mínimas en la acción, y éstas pueden ser también ligadas y libres, dinámicas o estáticas.

Del mismo modo, también se encuentran estos motivos en las narraciones cotidianas, textos informativos, etc. La ideología y la intención pragmática tiene en cuenta, implícitamente, la tipología de los motivos: es posible establecer falsas relaciones de necesidad entre los motivos, cabe hacer aparecer un determinado motivo como dinámico (mientras que otra fuente u otro medio de comunicación lo presenta como estático), etc. Así, por ejemplo, en la mayoría de los relatos occidentales sobre la Guerra del Golfo, es motivo dinámico para el desencadenamiento de las hostilidades la intransigencia de Sadam Hussein, mientras que en las versiones iraquíes es motivo dinámico de lo mismo la parcialidad de los EEUU en su política con Israel y los países árabes; de la misma manera, lo que en unos textos aparece como motivo ligado, en otros se presenta como libre, dependiendo de la finalidad de los discursos y de la ideología del emisor. Estas tipologías permiten analizar de manera objetiva ciertas variantes e invariantes ideológicas en una serie de textos.

4.6. Fundamental para el análisis de la narración es el concepto de *focalización* o punto de vista. Los sucesos se cuentan siempre con una determinada perspectiva, desde un "lugar" o personas determinados. A este respecto, G. Genette [69] ofrece la siguiente tipología: 1) *focalización cero*: aquella narración en la que no se adopta nunca la perspectiva de los personajes (caso del "narrador omnisciente"); 2) *focalización interna*: la historia se cuenta desde la perspectiva de algún o todos los personajes: puede ser *fija* (si todo está visto desde un sólo personaje), *variable* (si se va cambiando episódicamente de personaje focal), o *múltiple* (cuando un mismo acontecimiento es visto a través de varios personajes); 3) *focalización externa*: los personajes actúan ante el narrador sin que éste muestre el interior de los personajes. Naturalmente, tan importante como saber *qué* se cuenta, es el conocimiento de *quién* cuenta y desde qué punto de vista (y eventualmente también de *a quién* se cuenta, es decir del *narratario*), ya que el significado de lo narrado varía esencialmente según la perspectiva que se adopte. En la narración, por lo tanto, se juega con toda una serie de posibles puntos de vista, que van desde el narrador a los personajes, en una combinatoria preparada

y dirigida por la intención del autor, intención (autor implícito) que puede deducirse de la significación de las estrategias globales. Todo esto se relaciona con el concepto de *plurivocidad*, debido a Bajtin [70] . En la narración aparecen distintos personajes, con diferentes voces, que suponen diversos estilos de lengua y diversas ideologías; el autor aprovecha intencionadamente estas *vozes* para establecer un determinado *sentido*. Como indica C. Segre:

"En la estilización, la intención del autor se sirve de la palabra ajena en beneficio de sus propias intenciones; en la parodia, la palabra ajena está penetrada por una intención directamente opuesta. En definitiva, las voces no están particularizadas, distanciadas, sino hostilmente contrapuestas. Después, hay casos en los que el discurso ajeno, no citado, aparece indirectamente en el del autor, que lo tiene en cuenta y lo discute de manera implícita" [71] .

Este juego de voces, sin embargo, guarda normalmente una jerarquía a priori, ya que "existe un pacto por el cual el lector acepta como verdaderas las afirmaciones del narrador, mientras somete a juicio las de los personajes" [72] . El receptor está obligado a colaborar con el narrador, ya que sólo tiene acceso a la realidad construida a través de lo que éste le comunica.

Este juego de voces y de puntos de vista es especialmente importante en los textos con finalidad práctica, en los que, además, se busca enmascarar estos procedimientos con apariencias de neutralidad.

4.7. En el siguiente apartado trataremos brevemente de algunos aspectos relativos a la representación, e indirectamente, en oposición a ésta, diremos también algo de la narración.

## 5. La representación

5.1. Como ya hemos indicado, la representación [73] es el grado mayor de la mimesis. Lo que define más propiamente a la representación es la ausencia de una gestión centralizada de las acciones y los discursos. Los personajes hablan y actúan directamente, sin la mediación del discurso, como en la vida real.

5.2. Existe una serie de diferencias entre los dos modos de la mimesis en cuanto al sujeto de la enunciación. En el caso de la narración, el sujeto del enunciado (el YO autor) refiere, normalmente en tercera persona (ÉL / ELLOS) los actos de los personajes. En el interior de ese ÉL relatado pueden aparecer los diálogos de los personajes, en una relación YO-TU. Por el contrario, en el caso de la representación, el texto viene constituido por los distintos YOES de los personajes, que actúan directamente, sin la existencia de un narrador que centralice los discursos y las acciones. Esto no supone que en el teatro no pueda haber elementos narrativos: con frecuencia los personajes relatan otros diversos sucesos (bien para que los conozcamos nosotros, bien para que los conozcan otros personajes), ni que en la narración no pueda haber una cierta forma de representación: el diálogo directo entre personajes; significa que estas relaciones son inversas: en la representación el ÉL de la narración está subordinado al YO, mientras que en la narración el YO del diálogo está subordinado al ÉL.

5.3.1. Por lo que respecta a la situación de enunciación, hay que distinguir dos ejes: uno interno y otro externo al texto (tanto para la narración como para la representación). El eje vertical, externo, es de tipo pragmático: tiene en cuenta al emisor y receptor empíricos y la relación que se establece

entre ellos en cuanto al acto de habla que se emite. Se trata de personas reales, con intenciones determinadas, que enuncian el mensaje con un objeto y con ciertos "pactos de lectura". Desde el punto de vista retórico, este es el eje fundamental. Diferente del eje exterior pragmático, el eje horizontal se refiere a lo construido en el texto mismo, con diferencias para la narración y la representación. En el caso de la narración, hay que distinguir los siguientes elementos: 1) narrador; 2) narratario; 3) autor implícito; 4) receptor implícito. La representación elimina el narrador y el narratario y mantiene el autor y receptor implícitos. *Narrador y narratario* son respectivamente el emisor y receptor formales de la enunciación interna al texto; ambas figuras se justifican por la presencia de unas marcas distintivas en el texto: son elementos ficticios construidos por el propio texto: se simula un alguien que habla y un alguien que recibe. *Autor y receptor implícitos*, son respectivamente, las imágenes del autor y del receptor reales que se dan en el propio texto; estas imágenes se deducen de las estrategias del discurso: lo que se dice, lo que no se dice, el modo en que se dice. El autor deja su huella en el texto; y presenta a un receptor o a un tipo de receptor concreto, de tal modo que el discurso se realiza de una manera o de otra según la idiosincrasia del destinatario (para el caso del logos pragmático).

5.3.2. Los dos ejes señalados, y los elementos de la situación de enunciación indicados, se dan en toda forma de discurso de acción. Dos son los problemas que interesa ahora apuntar: el de los pactos de lectura y el tipo de contrato que se realiza en el plano vertical (línea autor y receptor empíricos); el de la construcción en el texto de un tipo de relación particular entre autor y receptor implícitos (imágenes del autor y receptor empíricos), Ambos problemas están directamente relacionados. Los tipos de texto establecen tipos de relaciones y de contratos entre los hablantes, en virtud de unas convenciones y pactos de lectura que regulan tanto la interpretación de los textos como su valor pragmático. Parece que, en general, no podemos conceder el mismo estatuto epistémico a tipos de texto como la crónica periodística, una poesía, un artículo científico, etc.; las actitudes de los hablantes son diferentes en cada caso con relación a los distintos tipos de discurso. Forma parte de la competencia comunicativa el conocimiento de estas convenciones sociales más o menos implícitas. Un problema fundamental con respecto a esto es el de la comprobación del cumplimiento de los contratos. En muchas ocasiones asistimos a un incumplimiento claro de los pactos de lectura por parte del emisor: se nos presentan crónicas periodísticas con contenidos no verificables o simplemente falsos, obras de literatura con fines propagandísticos no percibibles a simple vista, etc. Otras veces se nos presentan textos deliberadamente ambiguos cuyas finalidades o propósitos son doblemente interpretables e inducen a error.

El segundo problema está relacionado con éste. Es frecuente encontrar en la construcción de los receptores implícitos maniobras, éticamente dudosas, de manipulación sobre el receptor real. Hemos dicho ya que la actitud del emisor ante el receptor puede rastrearse en el receptor implícito, en la imagen del receptor real impresa en el texto. De esto cabe deducir que estudiando las relaciones que se establecen en el texto entre autor y receptor implícitos podemos averiguar la estrategia general del emisor con respecto a los destinatarios. Sobre fenómenos de este tipo ha llamado la atención Bettetini [74] . El emisor suele aprovecharse de la actitud de colaboración del receptor, necesaria para la interpretación del texto [75] . A este respecto, podemos encontrar fraudes no controlables de los siguientes tipos: 1) ocultamiento, por parte del emisor, del tipo de proyecto comunicativo que ofrece al receptor; 2) proposición al receptor de un tipo de intercambio desigual; 3) ocultamiento de parte de la información; 4) planteamiento de un tipo de relación comunicativa con escasas o nulas posibilidades de intervención y diálogo por parte del destinatario;

5) ofrecimiento de un texto que seduce al receptor por su falta de recursos intelectuales, morales y operativos. El fraude no controlable más grave tal vez sea el primero: el receptor no sabe cuál es el objeto de la comunicación: ésta puede revestir la apariencia de un servicio informativo ofrecido al destinatario, cuando en realidad se trata, por ejemplo, de moverle a la acción; este problema es aún más grave cuando a esto se añade el fraude del cuarto tipo: el receptor no tiene posibilidad de averiguar el propósito del emisor ni de proponer a su vez otro tipo de intercambio menos perjudicial para él. El fraude más común, sin embargo, es el quinto.

5.4. Desde el punto de vista de la focalización temporal, también pueden establecerse diferencias entre la narración y el teatro [76] , En la narración se desplaza constantemente el punto de vista; se utiliza un *operador prospectivo* que avanza o retrocede en el tiempo relatando los sucesos en el orden que convenga a la obra misma o a los fines del emisor. Por el contrario, en el teatro se utiliza un *operador escénico*, con un presente incontrastado, sin avances o retrocesos temporales. Sin embargo, los audiovisuales frecuentemente usan hoy de representación con un *operador prospectivo*; desde este punto de vista, los filmes ofrecen nuevas posibilidades funcionales para la significación, derivadas de la misma materialidad de los instrumentos utilizados.

5.5. Desde el punto de vista de la relación entre la acción y sus motivaciones, pueden establecerse también diferencias. El narrador suele conocer los motivos de los actos de los personajes, y los explica. En cambio, la representación, al prescindir del narrador, o presenta directamente los actos sin sus motivos, o recurre al monólogo, al diálogo o al relato de otros personajes para explicarlos.

Para el caso de la no literatura, ambos tipos de discurso plantean problemas desde el punto de vista de la adecuación entre las motivaciones atribuidas y las reales. El narrador, en estos casos, puede coincidir o no con el emisor real. Se plantean aquí, al menos, dos cuestiones: a) la de la responsabilidad de las atribuciones; b) la del derecho a la réplica, normalmente no respetado por la estructura misma de las enunciaciones (sólo escaparía a esto el caso del tipo de texto *conversación*). El emisor real puede diluir su responsabilidad en la falsa atribución de motivaciones mediante un narrador: de este modo queda oculto tras el recurso a un *yo* aparentemente neutro que se presenta como omnisciente con respecto a lo relatado. Esto alcanza mayor grado de verosimilitud si se acompaña el relato con imágenes del personaje sobre el que se habla, aunque éste aparezca realizando otro tipo de acciones. Por lo que respecta al segundo problema, salvo el caso de la conversación, el resto de los sistemas de enunciación no permiten estructuralmente la réplica, para permitirla es necesaria una nueva emisión que pueda no ser vista o leída por los espectadores o los lectores (caso de que se produzca la rectificación) y que siempre deja la sombra de la duda. Por su parte, la representación puede presentar acciones consideradas socialmente como negativas, sin explicar los motivos que las justificarían, o poniendo en boca de otros personajes motivaciones no reales (y la situación contraria a ésta). Se plantean aquí (en la representación) los mismos problemas de réplica anteriormente apuntados.

## 6. Hacer la acción y hacer hacer la acción

6.1. Los tipos de texto a los que nos hemos referido al hablar del discurso de acción no sólo narran o representan acciones, también las realizan. Es decir: los discursos de acción son normalmente tipos determinados de acción, de dos formas: a) hacen la acción; b) hacen que otros realicen una acción. Mediante un relato o un filme es posible realizar actos como *afirmar, prometer, prohibir, aconsejar, disculpar, persuadir*, etc.; o se consigue que otros los hagan. Desde este punto de vista,

la Retórica clásica y la Pragmática moderna tienen mucho que decir sobre este tipo de discurso. La importancia de estos aspectos del discurso de acción es mayor en la medida en que estas dimensiones pragmáticas no son normalmente percibidas. En efecto, lo usual es que los relatos y las representaciones se presenten como *neutros* a un receptor no avisado. Aparentemente sólo *dicen* (y se piensa que sólo cosas objetivas), pero la realidad es que también *hacen* y hacen que el receptor también *haga* en una determinada dirección. Estas tres realidades del discurso corresponden, respectivamente, a las dimensiones *locutiva*, *ilocutiva* y *perlocutiva*.

6.2. Por lo que respecta al *hacer*, es decir, a la fuerza ilocutiva, estos macroactos siguen las mismas condiciones de fortuna que los actos de habla más sencillos, sean *promesa*, *consejo*, *orden*, *amenaza*, etc. La competencia comunicativa enseña en cada caso qué tipo de acto en realidad se está realizando mediante un determinado discurso de acción. Remitimos para el estudio del aspecto ilocutivo a los trabajos generales de pragmática.

6.3.1. En cuanto al *hacer hacer*, esto es, a la dimensión perlocutiva, el acto de convencer se realiza con base en los tres elementos constituyentes del discurso: el emisor, el receptor y el discurso mismo; o, para decirlo en términos aristotélicos, "el que habla, sobre lo que se habla y a quién se habla" [77] .

Dado que son sólo tres los elementos constituyentes del discurso, tres son las vías para la argumentación: las virtudes del orador, conseguir poner al receptor en una determinada disposición, el discurso mismo (lo que éste parezca demostrar):

"De los argumentos suministrados mediante el discurso hay tres especies, pues unos residen en el carácter del que habla, otras en poner en cierta disposición al oyente, otras en el discurso mismo, por lo que demuestra o parece demostrar" [78] .

6.3.2. El argumento principal es el que intenta convencer con base en el carácter del emisor:

"Por el carácter, cuando el discurso se dice de tal manera que hace digno de fe al que lo dice, pues a las personas decentes las creemos más y antes, y en las que no hay seguridad sino duda también por completo" [79]

Este tipo de argumento es el más creíble de los tres; todo el esfuerzo se centra aquí en hacer aparecer como digno de fe al emisor. Pero ese "aparecer como digno de fe" debe deducirse del discurso, de las acciones y actos de habla que realiza el hablante, no de un prejuicio por parte del receptor:

"También esto es preciso que ocurra por el discurso, mas no por tener los oyentes prejuzgada la calidad del que habla [80] .

En el caso de que haya prejuicio, los esfuerzos del emisor irán dirigidos a modificarlo (si es negativo) o a confirmarlo (si resulta positivo). Las acciones y los discursos presentados tienen, pues, en este tipo de texto, una finalidad: crear una imagen positiva del emisor; si el que actúa o habla es otro, se seleccionan palabras o acciones que den una imagen positiva o negativa, según convenga.

6.3.3. El segundo tipo de argumentación es el que se basa en el discurso mismo, en lo que éste "demuestra o parece demostrar". Se trata de la vía más estrictamente racional. Sin embargo, la calidad de las proposiciones y la fuerza probatoria de los argumentos varía según el tipo de texto de que se trate. Veamos primero las clases de proposiciones que se puedan utilizar: *necesarias*, *probables* y *posibles*. Las proposiciones necesarias son aquellas que son así y no pueden ser de otra manera; por ejemplo: *El triángulo tiene tres lados*. Las probables son las que parecen ser así, pero podrían ser de otra manera: *Colón fue el primero en descubrir América* (lo más seguro es que esto sea cierto, pero podría no serlo). Las posibles son las que pueden ser así, pero también pueden ser de otra manera: *Mañana lloverá*; la única condición para que una proposición sea posible es que no sea racionalmente contradictoria. Las proposiciones necesarias producen la certeza; las probables, la opinión; las posibles, la duda. Pues bien, el uso de estas clases de proposiciones, y, en consecuencia, el grado de certeza, varía con el tipo de texto de que se trate: la ciencia utiliza las proposiciones necesarias (también las probables, pero señalando que son probables); la dialéctica, las necesarias y las probables; mientras que la retórica, tipo de discurso del que estamos tratando ahora, usa las necesarias, las probables y las posibles, pero presentando las probables y las posibles como si fueran necesarias.

En el "hacer que otros hagan" se presenta, por lo tanto, lo probable y lo posible como si fuera necesario. Lo narrado o representado no tiene siempre fundamento racional, aunque se busca la veridición, el hacer aparecer como verdadero.

6.3.4. Finalmente, cabe argumentar colocando en una determinada disposición al receptor, mediante el movimiento de sus pasiones, pues, como señala Aristóteles, "nadie juzga del mismo modo amando que odiando". En este caso, provocará mejor una determinada acción quien conozca cómo se originan las pasiones, de qué proceden y cómo se desencadenan. Éste es, probablemente, el recurso más utilizado después del primero (carácter del emisor). De hecho, muchos discursos de acción (el teatro, etc.) buscan por definición provocar un determinado tipo de reacciones (cfr. lo dicho sobre la catarsis aristotélica). En este sentido, el poder de los audiovisuales demuestra ser el más eficaz. Sabido es que estos medios provocan la emulación o imitación de las acciones por ellos presentadas, incluso en los casos en que esto no ha sido deliberadamente buscado, y de ahí los intereses de diferentes sectores de la sociedad por el control, en los distintos niveles de realización, de los medios de narración y representación de las acciones.

---

[1] Dijk, Teun A. van, "Philosophy of Action and Theory of Narrative", *Poetics* 5 (1976), 287-338.

[2] Cfr. *Ib.* p. 287

[3] *Poética*, 1449 a 24, 1450 a 15, etc. Seguiremos la edición de García Yebra, Madrid, Gredos, 1974

[4] Dijk, T. A. van, "Philosophy of Action and Theory of Narrative". P.323

[5] Dijk, T. A. van, "Philosophy of Action and Theory of Narrative".

[6] *Poética*, 1056 a 34-35: "Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la Retórica, pues es más propio de aquella disciplina". Llamo la atención sobre el hecho de que ya en Aristóteles hay una consideración pragmática y una identificación de los diferentes "actos de habla", "ilocutivos" y "perlocutivos", a los que llama "partes del discurso", pues a continuación dice: Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes.

[7] Dijk, T. A. van, "Philosophy of Action and Theory of Narrative", p. 294.

[8] *Retórica*, 1368b5-1370a.

[9] *Retórica*, 1368b10-11.

[10] Dijk, T. A. van, "Philosophy of Action and Theory of Narrative", p. 295.

[11] *Poética*, 1447 a 15

[12] *Poética*, 1448 a 1.

[13] *Poética*, 1448 b 24-25, 1449 b 36, 1449 b 36-37, 1450 a 34, etc

[14] *Poética*, 1449 b 24

[15] *Poética*, 1451b 27-29.

[16] *Poética*, 1450 a 16-17.

[17] *Poética*, 1451 a 29-b7.

[18] *Poética*, 1451 b 6-7.

[19] ." He aquí algunos textos en los que se defiende la unicidad de la acción: 1449b24-25: "es pues la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud"; 1449b36: "y, puesto que es imitación de una acción..."; 1450b3: "la tragedia es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan"; 1050b24-25: "la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud"; 1459a27-30: "en cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se debe estructurar en fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin".

[20] *Poética*, 1451a30-35

[21] *Poética*, 1451a34ss.

[22] *Poética*, 1451a15-20.

[23] *Poética*, 1451a25-30.

- [24] *Poética*, 1450b24-25.
- [25] *Poética*, 1450b26-27; y también, p. Ej., en 1959a20; etc
- [26] *Poética*, 1450b25.
- [27] *Poética*, 1450b36-37.
- [28] *Poética*, 1451a11-15.
- [29] *Poética*, 1450a15-18.
- [30] También pueden versar sobre "un solo personaje", u otro tema.
- [31] *Poética*, 1459a22-25.
- [32] cfr. *Poética*, 1459a28-29.
- [33] *ABC*, 12-6-91, p. 29.
- [34] *Ib* p. 32.
- [35] *Ib*,, p. 62.
- [36] *ABC*, 12.6.91, p. 62. Sólo se citan los titulares, pero se tiene en cuenta la noticia completa.
- [37] *Ib*,, p. 83.
- [38] *Ib*,, p. 97.
- [39] *Poética*, 1448a20-23.
- [40] *Poética*, 1449b32-34, 1450a10, 1450b16-17, etc.
- [41] Cfr. Bettetini, G., *L' Occhio in vendita*, Venecia, Marsilio Editori, 1985
- [42] Cfr. Segre, C., "Semiótica y teatro", *RILCE* 4 (1990), 327-336; p. 327.
- [43] " Cfr. *Poética*, 1050a4-5.
- [44] *Poética*, 1050a15, 1450a38-39.
- [45] A estos efectos, es sumamente útil el concepto de *modelo* narrativo (Segre).
- [46] Seguimos a Soriau, E., *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1950
- [47] Cfr. *Poética*, 1452 a 12-21
- [48] 1454b19-55a 22.

[49] 1452b28-1453a39.

[50] Añadido por S. Chatman, *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990, p. 90.

[51] *Poética*, 1451a12, 1451a27, 1451a37, 1451b9, 1451a24, 1454a34, 1460b15, 1460bZ2, 1460b35,

[52] *Poética*, 1450a5-6.

[53] *Poética*, 1454a35-36.

[54] *Poética*, 1454b8-13.

[55] *Poética*, 1454a16-30

[56] *Poética*, 1450 a 1-2.

[57] *Poética*, 1450 a 7-8.

[58] *Poética*, 1450b6-8.

[59] *Poética*, 1456a34-35.

[60] *Poética*, 1456a35-39.

[61] *Apud Segre*, C., "Semiótica y teatro", p. 334.

[62] Bühler, K., *Temía de la expresión*, Madrid, Revista de Occidente, 1950.

[63] Vilarnovo, A., "Hacia una poética del sonido en *El Trovador*", *Revista de Literatura* 95 (1986),

101-14.

[64] Para otros aspectos de la narración no tratados aquí, remitimos a las siguientes obras: Culler, J., *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge y Kegan Paul, 1975; Toolan, M., *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, Londres-N. York, Routledge, 1988; Dijk, T. A. van, "Story comprehension: An Introduction", *Poetics* 9 (1980), 1-21; Dijk, T. A. van, "Cognitive Psychology and Discourse: Recalling and Summarizing Stories", W. U. Dressler (ed.), *Current Trends in Textlinguistics*, Berlín N. York, W. de Gruyter, 1978, 61-80; Ryan, M.-L., "Linguistic models in narratology: From structuralism to generative semantics", *Semiótica* 28 (1979), 127-55; Pavel, T. G., "Some remarks on narrative grammars", *Poetics* 8 (1973), 5-30; Ricoeur, P., *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad, 1987; Bal, M., *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990; Jefferson, G., "Segmental aspects of storytelling in conversation", J. Schenkein (ed.), *Studies in the organization of conversational interaction*, N. York, Academic Press, 1978, 219-48; Genene, G., *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989; Grosse, E. U., "French structuralist views on narrative grammar", W. U. Dressler (ed.), *Current Trends in Textlinguistics*, Berlin-N. York, de Gruyter, 1977, 155-73; Bremond, C., *Logique durécit*, París, Seuil, 1973; Chatman, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela, el cine*, Madrid, Taurus, 1990; Chabrol, C. (ed.), *Semiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973; Bordwell, D., *Narration in Fiction Film*, U.

Wisconsin P., 1985; Browne, N., *The Rhetoric of Filmic Narration*, Ann Arbor, UMI., 1982; García Noblejas, J. J., *Poética del texto audiovisual*, Pamplona, Eunsa, 1982.

[65] Dijk, T. A. van, "Philosophy of Action and Theory of Narrative", p. 299.

[66] *Ib.*, p. 306.

[67] Cfr. Dijk, T. A. van, *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós, 1983, 153-58.

[68] Cfr. Tomashevski, B., *Teoría de la literatura*, Turín. Einaudi, 1978, pp. 185-86; Segre, C., *Principios de análisis del texto literario* Barcelona, Crítica, 1985, pp. 114-115.

[69] Cfr. Genette, G., *Figuras III* pp. 244-46; y Segre, C., *Principios*, p. 33.

[70] Bajtin, *Dostoyevski. Poética estilística*, Turín, Einaudi, 1968.

[71] Segre, C., *Principios*, p. 137.

[72] Segre, C., *Principios*, p. 134.

[73] Para los siguientes puntos seguiremos, en parte, a C. Segre, "Semiótica y teatro», pp. 329-336. También pueden verse: Cohen, K., *Film and Fiction*, Yale U. P., 1979; García-Noblejas, *Poética del texto audiovisual*; Aumont, y T. Marie, M., *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990; Kowzan, T., *Littérature et spectacle*, The Hague, Mouton, 1975; Koch, W. A., "Le texte normal, le théâtre et le film", *Linguistics* 48 (1969), 40-67; Pavis, P., *Voix et images de la scene. Essais de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires, 1982; Jensen, S., *Appunti per l'analisi dello spettacolo*, Urbino, Centro internazionale di semiótica e linguistica, 1977; Helbo, E., *Sémiologie de la representations*, Bruselas, Complexe, 1975; Elam, K., *The Semiotics of Theater*, London-N. York, Methuen, 1977; Marinis, M. de, *Semiótica del teatro*, Milán, Bompiani, 1982; Díez Borque, J. M. y Lorenzo, L. G. (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975; Canziani *et al.*, *Come Comunica il teatro: dalla scena*, Milán, Il formichieri, 1978, Bogatirév, P., "Les signes du théâtre", *Poétique* 8 (1971), 517-30; Bettetini, G., y Marinis, M. de, *Teatro e comunicazione*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977.

[74] Cfr. Bettetini, G., *L' Occhio in vendita*, Venecia, Marsilio Editori, 1985.

[75] Ya hemos indicado que la interpretación requiere la colaboración del receptor, que debe poner lo que falta, reconstruir contextos, etc.

[76] Cfr., para lo que sigue, C. Segre, *Semiótica y teatro*., pp. 332.

[77] *Retórica*, 1358a36-39.

[78] *Retórica*, 1356 a 1-4.

[79] *Retórica*, 1356 a 5-9.

[80] *Retórica*, 1356 a 9-11.