

La ficción y la historia: las formas del relato en la cognición televisiva¹

Alfredo Tenoch Cid Jurado

0. La historia y la narración: formato y modelización

La divulgación de la Historia² posee un fundamento primero y consiste en hacer amplio el conocimiento y extensiva la circulación de hechos de relevancia acontecidos para una comunidad. No obstante comporta una serie de problemáticas las cuales han sido observadas desde ángulos diversos y complejos puntos de vista al servirse de sistemas semióticos y sus propias lógicas de organización del significado. Si la historia es entendida como una disciplina de las ciencias sociales, asume entonces la tarea de estudiar la sistematización en la organización de los hechos más relevantes y de mayor importancia considerados fundamentales en la transcendencia humana para su conservación y su transmisión como parte de una memoria.³ Es precisamente en el doble mantenimiento de preservar y de dar a conocer, donde radica la importancia de los instrumentos a disposición. Su transformación en formas materiales permite operar una serie de recursos, los cuales involucran desde los usos específicos del lenguaje, hasta sus competencias de carácter cognitivo.

Para el filósofo e historiador francés Marc Bloch la escritura en la historia representa un ejercicio de conexión y del traslado del pasado al presente: “Los escritos facilitan con más razón estas transferencias de pensamiento entre generaciones muy alejadas, transferencias que constituyen propiamente la continuidad de una civilización.” (Bloch 1949 [1952: 36]). La tarea de transferir a las nuevas generaciones requiere entonces de identificar igualmente la sustanciación utilizada en la tarea de compendiar y resumir los

¹ Artículo publicado en: Pardo Neyla (coord.) *Semióticas. Materialidades discursividades y culturas*. Bogotá: FELS, UNC, Instituto Caro y Cuervo, 2017: pp.: 236-255.

² Es necesario para la exposición de los problemas planteados en la presente reflexión, diferenciar la **Historia**, disciplina de las ciencias sociales y humanas, de la **historia**, entendida como un relato. Usamos la Mayúscula en el primer caso.

³ La cultura como sistema de conservación y transmisión de la experiencia ha sido desarrollado por el semiólogo ruso Yuri Lotman. Al definir un espacio donde cohabitan los signos y es posible la semiótica describe también la función de los textos y su tarea de modelización con el objetivo de mantener viva una cultura. (Lotman 1979, 1986)

hechos descritos. Por tal motivo, a partir de los recursos provenientes de la realización y de la adecuación al soporte material, aquellos hechos referidos adquieren forma en un sistema específico de organización del significado. Así, para la semiótica de la cultura, las funciones más evidentes de un espacio cultural fortalecen la existencia de los signos y las relaciones lógicas que los hacen viables y su tarea radica fundamentalmente en preservar la memoria colectiva y en mantener la capacidad de poder transmitirla. Precisamente la acción principal, se finca en generar nuevos procesos comunicativos y continuados, pero necesariamente en conexión con los valores trascendentales de la cultura de pertenencia.

La historia debe entonces obedecer a una serie de necesidades de corte semiótico pues debe forzosamente superar el tamiz de ser convertida en relato, de ser visualizada, de ser descrita y escrita, transformada en mensaje, con la capacidad de ser trasladada de un usuario a otro, de una generación, de una cultura a otra, para ser comprendida dentro de los márgenes de una exégesis aprobada y aceptada como proceso de continuidad. El relato es la opción corriente para transmitir la historia además de la descripción y la explicación. La adecuación a cualquier formato es ineludible y pasa por cambios de índole diversa al adaptar los contenidos a las formas de estructuración como sucede en la forma del relato, la cual a su vez depende de los recursos materiales del sistema a utilizar. Precisamente, un hecho al ser convertida en relato requiere atravesar no solo una serie de fases, sino debe obedecer a un proceso donde los hechos corresponden a esa adecuación y a esa organización lógica de las formas textuales de sus contenedores. El historiador francés Jacques Le Goff observa tal determinación en la siguiente reflexión:

La historia empezó siendo un *relato*, el relato de quien puede decir: «vi, sentí». Este aspecto de la historia-relato, la historia testimonio, nunca dejó de existir en el desarrollo de la ciencia histórica. Paradójicamente, asistimos hoy a la crítica de este tipo de historia mediante la voluntad de sustituir la explicación a la narración [...] (Le Goff 1977 [1995: 10-11]).

En consecuencia, de dicha voluntad, la relación Historia-relato ha sido observada desde ópticas distintas para destacar variadas problemáticas conceptuales, derivadas todas de su aplicación estructurante, aunque ha requerido observar los alcances y limitaciones de ese uso continuo. Uno de los límites del relato impacta inevitablemente en la necesidad de trascender un formato aplicado de manera específica y así lograr reflejar un problema aparentemente común en la distancia y el tiempo, ya sea como instrumento, ya sea como

el contenido en él registrado para poder activar las competencias requeridas en su comprensión.

En una descripción a partir de la esencia en cuanto a transmisión de la información se trata se puede observar el paso necesario del registro histórico por el discurso, y a la necesaria utilización del proceso narrativo como molde, pero al mismo tiempo como soporte. El historiador francés Georges Duby enfatiza ese proceso como un desarrollo gracias al cual es posible comprender las funciones asignadas a la historia para referir los hechos del pasado en conexión con el presente. Justamente, la *nouvelle Histoire* representa para la tradición de la *Ecole des Annales* el paso obligado por la adecuación a los formatos del “discurso” donde una serie de conceptos deben ser adaptados al “relato histórico”. Es notorio para Duby el intento de diferenciar las distancias que surgen de la contraposición entre la “historia-relato” a la “historia-problema” (Duby 1995: 44). El traslado del problema al relato supone para algunas posturas una serie de limitantes, mientras que para otros se trata de un paso natural, incluso necesario como observa Paul Veyne: “la historia es ora la sucesión de acontecimientos, ora el relato de esa sucesión de acontecimientos” (1968: 423). Entre sucesión de los hechos y la sucesión de los relatos se logra individuar la diferenciación en las estructuras y en los efectos producidos en la recepción de los textos vehículos de los hechos históricos narrados. A lo anterior debe aunarse la necesaria conversión del hecho en relato para su transmisión, lo cual supone diversas acciones interiores, las cuales activan al mismo tiempo, diversos mecanismos narrativos. Dichos mecanismos han sido descritos como las *intentio* presentes en el texto literario y tipificadas por el semiólogo italiano Umberto Eco (1990). La tarea de una *intentio* consiste en hacer evidente la pretensión, la petición, el pedimento o la solicitud interpretativa por parte del receptor del texto. La sujeción del evento registrado con valor histórico no elude en su proceso de conservación, tales problemas son relativos a la escritura pero sobre todo a la operación organizadora del significado; el relato.

Si el relato se convierte en un formato necesario para la transmisión del hecho histórico referido, al contemplar su potencial capacidad de divulgación, debe dar a conocer los hechos de manera accesible y de fácil comprensión. La diferenciación de formatos se mira justamente en la dimensión y en los alcances de la llegada a públicos masivos, según observa Duby con la tradición de los Anales (1995: 50). El formato “relato”

garantiza también alcances de tipo cognitivo y seguramente brinda resultados evidentes en su difusión a amplios públicos, gracias a la facilidad inherente al acto de reconocer las estructuras en su capacidad de “narración armada” de una historia, la cual es alimentada por los contenido de la Historia.

Las características del relato afectan la organización conceptual del evento proveniente de la realidad histórica en su conversión a narración susceptible a ser transmitida. Justamente, el texto histórico en el formato “relato” presenta una serie de componentes los cuales es necesario conocer para reconocer sus efectos de adaptabilidad y de fidelidad en la transmisión: I) el primero radica en la **serialidad** de las acciones pues suponen una organización del tiempo de la narración y una concatenación lógica del relato por sobre la Historia y contiene una serie de elementos invariables (Ricoeur 1978 [1999: 162]); ii) la segunda remite a la **trama** o la intriga como forma de organización pero además como sistema modelizador para la comprensión de las historias por su orden, exposición, estructuración interna (Duby 1995: 45); iii) la necesaria presencia de **personajes-actantes** los cuales obedecen a una posición y contraposición con base en acciones y valores representado (Ricoeur 1978 [1999: 165]); iv) Las formas y las estrategias para construir **verosimilitud** por medio de reconocimientos incluso con valor indexical sin embargo también con efectos de sentido propios del relato (Bloch 1949 [1952: 42]; Genette (1968); 5); v) la **ficción-historia** y la convergencia a partir de la diferencia entre tiempo vivido y tiempo cósmico para identificar el tiempo histórico (Ricoeur 1985 (1999: 782-802]) 1986 [2002:163-168).

Las características anteriores son esbozadas de los puntos de vista que involucran el trabajo del historiador y pueden ser vistas como resultantes de esa acción de registro y divulgación de la Historia. Sin embargo, se convierten en problemáticas apenas esbozadas y no obstante suponen una aproximación a la necesaria atención al texto histórico en su adecuación para poder convertirse en Historia. Surge entonces la pregunta siguiente si se plantea el problema de adecuación textual de la Historia a una forma de estructuración textual al momento de trascender la palabra escrita y fijar las posibilidades en la imagen visual representada de manera móvil como supone el texto audiovisual: ¿En qué niveles se observa las adecuaciones del evento histórico transformado en un evento narrado por un sistema audiovisual?

1. La historia y el formato audiovisual para la Historia

El paso de un sistema de registro a otro requiere observar con detenimiento las reflexiones sobre el camino recorrido en la continua interacción entre Historia y relato audiovisual no solo en las últimas décadas. Los primeros esbozos al problema se encuentran en el cine y en el nacimiento de la teoría cinematográfica que aborda las problemáticas emergentes desde el inicio mismo de la evaluación de los resultados del cine como medio de comunicación, en su tarea de comunicar un hecho histórico acontecido en formato fílmico.

La historia como estructura narrativa al interior del campo de los estudios del cine se encuentra conectada prácticamente a la génesis de los estudios de la narratividad en la literatura, si se observa desde una perspectiva semiótica. El nacimiento de la reflexión coincidente sobre el cine en contemporánea con los círculos formalistas literarios en Rusia permitió gestar las bases comunes entre ambas disciplinas dirigidas hacia la interpretación de la poética de los dos sistemas: la literatura, más específicamente el relato literario y la poesía, y el cine. El trabajo principal de la época surge en la estrenada abstracción teórica del cine y la emergente narratología del Círculo de Moscú y se aprecia en los trabajos provenientes de La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS) la cual representa un puesto de vanguardia en el estudio de la narratividad a inicios del siglo XX. La comunicación audiovisual por medio del cine, aún sin sonido y música, se gesta en la Rusia Soviética pero irradia la reflexión casi de inmediato hacia otras comunidades teóricas.⁴

Uno de los puntos de encuentro se da gracias a la influencia del formalismo en el cine y se plasma en las reflexiones de Yuri N. Tynianov, quien centra la atención en el vínculo evidente entre el estilo personal y la organización de la trama tal y como sucede en la poesía y en la literatura (Kraiski 1987: 9). La entera ordenación semántica de la fábula

⁴ La estudiosa italiana Giusi Rapisarda observa: “Entre los distintos grupos de la cinematografía soviética de la década de los 20, la FEKS actúa con una mayor despreocupación llegado el momento de amalgamar los instrumentos de la naciente cultura de masas, de importación, principalmente norteamericana, francesa e italiana, con los contenidos de la cultura popular rusa, en combinación heterogénea con las potencialidades de investigación y autodefinición proporcionadas al lenguaje fílmico por las nuevas técnicas formalistas.” (Rapisarda 1975 [1978: 22])

representa su conversión en relato gracias a su interacción con los materiales proporcionados por los recursos del medio (Tynianov 1927 en Kraiski1987: 78). Por tal motivo, todo relato debe adaptarse a las condiciones del medio para poder convertirse en vehículo formalizado, estandarizado, y así garantizar la materialización del relato. El reto consiste desde entonces en conectar de manera coherente, el organismo funcionante entre el plano de los contenidos, precisamente la Historia, y los elementos heterogéneos que confluyen en la forma de expresión, en este caso cinematográfica. Los inicios en la reflexión subrayan además una serie de características que van a acompañar al relato audiovisual del cine en su capacidad de desarrollar una mimesis y en una verosimilitud de sus narraciones.

Hablar de formato audiovisual significa reunir a diversos sistemas semióticos para describirlos a partir de su característica formal principal: la construcción de los relatos a través de imágenes móviles acompañados de audio. En ese grupo se insertan los textos audiovisuales de una duración variable, la cual puede ir de entre una hasta cuatro horas como sucede en los films y en los telefilms o bien, en relatos de mayor duración capitular que va de los 4-6 episodios a los 80-90.⁵ Llevar la historia a un tipo de formato mayor muestra comportamientos distintos a los de un relato breve, sin embargo todas dependen de la duración del episodio, más aún cuando comprenden la suma de todos los capítulos para constituir la integralidad de la historia del macro-relato. La dimensión de la narración cinematográfica, así como su amplia variedad temática, han permitido observar el comportamiento al contar un evento histórico. El cine como contenedor efectivo de la historia resalta una serie de problemas vistos desde las teorías del cine y las teorías del relato en convergencia. Su estudio minucioso refleja el comportamiento de un sistema semiótico de registro visual que por extensión puede ser análogo a otros sistemas audiovisuales.

⁵ La amplia duración de un relato supone requerimientos: la conexión entre fragmentos de división, aunque solo sean para ser visualizados, la relación evidente entre los componentes de sus formas visuales. Para Omar Calabrese, a partir de una serie de reflexiones compartidas con Umberto Eco, la secuenciación y el sistema de moldes generan “repeticiones” y se convierten en condición textual de un modelo, de un estándar y de un opcional, con la tarea de generar textos de carácter invariable, de serialidades, y de variables con las cuales manifestar las formas de un sistema semiótico y al mismo tiempo los valores abstractos que definen la calidad de su producción (Calabrese 1987 [1999: 51]).

El cine histórico ha permitido además identificar problemáticas intrínsecas al lenguaje audiovisual y a su adecuación para transmitir contenidos específicos. La relación entre Historia y cine surge casi desde el momento mismo de la génesis del medio y en el paralelo inmediato se establece la forma del relato cinematográfico al seguir un molde o modelo como muestra. Para Gian Piero Brunetta el cine de D. W. Griffith muestra precisamente la constitución en forma expresiva del relato y lo concibe precisamente como un modelo de representación, con la capacidad de establecer conexiones entre formas intrínsecas del cuerpo del relato y sus posibles significados vehiculados. Según Brunetta,

[...] Griffith adquiere una conciencia progresiva de la cámara tanto en el plano de la selección como en el de la combinación: partiendo de una codificación simple y sirviéndose de pocos códigos, alcanza mediante inclusiones y ampliaciones sucesivas síntesis cada vez más vastas." (Brunetta 1974 [1993: 135])

La descripción supone la necesaria relación entre dos planos; la selección y las combinaciones en una sintagmática fílmica y su paradigmática responden a las condiciones necesarias para la construcción del relato. Establecer la presencia de planos permite distinguir de manera más clara las distintas características con capacidad de afectar al relato fílmico en su cabida de ser transporte de un episodio de la Historia transformada en una historia cinematográfica.

El cine y la televisión al ser entendidos como vehículos divulgadores de la Historia permiten bosquejar especificidades a tomar en consideración desde dos perspectivas: la que proviene de la Historia y la que deriva de la producción de textos audiovisuales. La primera consiste en explicar y hacer comprender el hecho histórico sin distanciarse de los criterios que conforman a priori un texto histórico obedeciendo a esa su tarea principal, mientras que la segunda centra su atención en la experiencia surgida de productos audiovisuales cuya tarea ha llevado del entretenimiento a la divulgación histórica relatos fílmicos con resultados variados. Para el historiador norteamericano Robert A. Rosenstone es necesario diferenciar diversas perspectivas en relación a la interacción entre Historia y relatos fílmicos: i) el primero es la **audiencia**, que va del tipo de consumo a la dimensión de la exposición social al relato (Rosenstone 1995 [1997: 28]); ii) la competencia individual y el **conocimiento** necesario para acceder al relato o bien al saber derivado de

su fruición (:31): iii) la **controversia** como mecanismo regulador del resultado materializado en cada relato fílmico de carácter histórico (: 32); iv) los **recursos plásticos** a disposición para referir un hecho histórico (: 33) y la **normativa estética** activa al momento de tomar las decisiones de producción (: 28); el **uso de modelos** propios del medio para su adecuación a las necesidades del relato histórico.

En un orden de contenidos Rosenstone suma además otros problemas de carácter conceptual: i) la **verosimilitud** (: 36) como criterio seleccionador de acuerdo a los saberes de época, a la representada y a la del consumo; ii) la **ficción visual** (: 36-37) derivada de las narrativas visuales y la requerida presentación de unidades susceptibles a ser verificadas; iii) la **aparición de invisibles** al rellenar de aspectos recreados aquellos no presentes en los textos de partida sobre los que se construye la Historia (: 37); iv) la **necesidad de realismo** (: 40) para evitar las consecuencias surgidas de la estructura propia de todo relato.

Los puntos anteriores reúnen preocupaciones de dos tipos; aquellas que tiene que ver con la sustancia figurativa del medio y las conceptuales al momento de formar una semiosis. Tal condición es necesaria en todo sistema semiótico y desde esta perspectiva se muestra un punto de aproximación e incluso un umbral de observación continuo. La exploración en los lenguajes audiovisuales debe aún reconocer tareas y funciones: la primera tarea consiste en informar pero también en posibilitar la función de proporcionar “estructuras analíticas visuales”, las cuales permitan reconocer las buenas historias de las malas historias. El estudioso norteamericano centra sus estudios en el cine en las últimas décadas del siglo pasado, en ese momento su comprensión del medio le permite observar:

El cine ofrece posibilidades de representar la historia, posibilidades que podrían ayudar a la narración histórica a retomar el poder que tuvo en la época en que estaba más unida a la imaginación literaria (Rosenstone 1995 [1997: 40]),

Los problemas no se agotan en los puntos subrayados por Rosenstone hace algunas décadas, solo representan una visión compartida y afín con una perspectiva semiótica. Su continuidad no solamente es resultado de la interacción entre Historia y cine, pues representa además una ruta descriptiva de fenómenos análogos presentes en cualquier intento de llevar la Historia a otros sistemas semióticos: la televisión, la realidad virtual, el videojuego. Se trata entonces de características que van desde las formas de percepción

de un medio el audiovisual, la conformación de estructuras y modelos, la red intertextual con el propio sistema y la red intersemiótica con otros sistemas.

2. Formas y formatos: de la trama al personaje

El relato puede ser descrito a partir del posicionamiento de sus componentes: el rol, las acciones, las tareas encomendadas, el funcionamiento al interior de una sociedad, su marca o forma de signar aspectos de una cultura, su capacidad para contener significados convertidos a una manera actualizable, pero sobre todo comprensible y por lo mismo con la posibilidad de ser transmitida, pero más que todo conservada. Las formas derivan en formatos y la narración es uno de ellos con la capacidad de influir no solo la figuratividad visual sino los contenidos mismos de cada relato. El relato es considerado eficaz e incluso parte misma de la experiencia humana y de su capacidad de organizar su supervivencia como especie (Boyd 2009).

2.1. El énfasis en la trama.

El hecho de señalar a la trama como un elemento organizador de la narración destaca desde los trabajos iniciales de corte semiótico, en especial aquellos aplicados al estudio del relato literario y fílmico de manera estructural. La noción de formato deriva del concepto de forma una vez que se ha institucionalizado y supone la existencia de normas y reglas que garantizan su vigencia y su correcta utilización. Si el antecedente forma parte del concepto activado por la palabra texto, este proviene del vocablo del latín *textus*, entendido como 'trama', como 'tejido'. La trama posee distintas acepciones pero la que define el recurso narrativo la entiende como: "Disposición interna, contextura, ligazón entre las partes de un asunto u otra cosa, y en especial el enredo de una obra dramática o novelesca" (Alonso 1847 [1982: 4006]). El enredo y entramado dan la idea de la estructura narrativa en su capacidad de combinar sus partes componentes para transmitir su mensaje contenido pero al mismo tiempo dotar de recursos capaces no solo de captar la atención sino de mantenerla a lo largo de su duración.

Los enfoques semióticos ante la situación de la trama en el relato revelan posiciones complementarias puesto que son diversas y parten de entender la narración como una reunión de componentes de fases y de elementos conectados de manera lógica entre sí. La trama consiste, desde una perspectiva capaz de identificar funciones en las acciones realizadas por los sujetos participantes en el relato, en una estructura capaz de mostrar en el desarrollo gradual de acontecimientos. Se trata de funciones visibles a través de las acciones de los personajes y en la forma concatenada para lograr concretar una historia narrada.⁶ La idea de una inmanencia en el relato confiere una importancia fundamental a la trama como un principio ordenador interno al relato y dependiente de su propia estructura.⁷ La estructura convierte acciones en funciones, sobre todos si se mira al relato como una operación descrita gracias a su compromiso narrativo de vehicular una historia. Es también una estructura que marcha gracias al “funcionamiento” de sus partes componentes y a la lógica interna de su estructura, la cual mantiene unidas las partes en un principio de base con inicio y final. La tarea de su función inmanentista radica en estructurar formas y al mismo tiempo en su conceptualización, para conformar la capacidad cognitiva de reconocimiento o de aprendizaje.

Otros aspectos esenciales de la trama son destacados por la visión semiótica dirigida al relato. Para Roland Barthes el relato puede ser concebido como una gran frase, de ese modo y como todas las frases de constatación es, en un cierto modo, el esbozo de un pequeño relato. No obstante destaca su característica de ser una jerarquía de instancias con la capacidad de responder a una operación configurante entendida como nivel de la inteligencia narrativa. Por otra parte su manifestación discursiva debe dar cuenta de tiempos, agentes y modos de la narración. La narración presenta la misma combinación entre dos procesos fundamentales: por una parte la articulación e integración y por la otra, la forma y el sentido (Barthes 1966). Tzvetan Todorov considera la separación por oposición entre historia y relato como una condición necesaria para la interpretación y para poder justificar un punto de vista ante el relato (Todorov 1966 [1999]). La historia adquiere valores como contenido interno en una narración: i) es un

⁶ Véase los trabajos de Vladimir Propp sobre la importancia del personaje para dar forma a un relato. (Propp 1928 [1999], 1946 [1998]).

⁷ La inmanencia corresponde a la parte evidente donde la primera funciona como la parte conceptual de la segunda que se distingue precisamente en su manifestación. Véase Greimas y Cortes 1979 [190: 222-223]).

material **pre-literario** (: 127); ii) el **personaje** determina el orden cronológico (:127); iii) es una **convención**, no existe al nivel de los eventos sucedidos (.128). La trama consiste entonces en el tejido de unión entre los elementos de la historia procediendo de manera gradual, con paralelismos y sirviéndose de repeticiones (: 128). La historia será el resultado del encastre de otras historias (:140) pero la lógica discursiva se encuentra precisamente en la conexión que lleva el principio de inicio-desarrollo-fin.

Por otro lado, Gerard Genette ubica los efectos de la trama en la frontera que se establece entre narración y descripción. La narración, según observa Genette, no puede existir sin la descripción, pero una tal dependencia no le impide jugar en continuación el rol primario, es una *ancilla narrationis*, sin embargo la descripción podría ser concebida como independiente de la narración aunque es difícil encontrarla de manera libre en el relato literario (Genette 1966: 157). La narración refiere así procesos por medio de acciones y de eventos considerados tales, y la descripción observa los hechos desde la espacialización y su temporalización. La conjunción entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración permite identificar ulteriormente, además de la representación narrativa, la trama donde tal representación se coloca (: 157). La descripción adquiere *funciones diegéticas* para permitir la transición de los pasajes o los aspectos descriptivos en pos de la economía general del relato (: 157): La separación entre narración y discurso permiten diferenciar ulteriormente, el evento descrito y el discurso de quien lo describe (: 160) apareciendo la necesidad del personaje y la activación de la función del narrador.

La trama, *intreccio* en lengua italiana, no es una mera cuestión de lenguaje como acentúa Umberto Eco, por el contrario, es una estructura traducible en otro sistema semiótico con la capacidad de preceder y determinar al autor del texto. En su capacidad literaria la acción individual de creación se encuentra en el uso del discurso más que en la organización de los hechos, la relación entre fábula o historia y la trama (Eco 1994: 42-45). Precisamente esta característica permite explicar su importancia en el texto histórico y la continuidad de su influencia en cualquier texto que deba circular por diversas sustancias semióticas. La trama preexiste al texto mismo y se convierte en un recurso modelador de cualquier discurso, en cualquier versión de un mismo hecho narrado, pues sus efectos muestran la transparencia u opacidad para advertir su presencia. La trama para Eco, no se localiza en un lugar incierto entre el plano del contenido y el plano de la expresión, pues

su posición se devela en la organización de los contenidos de una historia de la Historia. En la siguiente figura (Eco 1994: 43) se muestra un cuadro que separa los planos a partir de la manifestación de sus elementos componentes:

Contenido	Fábula (Historia)
	Trama
Expresión	Discurso

Figura 2.1. Cuadro que separa las partes componentes del relato según U. Eco

La colocación de la trama es un problema persistente en la reflexión sobre la narración más allá del discurso literario, sobre todo en el relato audiovisual. Un relato labora en cualquier sistema y debe adecuarse a sus posibilidades plásticas, situación que obliga a observar su comportamiento a través de sus adecuaciones. La adaptabilidad depende de la relación con la historia que se quiere narrar y las necesidades de su fábula, así como el discurso a disposición. La trama se identifica también en el formato de los relatos y en sus formas de concebir la transmisión según el sistema semiótico, su público y las condiciones de la fruición.

Para Enrico Carontini y Daniel Peraya es fundamental centrar la importancia de los planos en el producto audiovisual (1975 [1979: 51]) y de ese modo colocar a la trama como parte del “relato propiamente dicho”, tal y como se observa en la siguiente figura.

	Sustancia	Forma
Expresión	Novela, film, cómic, etc.	El discurso narrativo (retórica, estructuras narrativas, etc.)
Contenido	Universo imaginado o ficticio, fantasmas,	El relato propiamente dicho (trama), tal como se nos da a

fragmentos de ideología, etc. leer, a ver, etc.

Figura 2.2. Cuadro organizado por planos de los componentes del relato según Carontini y Peraya

La trama se configura de este modo como un componente requerido del relato pero es necesario identificar su comportamiento estructural para determinar su acción predestinada en cualquiera de los tipos que pueda asumir. Sin embargo, una serie de casos son de especial atención en el relato que proviene de la Historia. Si la trama asume características resumibles en: i) su capacidad de configuración y armado de los relatos gracias a su principio fijo y holístico se ciñe a la secuencia inicio-desarrollo-final; ii) su gradación secuencial de eventos lleva ascensos, descensos patémicos dirigidos por motivaciones de los personajes; iii) sitúa las necesidades descriptivas en función de las narraciones pequeñas que confluyen en la narración total; iv) la narración supone un autor en su organización y en su ideación, hecho que condiciona el proceso narrativo.

La trama muestra, a parte del arreglo de los incidentes y la organización de los eventos por medio de la estructura global narrativa el carácter de llamado de atención a la visibilidad que posee todo relato. El relato contiene entonces ese elemento componente sin importar el tipo de contenido que está vehiculando. El concepto supone también a su vez la presentación holística de una narración en una sucesión de componentes: una fase preparatoria, un nudo de la trama, un retardo y un desarrollo al momento de cantar una gesta, revivir una hazaña, dar a conocer una proeza. En su orden natural, el relato debe obedecer también a una concatenación de acciones que suponen un inicio y un final. La aparición de la narratología de corte francés, no descuidó en ningún momento la secuencialización de los hechos narrados en sus distintas posibilidades, ya por medio de funciones organizados por principio ordenador, o por el desarrollo visible en el crecimiento textual de un protagonista. Paul Ricoeur advierte de este connubio: “Las exigencias de la trama imponen, en primer lugar, la reinterpretación de la función en términos del papel narrativo” (Ricoeur 1978 [1999: 171]) Y surge entonces la importancia de revisar los roles de los personajes como protagonistas del relato.

2.2. El énfasis en el personaje.

El personaje es fundamental en el relato como lo sostienen los autores dedicados a su estudio en la obra literaria, en el cine e incluso en relato histórico. Si la narración adquiere una necesaria conexión con la realidad es posible destacar el comportamiento de la ficción como un mundo posible, y más específicamente como un mundo narrativo. Justamente, para Umberto Eco, los mundos narrativos requieren de la presencia de individuos “que puedan sufrir cambios, perder o adquirir nuevas propiedades (en ese sentido un mundo posible es también un curso de acontecimientos y puede describirse como una sucesión de estados.” (Eco 1990 [1998: 218]). El principio organizador de un relato a través de la identificación de un individuo hace posible la verosimilitud de cuanto sucede en el comparativo con la vida cotidiana. Dotar de sujetos con características idénticas a las que se distinguen en un mundo real posibilita echar andar el motor de la narratividad en las historias por dos principios fundamentalmente: i) el de la **acción visible**, es decir las propiedades de la puesta en acción de la capacidad de un personaje a desarrollar actos que lo caracterizan como un sujeto capaz de realizarlos; y la ii) la **consecuencialidad** ya que supone que los actos deben obedecer a un orden cronológico, su sucesión y a un espacio apropiado en donde se realizan. La caracterización del personaje es un trabajo de ordenación narrativo con la capacidad de influir en la trama y las teorías semióticas del relato en sus formatos literario y fílmico dan cuenta de los modos de operar gracias su actividad, diferenciada si se cumple la tarea de construir distintos tipos de relatos.

Ya desde las reflexiones del formalismo de Vladimir Propp para la morfología de un cuento y por lo mismo de una narración, una secuencia de eventos ejercida por un personaje funciona gracias a que los “[...] elementos constantes, estables, del cuento están constituidos por funciones de los personajes [...]” (Propp 1928 [1999: 30]) y se desempeñan siempre de manera similar. Tales elementos se encuentran ligados entre sí y de acuerdo al desarrollo de los acontecimientos se descubren gradualmente (Propp 1946 [1998: 45]) pero dan consistencia al sentido de la obra narrada. El personaje constituye así un principio de disposición del orden del relato a través de las acciones que lo caracterizan como rol y más específicamente como actor. La estructuración es posible entonces gracias a los elementos constantes y estables, cuya tarea principal radica en crear las condiciones de reconocimiento del tipo de relato, de su contexto narrable y de la circunstancia en la cual es propuesto con una intención comunicativa específica por transmitir.

Las opiniones al desarrollo del personaje en el cine no son diferentes ni señalan muchos cambios. El personaje en el cine puede permitir el encastro de focalizaciones para efectuar la narración y a partir de su colocación en la *diégesis* y verificar el relato al interior o al exterior, pero al mismo tiempo, muestra ser el cuerpo del mismo relato. El cine en una primera fase según sostienen Jacques Aumont y Michel Marie, reprodujo personajes cuya constitución remitía a tipos sociales, figuras o estereotipos como un policía o una enfermera, pero en su progresía los personajes fueron adquiriendo entidades psicológicas hasta fundirse en la encarnación de un actor en un rol de representación del personaje (Aumont & Marie 2001 [2006: 167]). La personificación se convierte en un rol actancial para la semiótica post-estructural, con la capacidad, por una parte, de mostrar un ser y un hacer en características físicas pero en las acciones desarrolladas; y por el otro, oponerse a los otros roles de acuerdo a su función dentro del relato. La doble operación confluye en la capacidad del personaje de ser y de constituir su propio relato. Su tarea prevé además atravesar una serie de fases y modificarse de acuerdo a pruebas superadas y a exhibir la competencia para realizarlas durante el recorrido narrativo hasta su conclusión (Marsciani & Zinna 1991: 82-102).

Una posición intermedia se encuentra en la identificación del proceder al momento de permitir la distinción entre un relato histórico y un relato de ficción. El relato genera papeles influyendo en la organización de la trama con tareas distintas para cada personaje; por ejemplo, avanzar o evitar la consecución lógica de las acciones, mejorar o empeorar las condiciones para dotarlas de valores trascendentales, diferenciar la acción de la información para dar consistencia al relato, generar reacciones a partir de las acciones en otros personajes con valores persuasivos o disuasivos, entre otros. Cada tarea es propia del relato y reviste de características ulteriores al personaje por sí mismo actuando como revestimiento previsto antes de comenzar el relato mismo de la historia (Ricoeur 1978 [1999: 157-17]). El mismo Paul Ricoeur identifica algunas de estas tareas al influir sobremanera en la trama y que podemos entender como relaciones de carácter lógico al interior del relato; antecedente-consecuente, acción-reacción, anterioridad-posterioridad, antes-después, obviamente interviniendo con la posibilidad de conferir valores a los personajes del relato. Su presencia no está fijada para un relato, es el relato mismo que las activa para y mediante el desarrollo del mismo, son posibles porque forman parte del modelo, de la estructura del formato.

Si el personaje pre-existe al relato, también lo distingue, lo caracteriza y permite echar a andar la maquinaria interpretativa previsible y prevista aún antes de la fruición en su manifestación concreta. Es necesario porque se convierte en el eje organizador de los principios descritos como valores y como la esencia misma de cada relato requiere de ser portador. La condición a la cual se responde radica sin duda en dar vida a la *intentio* de cada relato y garantiza su interpretación centrada en el texto, en su búsqueda para llamar la atención. Un personaje debe ser la clave interpretativa y garantizar los límites de su propia acción como personaje preestablecido al dejar reconocer en sus actos probables sus posibilidades individuales de acción. En algunos relatos, sobre todo los que provienen de la Historia es necesario reconocerse en sus fronteras excluyendo la delibera interpretativa (Eco 1995: 43) para impedir el deslizamiento del sentido original e incrementar la apertura indefinida.

3. Narración y ficción: la historia en la televisión

El recorrido seguido hasta el momento ha permitido vislumbrar la importancia del relato como un recurso necesario para reconocer las competencias cognitivas vistas antes de atravesar el tamiz de los estudios dirigidos a la televisión. Al centrar la atención en el punto nodal que actúa como perno entre la fábula y su discurso, la trama, revela la capacidad de organización conceptual del relato como modelización del pensamiento intersubjetivo. Al mismo tiempo hace posible la eficacia comunicativa para acceder a la Historia convertida en historia, gracias a un formato específico, el televisivo. Este formato varía no solo en dimensión, sino en organización audiovisual interna. La televisión se incorpora así como sistema semiótico al proceso divulgador de la historia ampliando y magnificando los problemas anteriores. François Jost distingue tres mundos traducidos en materialización semiótica en los contenidos televisivos: el lúdico, el real y la ficción (1999: 28-33). La interacción entre ellos modela la oferta televisiva en sus varios géneros y define el tipo de recursos con los cuales diferenciar un mundo de otro. Pero para el semiólogo francés la televisión funciona al delimitar las especificidades cognitivas en la manera de representar cada uno de los mundos,

La fiction vise à construire un monde, quoi qu'il en soit des ressemblances avec le nôtre, comme une construction autonome. [...] En sorte que la vérité d'une action ou d'une séquence ne se juge plus par simple comparaison avec notre monde, mais en fonction de la cohérence de l'univers créé avec les postulats et les propriétés qui le fondent.⁸ (Jost 1999:29)

Si la ficción en el relato puede operar a distintos niveles y de acuerdo a la conformación del relato mismo, su ejercicio puede ser coincidente o bien amenazar alguno de los criterios requeridos por el texto histórico. La ficción, en su necesidad de una coherencia narrativa, se exhibe a partir del recurso expresivo natural para todo relato y su funcionamiento radica en incorporar aquella información faltante que algunos segmentos del hecho histórico no proporciona. Existe por ejemplo, la necesidad de transferir una unidad de significado histórico a una forma de visibilidad y de audición, ambas reconocibles como verdaderas por la fruición del texto en su doble trabajo cognitivo; reconocer y/o dar a conocer. No es ese el único problema en la interacción entre mundos, pues la televisión separa competencias cognitivas de un formato a otro, pero en la necesidad de crear verosimilitud, recurre en la ficción a citas provenientes de otros formatos del mundo real, y ambas estructuras narrativas se combinan en el mundo ficcional y crean los llamados efectos de sentido.

El paso de los relatos históricos en su forma de historia, de fábula, debe obedecer además a un imperativo requerido por cada cultura en el esfuerzo cotidiano de mantener vivos los valores trascendentales sobre los cuales finca su existencia. Las historias necesitan ser contadas, si quieren sobrevivir y si quieren garantizar la continuidad de la propia cultura que las ha generado deben ser transmitidas de manera eficaz. El mismo Georges Duby advierte del requerimiento de hacer llegar el hecho histórico a un amplio público pero contemporáneamente a uno selecto (Duby 1995: 49-50) como tarea de la divulgación histórica. Cada público exige adecuaciones al formato para garantizar su comprensibilidad. Tanto el formato como su manifestación discursiva instauran una parte constitutiva de importancia cognitiva, pues de ella depende la comprensión y el uso apropiado del aparato de cognición al momento de ponerlo en marcha por cada relato.

⁸ La ficción es la construcción de un mundo, que posee similitudes con el nuestro, como una construcción autónoma. [...] Así que la verdad de una acción o secuencia no se juzga ya por la simple comparación con nuestro mundo, sino dependiendo de la coherencia del universo creado con los postulados y las propiedades en las cuales se funda. (Jost, 1999: 29) (T. de A.)

Las historias de la Historia deben llegar a las nuevas generaciones y por lo tanto deben responder sobre todo a los tipos de consumo de la tecnología en sus varias posibilidades que no se limitan al sistema televisivo. Existen por ejemplo, el video juego, las redes sociales con sus posibilidades para narrar el micro-relato. Las transformaciones tecnológicas modifican ulteriormente la materia semiótica en cada avance tecnológico y repercuten en su diseño conceptual (Lejealle 2009). Se trata de una relación de ida y vuelta, donde preguntar sobre el daño que un medio como la televisión podría hacer a su público, se transforma necesariamente en un ejercicio inverso, al ser el público quien predetermina a la televisión (Eco 1985, 1986), y refleja en su modelización, el carácter estructural del pensamiento coherente del relato en su versión televisiva.

No obstante las contribuciones de un medio se reflejan en distintas resultantes que impactan en su plano conceptual y en el plano expresivo, es posible identificar su acción dividiendo precisamente por planos las adecuaciones del evento histórico transformado en hecho narrado de la historia. Concebir dos planos supone el comprender al sistema semiótico a partir de un eje de los significados y otro eje a partir de sus vehículos significantes. No se trata de un reduccionismo con fines explicativos, sino de una separación funcional para comprender su actividad, gracias a la diferenciación en las conexiones que rigen la conceptualización del ordenamiento y lo distinguen del orden material. Del mismo modo los tipos de relación deben ser desigualados, no en sus efectos fortalecedores del sistema sino en las posibilidades que surgen de sus combinatorias. Una tal división contiene un plano conceptual el cual nos muestra; i) la estructuración lógica del relato desprendida del formato televisivo (Lacalle 2008); ii) la aceptación del discurso audiovisual como sistema modelador de visualidad (Rosenstone 2006: 3); iii) la construcción de una mirada del pasado con criterios de comprensión contemporánea (Rosenstone 2006: 11-31). Y en contraposición, un plano de las expresiones, el cual refleja otra serie de combinaciones situadas más en las posibilidades materiales pero con la capacidad de determinar los significados resultantes de su trabajo semiótico, así por ejemplo; i) la exigencia de cambios continuos y atractivos (Buonano 1996); ii) la capacidad de construir una propia realidad reforzada en el juego intertextual entre formatos (Jost 2009); la puesta en escena de una visibilidad guiada por una narratividad televisiva (Duccini 2011), son los más importantes en esta primera división.

4. A manera de conclusión

La Historia representa una necesidad social en la conformación de una identidad cultural y comunicativa para crear individualidad, tradición y memoria compartida. Los hechos convertidos en narración han atravesado el tamiz de los formatos inherentes a cualquier operación semiótica de manifestación textual: la descripción, la explicación y la narración. Una revisión detallada de los problemas enfrentados en los formatos de divulgación tradicionales: narrativa histórica, narración fílmica y televisiva muestran los alcances y limitaciones del hecho de elegir un formato.

La revisión del modo de afectar de la trama en un relato no es distante de cuanto se ha observado sucedió con el cine y cuánto va madurando en el discurso televisivo a través de su formato de "series". Si los géneros del relato aplicados a la Historia deben poner en movimiento la eficacia de las narraciones aun en su condición restrictiva y delimitante, garantiza por otro lado su respuesta cognitiva, es decir, el formato garantiza la visibilidad y el reconocimiento de la Historia en su historia de manera apriorística. Un relato es un ejercicio de comprensión probada y eficaz, si se piensa en el desarrollo de su trama y en sus personajes, con la necesaria adecuación de la Historia contenida en esa narración.

El personaje y su constitución en relato invocan otras formas tradicionales de organización del significado como son el ritual y el mito. Su relación estrecha desde tiempos inmemoriales se activa de manera automática en cualquier relato, pues el desarrollo en su camino narrativo comienza a moverse al momento que el mecanismo interpretativo es puesto en marcha.

La ficción y la Historia se conectan de manera irremediable, pero solo la garantía de explicitar el proceso desde las indicaciones de la interpretación puede remediar las compensaciones impuestas por el relato, sobre todo audiovisual. Los formatos y sus modificaciones formales seguirán proporcionando recursos suplementarios que impactan en los contenidos del hecho histórico, por eso existirán siempre dos tipos de relato histórico audiovisual: el adaptado y el que busca apegarse a la fidelidad, como ya sucede en el relato histórico.

5. Bibliografía

ALONSO, Martín

1947 "Trama" En *Enciclopedia del Idioma*. México: Aguilar, 1982.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel

2001 *Dictionnaire théorique et critique du cinema*. París: Nathan (Tr. Esp. *Diccionario teórico y critic del cine*. Buenos Aires: La marca editora, 2006.

BARTHES Roland.

1966 "Introduction à l'analyse structurale des récits." In: *Communications*, 8. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. pp. 1-27.

BLOCH, Marc

1949 *Introducción a la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

BOYD, Brian

2009 *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

BRUNETTA, Gian Piero

1974 *Nascita del racconto cinematografico. Griffith 1908-1912*, Bologna: Patrón Editore (Tr. Esp. *Nacimiento del relato cinematografico. Griffith 1908-1912*. Madrid: Cátedra, 1993)

BUONANNO, Milly

1996 *Leggere la fiction. 'Narrami o diva' rivisitata*. Napoli: Liguori.

CALABRESE, Omar

1987 *L'era neobarocca*. Bari: Laterza (Tr. Esp. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.

CARONTINI, Enrico & PERAYA, Daniel

1975 *Elementos de semiótica general. El proyecto semiótico*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.

DUBY, Georges

1995 "Scrivere Storia", en Asor Rosa Alberto, *La scrittura e la storia* Firenze: La Nuova Italia, pp: 43-54.

1991 *L'Histoire continue*. Paris: Editions Odile Jacob

1995 "Historia social e ideologías de las sociedades", en Jacques Le Goff y Pierre Nora (dirección), *Hacer la historia. Nuevos problemas, Volumen I*. Barcelona: Laia, pp: 157-177.

- 2015 *Mes Ego-Histories*. Paris: Gallimard.
- DUCCINI, H elene
- 2006 *La télévision et ses mises en sc ene*. Paris: Armand Colin.
- ECO, Umberto
- 1985 “Él público perjudica a la televisión?” en De Moragas, M. (comp.) *Sociología de la comunicación de masas II. Estructura, funciones y efectos*. Gustavo Gili, Espa a, 1985, (pp.172-196).
- 1986 “TV: La transparencia perdida” en *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Espa a, 1986, (pp.277-298).
- 1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Mil n: Bompiani.
- 1995 *Interpretazione e sovtainterpretazione*.Mil n: Bompiani.
- GENETTE, Gerard
- 1966 “Frontières du récit.” En *Communications*, 8. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, pp. 152-163.
- 1968 “Vraisemblance et motivation.” En *Communications* N umero 11: *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, pp. 5-21.
- GREIMAS, Algirdas J., y COURT ES, Joseph
- 1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonn e de la théorie du langage*, Hachette (*Semiótica. Diccionario razonado de la teor a del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1990).
- JOST François
- 1999 *Introduction   l'analyse de la télévision*, Paris : Ellipses, 2007.
- 2009 *Télé-réalité*. Paris : Le Cavalier Bleu.
- KRAISKI, Giorgio
- 1971 *I formalisti rusi nel cinema*. Mil n: Garzanti, 1987
- LACALLE, Charo
- 2008 *El discurso televisivo sobre la inmigraci on*. Barcelona : Omega.
- LAGNY, Michele
- 1992 *De l'Historie du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris: Armando Col n  diteur (Tr. Esp. *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997)
- LE GOFF, Jacques
- 1979 *Storia e memoria*, Tur n: Einaudi (Tr. Esp. *Pensar la historia*. Barcelona: Altaya, 1995)
- LEJEALLE, Catherine
- 2009 *La t el evision Mobile. Usages, contenus et nomadisme*. Paris: L'Harmattan.
- LOTMAN, Yuri

- 1979 "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en *Semiótica de la cultura*. Cátedra: Madrid.
- MARSCIANI, Francesco & ZINNA, Alessandro
 1991 *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*. Bologna: Esculapio.
- PROPP, Vladimir
 1928 *Morfologija skasky*. (Tr. Esp. *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000).
- 1947 *Istoriceskie korni vorsebnoj skazki*. (Tr. Esp. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1998).
- RAPISARDA, Giusi (Ed.)
 1975 *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica*. Roma: Officina Edizioni. (Tr. Esp., Dolores y Giovanni Cantieri, Barcelona: Gustavo Gilli, 1978)
- ROSENSTONE, Robert A.
 1995 *Visions of the Past The Challenge of Film to our Idea of History*. Boston: Harvard University Press. (T. Esp. *El pasado en imagines. El desafío del cine en nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997)
- 2006 *History on Film, Film on History*. London: Pearson, Longman.
- TYNIANOV J.
 1927 Tr. It., "Le basi del cinema" en Kraiski 1987.
- TODOROV, Tzvetan
 1966 "Les catégories du récit littéraire." In: *Communications, 8. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. pp. 125-151.
- VEYNE, Paul
 1979 "Histoire" en AA. VV., *Encyclopaedia Universalis*, Vol. VIII, París: Encyclopaedia Universalis Francee, pp.:424-424. Turín: Einaudi.