

EL MOTIVO EN LA CIENCIA LITERARIA: DEL FORMALISMO RUSO AL ESTRUCTURALISMO GENÉTICO

Miguel Ángel ZAMORANO

Resumen

El presente artículo expone cómo dos estructuralismos divergentes se aproximan al hecho literario: Formalismo Ruso y Círculo Lingüístico de Praga con una orientación lingüística y Estructuralismo Genético, con una orientación marxista. El primero creando en la lengua literaria y en el paradigma de la literariedad sus bases epistémicas, y el segundo promoviendo la explicación de la obra mediante la comprensión del entorno cultural en el que nace, ligando lo que los primeros habían concebido netamente en campos separados.

Abstract

This article presents two divergent structuralisms approaching the literary event: Russian Formalism and the Linguistic Circle of Prague with a linguistic orientation and Genetic Structuralism with a marxist orientation. The first one creating its epistemic basis in the literary language and in the paradigm of literality, and the second fomenting the explanation of the work through the understanding of the cultural ambience in which it is born, linking it with what was first obviously conceived in the separate fields.

Palabras Clave: Motivo. Formalismo. Estructuralismo. Literariedad. Genético.

Key Words: Motive. Formalism. Structuralism. Literality. Genetic.

Nos proponemos a continuación explorar, en dos de las corrientes teóricas más importantes del siglo XX, los antecedentes del concepto de *motivo* que ha propuesto el profesor Berenguer en el artículo que abre esta revista. Nos referiremos aquí únicamente a los acercamientos científicos ya que los *motivos*, según los propone Berenguer, habrían estado presentes en toda mente creadora de la historia del arte. Baste aquí el ejemplo de un dramaturgo como Strindberg que a la hora de justificar su creación de *La señorita Julia* no duda en aplicar ya este concepto:

Y lo que, además, chocará a los cerebros simples, es que los *motivos* con que justifico la acción no son simples, y no hay en ella un punto de vista solamente. Un suceso en la vida –¡y éste es un descubrimiento bastante nuevo!– suele ser provocado por *una serie de motivos* más o menos hondos, pero el espectador elige, en la mayor parte de los casos, aquel que le resulta más fácil de captar o que es más ventajoso para la integridad de su discernimiento. Aquí se comete un suicidio. ¡Mala cosa!, dice el burgués. ¡Amor contrariado!, dicen las señoras. ¡Es una enfermedad!, dice el enfermo. ¡Esperanzas frustradas!, el naufrago. Pero, así y todo, puede ocurrir que el *motivo* esté

un poco en todas partes, o en ninguna, o bien que el suicida ocultara el *motivo*, mostrando otro completamente distinto, pero que deja en mejor lugar su memoria. (Strindberg, 1982: 166)

Veremos, pues, cómo estos motivos entran en la ciencia literaria a través del formalismo ruso y cómo se constituyen en explicaciones coherentes que vertebran la obra de arte en el estructuralismo genético que sirve de base a la teoría del profesor Berenguer.

1. FORMALISMO RUSO

En palabras de Roman Jakobson, una de sus principales figuras, «el formalismo es una etiqueta vaga y desconcertante que los detractores lanzaron para estigmatizar todo análisis de la función poética del lenguaje, creó el espejismo de un dogma uniforme y consumado» (Jakobson, 1965: 8). Efectivamente, en su origen, tal y como reconoce Tzvetan Todorov, «el formalismo fue el nombre que designó, en la acepción peyorativa que le daban sus adversarios, la corriente de crítica literaria que se afirmó en Rusia entre los años 1915 y 1930» (Todorov, 1965: 11). El formalismo nace con la firme voluntad de reaccionar a las prácticas de crítica literarias vigentes a comienzo del siglo XX, a juicio de sus fundadores, obsoletas e ineficaces. Una imagen de la situación académica en Rusia a este respecto la ofrece Eichembaum al describir la total ignorancia de los problemas teóricos por parte de las dos corrientes históricas que por entonces hacían crítica literaria: la teoría simbolista y los métodos de la crítica impresionista. En palabras de Eichembaum, «entramos en conflicto con los simbolistas para arrancar de sus manos la poética, liberarla de sus teorías de subjetivismo estético y filosófico y llevarla por la vía del estudio científico de los hechos» (Eichembaum, 1965, I: 24). Y más adelante afirma:

Los historiadores de la literatura utilizan de todo: la vida personal, la psicología, la política, la filosofía. Se componía de un conglomerado de pseudodisciplinas en lugar de una ciencia literaria, como si se hubiera olvidado que cada uno de esos objetos pertenece respectivamente a una ciencia: la historia de la filosofía, la historia de la cultura, la psicología, etc., y que estas últimas pueden utilizar los hechos literarios como documentos defectivos, de segundo orden (Eichembaum, 1970: 26).

Eichembaum reconoce que todos los esfuerzos iniciales del movimiento se concentran en poner fin a la situación precedente aunque les resultó difícil conciliar la posición de los formalistas con los otros métodos y hacerlas admitir por los eclécticos. Lo que postulaban como afirmación fundamental era que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia. Roman Jakobson daba forma definitiva a esta idea al afirmar que el objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la *literariedad*, es decir, comprender los mecanismos lingüísticos que hacen de una obra dada una obra literaria. Este estudio científico de la literatura llevó a los formalistas a buscar las propiedades universales del texto literario:

Al concentrar su atención en los mecanismos y propiedades de la literatura, Jakobson y Eichembaum creyeron que se podría abstraer del texto literario los elementos o factores que lo hacían funcionar de manera que pudieran estudiarse independientemente del texto y del contexto. (Fokkema-Ibsch, 1992: 30).

Las relaciones entre el formalismo literario y el estructuralismo lingüístico fueron intensas gracias, en concreto, a los avances en el área de la fonología, hasta el punto que parece haber un paralelismo en las definiciones que se dan en uno y en otro campo. Saussure estableció que la consideración de los fonemas «lleva al estudio del carácter diferenciador, contrastivo y relativo de los elementos» que es de lo que se compone el significante. Igualmente estableció que de todos los elementos del sistema lingüístico se puede afirmar que «la característica más precisa es que son lo que los otros no son» (Saussure, 1993: 117 y 162).

El estructuralismo lingüístico postula que un fonema no se puede analizar fuera del sistema fonológico y que definir un fonema significa determinar su lugar en el sistema fonológico. (Trubetzkoy, en Fokkema-Ibish, 1992: 65.).

Una definición tan solo es posible cuando se toma en consideración la estructura de este sistema. El punto de partida del fonólogo es el sistema fonológico y de ahí procede el fonema individual. «De esta manera, Trubetzkoy sienta los fundamentos metodológicos de la fonología, que se declara así independiente de la fonética» (Fokkema-Ibish, 1992: 71).

Al explicar la importancia de la noción de construcción en la obra literaria, Tynianov hace referencia a este mismo principio que postula en la obra literaria la definición de sus elementos constituyentes como una serie de rasgos diferenciados y a la vez solidarios:

La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración. La forma de la obra literaria debe ser sentida como forma dinámica. Ese dinamismo se manifiesta en la noción de construcción. No hay equivalencia entre los diferentes componentes de la palabra; la forma dinámica no se manifiesta ni por su reunión ni por su fusión, sino por su interacción y, en consecuencia, por la promoción de un grupo de factores frente a otro (Tynianov, 1970: 87-88).

Uno de los objetivos del método formal consistía en describir lo que convierte a los textos literarios en objetos, «construcciones artificiosas», según Shklovski, sometidos a unos principios en los que la lengua se usa de una manera netamente diferenciada a como se usa la lengua en situaciones corrientes: «nosotros llamamos objetos estéticos en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética» (Shklovski, 1970: 57). Es sobre esa oposición y sobre la base histórica de los textos literarios, sobre la práctica de una tradición, añadiríamos, sobre lo que cimentan sus esfuerzos.

Las críticas efectuadas desde el llamado *factualismo* por Gustav Lanson, reprochaban al formalismo la aplicación de nociones que no consideraban el efecto real, empírico, que generaban las teóricas y abstractas generalizaciones formalistas al aplicarlas al análisis de la obra literaria.

Sin embargo, ésta es una crítica que no considera trabajos pioneros como los dedicados por Eichenbaum a *El Capote* de Gogol, en el que se analiza la combinación de los motivos y de las situaciones como principio organizador del cuento. O los trabajos de Vladimir Propp relacionados con las distintas funciones que desempeñan los personajes en el cuento folclórico y fantástico (Propp, 1992). O los estudios de Tomashevski relacionados

con la temática y los motivos (1982: 177-269). La importancia de estas aplicaciones reside en que se inaugura un modo de referirse a la obra literaria para poder adentrarse en sus mecanismos conformadores con un nuevo aparato crítico. Ya no se trata, como venía siendo frecuente en la crítica de la época, de reproducir el pensamiento de la obra, sino de explicar el modo en que la obra estaba construida. Para ello hubo de inventar una terminología que, al percibirse como nueva y extraña, suscitó arduas polémicas que, en palabras de Fokkema e Ibsch recuerdan al debate abierto en el New Criticism conocido como «la herejía de la paráfrasis» (1992: 31).

Básicamente el debate giraba en torno a la afirmación de que el pensamiento que contenía una obra literaria no podía ser parafraseado sin traicionarlo profundamente, debido en parte a la íntima y singular interrelación entre forma y contenido. Los formalistas aceptaron la tesis por la cual una forma nueva producía un nuevo contenido. Tolstoi al comentar en una carta su *Ana Karenina* escribía lo siguiente:

Si yo quisiera decir con palabras todo lo que traté de expresar en la novela, tendría que describir la misma novela que ya he escrito. En todo o casi todo lo que he escrito, he estado guiado por la necesidad de recoger los pensamientos que entrelacé unos con otros para expresarme a mí mismo. Todo pensamiento expresado en palabras pierde su sentido y llega a ser banal cuando queda aislado de la cadena a que pertenece. (Tolstoi, 1916: 109).

En este mismo sentido Tomachevski advirtió: «nadie puede parafrasear a Pushkin» (en Erlich, 1974: 53). A nuestro juicio, hoy, este debate no sería tal, por considerar que parafrasear una obra y analizar los principios de construcción de la misma pertenece a dos órdenes distintos de la realidad del análisis, que han originado modos y géneros de comentarios con sus respectivas tradiciones. Por ejemplo, de un lado, una crítica más personal y subjetiva; mientras que, del otro, un análisis más orientado a describir las propiedades objetivables del texto, precisamente esos principios organizadores que tanto obsesionó a los formalistas. No daría, pues, lugar a una incompatibilidad, sino a dos prácticas diferenciadas: una reclamaría una libertad de asociaciones ligadas a la relación crítica de un lector personal con la obra; otra privilegiaría el desplazamiento de la subjetividad a favor de un análisis descriptivo de los constituyentes y las partes entrelazadas del objeto literario, operación que hoy no sería posible sin el esfuerzo radical y valiente de los formalistas.

2. LA MOTIVACIÓN INMANENTE DEL TEXTO

La exposición del tema en una obra tiene partes analizables que pueden descomponerse en núcleos temáticos más pequeños mediante los diálogos o la voz del narrador, y partes no analizables, a las que Tomashevski denomina *motivos*. «Ha caído la tarde», «Raskolnikov asesinó a la vieja», «El héroe ha muerto», «llegó una carta», «La aparición del espectro del padre de Hamlet», «El asesinato de Desdémona», etc. La selección de motivos que el autor dispone en el mundo ficcional adquieren la forma de eventos o hechos, y su función es la de dinamizar la situación, modificarla y preparar un nuevo cuadro, de esta forma la combinación de los motivos entre sí constituye la armazón temática de la obra. Los motivos equivaldrían a las estrategias de producción textual responsables de la variedad y del movimiento (desarrollo) justificado de la acción dentro de un marco temático. Formarían parte,

por tanto, de una técnica relativa a cómo usar ciertos principios descritos y habilitados en la lengua literaria.

Tomashevski clasificó los distintos tipos de motivación por la diversidad de su naturaleza y carácter en: *compositiva, realista y estética*.

El principio de la *Motivación Compositiva* consiste en la economía y utilidad de los motivos. Dentro de éstos, Tomashevski distingue aquellos que sirven para la *utilización de los accesorios*: procedimientos destinados a emplear con un finalidad los utensilios u objetos que van a aparecer en la obra; de los llamados *procedimientos de caracterización*: cuya función consiste en presentar acciones o conductas que revelen o destaquen el rasgo del carácter del personaje que interese para la obra.

Estos aspectos de la composición, una vez introducidos, se integran en la totalidad logrando un efecto. La integración con la acción puede armonizarse de dos maneras fundamentalmente: según una *analogía psicológica*, cuyo efecto más eficaz ocurre cuando recurrimos a clichés literarios como describir un paisaje romántico mediante un claro de luna para una escena de amor, o tempestad y tormenta para escenas de muerte y crimen. También el uso de estos clichés se ha utilizado para subrayar un efecto irónico o paródico, generalmente mediante guiños metaliterarios y procedimientos de hipérbole. El otro modo de integración con la acción de los motivos tiene lugar mediante el *contraste*: este procedimiento ha sido usado desde Homero hasta nuestro días básicamente para resaltar el carácter entre personajes: Héctor y Aquiles, en la *Iliada*; Antígona y Creonte, en *Antígona* de Sófocles; Don Quijote y Sancho Panza, en Cervantes; Othello y Yago, en Shakespeare; Bernarda y Adela en *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, etc. Los ejemplos son muchos. La explicación de por qué el uso de este recurso no pierde eficacia con el tiempo se puede encontrar en que la percepción obtiene de los elementos que interactúan en la obra datos relevantes cuando la relación se basa en antagonismos y disimilitudes que ayudan a captar la diferencia y el matiz. El procedimiento mediante contraste no sólo se aplica para revelar aspectos del carácter del personaje, también para poner en relación el carácter con el entorno, la clase social, el hábitat, naturaleza, campo, ciudad, interior, exterior, etc.

La *motivación realista* se lograría gracias a la ilusión que toda obra genera en la mente del lector o espectador. La ilusión elemental surge al percibir la acción como *verosímil*. El teórico ruso constata grados de ilusión en los lectores cuya relación con lo verosímil dista de ser idéntica o siquiera de significar lo mismo:

Este sentimiento de verosimilitud es extremadamente fuerte en el lector ingenuo, quien puede llegar a creer en la autenticidad del relato y persuadirse de que los personajes existen realmente. Para un lector más avisado, la ilusión realista toma la forma de una exigencia de verosimilitud; perfectamente consciente del carácter inventado de la obra, él exige con todo una cierta correspondencia. Ni siquiera los lectores familiarizados con las leyes de la composición artística pueden sustraerse psicológicamente a esta ilusión. (Tomashevski, 1965: 216).

El comentario sobre el lector, consciente de que todo es inventado, y sobre su exigencia a que, precisamente por eso, todo mantenga una unidad, un tono, una correspondencia entre las partes, resulta valioso para contrarrestar los argumentos que identifican lo verosímil con una idea de realismo reducida y vinculada a lo probable en un mundo físico; además, ayuda a explicar la coherencia estética de mundos ficticios, en principio, alejados de una supuesta lógica del funcionamiento del mundo real. En estos casos, la ilusión de rea-

lismo, sostenida en una idea de verosimilitud ligada a un referente regido por leyes naturales o reacciones instintivas básicas de comportamiento humano, no pasaría de ser una visión estrecha, probablemente tendenciosa, propia de un lector ingenuo que, en ocasiones, se ha utilizado por críticos para desprestigiar el experimentalismo, la vanguardia y, en general, los ensayos con mundos autorreferenciales. El caso de la literatura fantástica se explica exactamente igual mediante la motivación realista: el lector inexperto se entregaría con una confianza ingenua, el experimentado aceptaría las premisas propuestas en la obra y juzgaría su evolución, adecuación, justificación, necesidad y coherencia respecto a las hipótesis del argumento. La verosimilitud, en definitiva, aplicando la teoría de Tomashevski, resultaría de la organización probable de *los motivos* conforme a las premisas en que se sustentan. El propio Aristóteles, en la *Poética*, manifiesta preferencia por el realismo en este sentido:

Es preferible una cosa imposible pero convincente, a algo posible pero que no convenza. Acaso sea imposible que haya personas tales como las pintaba Zeuxis: tanto mejor, pues el modelo debe ser superado por la obra. Las cosas irracionales deben justificarse con la tradición popular, pues así, a veces, no hay falta de lógica, ya que es verosímil que a veces ocurra algo inverosímil. (Aristóteles, 1987: 72)¹.

A las formas de motivación *compositiva* y *realista*, se uniría la *motivación estética*.

Las discusiones entre nuevas y viejas escuelas giran en torno a este tipo de motivación, en que formas estéticas consagradas y emergentes luchan por establecer las convenciones artísticas imprescindibles para la comunicación eficaz del signo (palabra que aún los formalistas no emplean). De esto se desprende la permanente dialéctica entre estilos como fuente y motor de la evolución artística.

Finalmente, Tomashevski vincula la motivación en el texto artístico con una de las funciones que le corresponde desempeñar al *personaje*: el papel de «hilo conductor» y de soporte que permiten agrupar y conectar entre sí diversos motivos. Los personajes en una obra deben captar, a juicio del teórico ruso, la atención del lector o espectador y ser reconocidos con facilidad, y para tal fin se idean procedimientos destinados a cumplir este propósito. A dicho procedimiento lo llama *caracterización*, y *características* de un personaje:

Al sistema de motivos al que está indisolublemente asociado. [...] más estrictamente se entiende por característica el alma y el carácter del personaje. El elemento más simple de la característica es el de atribución de nombre propio. Las construcciones más complejas exigen que los actos del protagonista deriven de una determinada unidad psicológica, es decir, que sean psicológicamente probables para ese personaje (motivación psicológica de los actos). En tal caso, se atribuye al protagonista determinados rasgos de carácter. (Tomashevski, 1965: 222).

² James Redfield en *La tragedia de Héctor* dedica un capítulo a la cuestión de lo probable como universal: «El poeta crea su mundo pero no lo hace únicamente a la medida de sus deseos. Los comienzos se inventan, pero las consecuencias se suceden tal como de verdad ocurrirían. En este sentido, la narrativa presenta un mundo irreal que trata del real. En este sentido también, el principio de toda narración, por fantasiosa que sea, es el realismo. El poeta es un imitador, no de hechos verdaderos sino de hechos que tienen (es decir, en los que es posible reconocer) causas verdaderas; el relato es probable, no porque cuente la clase de hechos que esperaríamos ver, sino porque nos muestra la clase de acción que, una vez nos la ha explicado el poeta, contamos con que ocurra, dadas las circunstancias en que él la ha situado» (Redfield, 1992: 120). En este sentido, el teatro de Samuel Beckett se ajustaría más a una verosimilitud realista que muchas de las obras clasificadas como tales, si tenemos en cuenta que lo que medimos es la congruencia con que unas premisas estéticas se desarrollan.

Respecto del *carácter*, Tomashevski cree necesario distinguir también dos casos fundamentales en los procedimientos de configuración: los que presentan un *carácter constante*, que permanece idéntico a lo largo de la trama, y los que tienen un *carácter cambiante*, que evoluciona a medida que se desarrolla la acción. Atribuye a este último caso una íntima relación entre evolución de la trama y carácter del personaje por considerar que «la ruptura con la continuidad del carácter corresponde a una modificación de la situación dramática» (Tomashevski, 1965: 223).

Una vez que el personaje está caracterizado en sus rasgos específicos, a Tomashevski le parecía imprescindible la captación de la atención del lector o espectador, por lo que consideraba fundamental orientarle en sus inclinaciones. ¿De qué modo? Pensando en la actitud emocional que el lector o espectador debían sentir hacia el personaje. Tal actitud, que puede oscilar en grados en una escala imaginaria desde la simpatía hasta la antipatía, se desarrolla sobre una base moral. Sería, pues, esa base moral, sustrato de conocimientos extraliterarios relativos a aspectos culturales, políticos y religiosos, los que como telón de fondo habrían de configurar el mundo de ficción, la temática y la organización de motivos, base sobre la que el personaje habría de caracterizarse mediante la toma de decisiones y la acción. El personaje siempre actúa sobre un fondo de presuposiciones, y ese fondo lo conforma una serie de premisas compartidas, algunas de las cuales son valores fácilmente reconocibles que casi nunca es preciso explicitar y sobre los que el carácter se define mediante la acción y la dicción: los efectos de simpatía o antipatía, la adhesión o el rechazo, la identificación o contraidentificación resultarían del modo en que se destacan sobre ese fondo los actos del personaje y ante los cuales el lector o espectador puede confrontarse con su propia escala de valores².

Las variaciones en el modo en que cada motivo interactúa dentro de un sistema de motivos que configuran la armazón de la obra, afirmamos que constituían estrategias textuales que el autor selecciona para su diseño (planificación textual), y que servían tanto para destruir el equilibrio inicial, alterando la situación dada, como para preparar los cambios hacia otras fases de la narración o del drama; lo que, desde el ángulo opuesto, el de la recepción textual o espectacular, está llamado a producir la sensación de movimiento y dinamismo. La cuestión compleja de cómo la información se estructura en el texto aparece estrechamente vinculada a la función que se asigne a cada motivo, con objeto de que éstos cumplan con eficacia literaria o dramática las misiones específicas de las que son portadores. De lo cual se advierte que puede resultar un medio útil para evaluar lo que para muchos supone una de las propiedades ineludibles de la calidad de una obra de creación: su cohe-

² Northrop Frye en su *Anatomía de la Crítica* establece una clasificación de las ficciones históricas conforme a lo que él denomina una *teoría de los modos*: «las ficciones pueden clasificarse, no moralmente, sino de acuerdo con el poder de acción del héroe, que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo. Así: si es superior en *clase*, tanto a los demás hombres como al medio ambiente de estos hombres, el héroe es un ser divino y la historia que le incumbe será un mito en el sentido de relato acerca de un dios. Si es superior en *grado*, es el héroe típico del romance, cuyas acciones son maravillosas pero él mismo se identifica como ser humano, es el héroe del *modo mimético elevado* de la mayor parte de la épica y la tragedia. Si no es superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente, el héroe es uno de nosotros: respondemos a un sentido de su común humanidad y exigimos del poeta los mismos cánones de probabilidad que descubrimos en nuestra propia experiencia. Este nos proporciona el *modo mimético bajo* de la mayor parte de la comedia y de la ficción realista» (Frye, 1991: 54-55).

rencia interna. Una adecuada exposición y análisis del sistema de motivos en una obra puede ayudar a comprender cómo se relacionan las intenciones del autor con el modo como los personajes justifican su acción y su pensamiento en el mundo de ficción, y esto, tanto por la manera en que los motivos se ensartan en una totalidad significativa (dirigida intencionalmente por el autor desde el acto enunciativo), cuanto por la naturaleza coercitiva de cada motivo en la lógica del mundo en que aparece:

Si los motivos o el complejo de motivos no están suficientemente coordinados dentro de la obra, si el lector queda insatisfecho con respecto a la conexión de ese complejo con la totalidad de la obra, puede decirse que el mismo no se integra en ésta. Si todas las partes de la obra están mal coordinadas, ésta se desintegra. (Tomashevski, 1965: 213).

Lo que Tomashevski entiende por motivación de una obra no debe, en principio, confundirse con lo que una cierta práctica interpretativa denomina «la motivación del personaje para la acción», aludiendo claramente a un plano psicológico en el que se intenta averiguar las razones concretas, en ocasiones inventadas (dada su imposibilidad de averiguación) que comprometen conscientemente o no, los actos de los personajes. Tampoco la motivación de una obra, tal como Tomashevski la aborda bajo las directrices de ciertas orientaciones formalistas, debe confundirse con el modo en que el autor, como origen de la obra, ha sido afectado por su entorno sociocultural y político, dando lugar a una motivación para llevar a cabo una acción concreta, cual es la de escribir obras literarias y/o teatrales; más bien esta situación, la que describe al autor motivado por, podría abordarse desde un pensamiento estructuralista genético no tanto para establecer las raíces mentales y psicológicas de la creación cuanto para rastrear el origen de tal estímulo en una contingencia que implica a un individuo concreto en un entorno concreto y en una red de estímulos y respuestas que generarían una dinámica dialéctica, evolutiva y transformadora, cuya expresión acabada quedaría recogida en la obra como dato y mediación de todos esos procesos.

Pero, aunque el teórico ruso, en sus escritos sobre el tema no vincula directamente estos planos, resulta evidente que existe una correlación. Ésta, en nuestra opinión, debería estar situada entre la decisión autoral de que en el plano de ficción ocurra un evento, por ejemplo, la aparición del espectro del padre difunto de Hamlet, y de que el efecto de ese evento afecte al personaje y oriente e impulse su acción para fines estratégicamente precisos, motivándole en consecuencia. Finalmente, esta circunstancia emplazaría al lector o espectador, en su acto interpretativo, a relacionar los porqués del personaje con los del autor.

3. EL ESTRUCTURALISMO GENÉTICO

La primera premisa del estructuralismo genético, como método, parte de que «toda reflexión acerca de las ciencias humanas se efectúa no desde el exterior sino desde el interior de la sociedad, llegando a transformar, según su importancia la vida social misma» (Goldmann, 1984: 11). La consecuencia inmediata desprendida de este axioma es que todo lo pensado es pensado por alguien, y «ese alguien», quien sea, no queda excluido de aquello sobre lo que piensa. Dicho de otra forma: el sujeto del pensamiento forma parte del objeto que estudia. Para Lucien Goldmann, la segunda consecuencia de ese primer axioma afecta también

al campo de estudios: «las ciencias humanas no pueden tener un carácter tan objetivo como el de las ciencias naturales puesto que la intervención de valores particulares de ciertos grupos resulta inevitable» (Goldmann, 1984: 12). No es que a su parecer las ciencias humanas no puedan aspirar a métodos rigurosos de estudio sino que éstos han de evaluar la legitimidad de las posiciones desde las que se construye y analiza la sociedad o una obra literaria, porque fácilmente obedecen a puntos de vistas en los que no se explicita el procedimiento del conocimiento de los hechos sino que éstos aparecen y se justifican porque ya han sido juzgados de antemano:

Si los juicios de hechos son estructurados por un conjunto de categorías mentales vinculadas a la praxis de los grupos, entonces los juicios de valor fundan, en la base, los juicios de hecho en la perspectiva de un grupo. Y esos juicios de hecho, por supuesto, deciden sobre la praxis y fundan los juicios de valor. (Goldmann, 1980:140).

La segunda premisa del estructuralismo genético, como método, afecta más de cerca al problema del conocimiento y del estudio de la obra literaria, y se sustenta en la idea de que: «Los hechos humanos son respuestas de un sujeto individual o colectivo y constituyen una tentativa con miras a modificar una situación dada en un sentido favorable a las aspiraciones de ese sujeto» (Goldmann, 1984: 12). Tal posición concibe cada uno de estos hechos humanos como acciones intencionales y significativas dirigidas por esos sujetos, individuales y colectivos, desde un sistema social con sus normas, cauces, leyes y circunstancias tanto para transformar una situación dada (origen del cambio) cuanto para reforzarla y apuntalarla (dispositivos de acciones institucionales y de representaciones mediáticas de hábitos y formas destinadas a mantener estáticos y anquilosados sistemas políticos). La situación dada indica en cada caso la conclusión de un análisis, el resultado de una mirada que los agentes responsables de la acción construyen, representan y proyectan, y establece los obstáculos a remover para la consecución de sus fines o metas particulares. El impulso que generan las diversas acciones para el sujeto adquiere la forma de una motivación plenamente justificada en los múltiples casos, la adecuada elección de los medios para la eficaz consecución de los fines, a partir de lo cual el resultado no puede redundar más que en la vertiente concreta de la realización (lo que clarificaría el concepto de *genético* aplicado al estructuralismo en sus rasgos distintivos, como un método de «explicación y comprensión» que pretende rastrear el origen significativo de los actos humanos en el propio escenario en el que acontecen). Puede llegarse a concluir de esto, equivocadamente, que esta descripción constituye una operación mecánica, que tal cálculo puede hacerse y puede hacerse siempre bien en lo concerniente a la relación entre el análisis de la situación dada y las estrategias para transformarla o reforzarla (los porqués de la acción) concretadas y articuladas en los materiales seleccionados para la obra (el medio para el fin). Sin embargo, Goldmann parecía interesado en dejar claro en *El hombre y lo absoluto* las limitaciones de este método que tiene como objeto rastrear el origen sintomático de la obra y poder explicarlo mediante la reconstrucción de las circunstancias históricas, políticas, sociales, reflejadas en estructuras mentales del pensamiento, en que tal obra nace. No todas las obras de creación tienen la virtud o el poder de trasponer una visión de esas estructuras mentales que gravitan, influyen y configuran el tejido vivo de una sociedad determinada, y que permitiría hallar una síntesis ejemplar en las grandes obras de los grandes genios. Por lo tanto, el que Goldmann presenta una correlación y busque la forma de explicar el modo en que lo

sistémico literario y extraliterario se relacionan y conforman una síntesis en una unidad mayor donde vive el sujeto individual o colectivo con sus posibilidades de acción, no implica que esa correlación se halle ni equilibrada ni intensamente en todas las obras sino que dependa de factores, como el grado de coherencia lograda en una obra y que permitiría reflejar esas *estructuras mentales*, que, en la realidad histórica, existen de manera disuelta en multiplicidad de voces, discursos y representaciones y que sólo mediante la afortunada transposición alcanza una síntesis, a partir de la cual se puede tanto explicar la obra cuanto reconstruir la época: «El sentido válido es el que permite encontrar toda la coherencia de la obra, salvo que esa coherencia no exista, en cuyo caso, el escrito estudiado carece de un interés filosófico o literario fundamental» (Goldmann, 1985: 23). No obstante, el autor aclara que no habla de coherencia en un sentido lógico, a no ser que se refiera a la filosofía de tipo racionalista, sino a un tipo de coherencia en el sentido en que más arriba hemos intentado explicar, en que la obra forma parte de una realidad mayor que adquiriría su significado pleno, su coherencia, sólo cuando somos capaces de reubicarla en el marco histórico, cultural y político en que la obra nace y siempre y cuando sea reflejo o síntesis de las estructuras mentales representativas de un período: «en la mayoría de los casos el criterio de la coherencia sólo puede ser aplicado a los textos esenciales de la obra del autor» (Goldmann, 1985: 25), lo que llevaría posteriormente a intentar distinguir entre lo esencial de lo accesorio.

Es interesante observar el cuidado que pone en sugerir un desplazamiento metodológico, y no solamente una variación en el enfoque. Goldmann evita proponer una unidad básica de análisis, eludiendo de este modo la perspectiva centralizada sobre un elemento monádico, como en otras metodologías pudo ser el individuo, el texto o, incluso, más abstracción aún, el lenguaje; ni siquiera consideramos que la noción de grupo, importante en el estructuralismo genético, sea para Goldmann un eje de rotación a partir del cual se elabora un pensamiento; más bien parece que éste adquiere una forma relacional que nos invitaría siempre a explicarnos las distintas influencias y posiciones cambiantes que mantienen los distintos elementos de los que somos conscientes que forman parte activa de un sistema cultural o social. Tal circunstancia incluiría ineludiblemente al sujeto pensante como parte del sistema y la descripción o acciones de éste formarían parte de un entorno y quedarían ligados a unos agentes identificables. A diferencia de otros estructuralismos, y por supuesto, a las referencias al formalismo hechas en este artículo, el de Goldmann aspira a ser para las ciencias humanas un método abarcador de la totalidad de las relaciones que difícilmente permite la descripción estable de un objeto, sino más bien sugiere que tal dispositivo metodológico, forzosamente dialéctico³, pueda activarse para que un sujeto, circunstancia inestable donde

³ En «La dialéctica hoy», conferencia pronunciada en 1970 en la Universidad de Korçula y publicada en *La creación cultural en la sociedad moderna*, leemos: «La primera idea del pensamiento dialéctico, la principal y no por casualidad —un dialéctico no puede hacer historia de las ideas fuera de la historia de la sociedad, como decía Hegel, creo, o Luckács: la historia del problema es el problema de la historia, o la historia de las ideas forma parte de la historia de los hechos— es la categoría de totalidad; es la idea de que no es posible comprender un fenómeno más que insertándolo primero en la estructura más amplia de la que forma parte y en la que tiene una función, siendo esa función su sentido objetivo, independientemente del hecho de que los hombres que actúan y lo crean sean conscientes o no de ello; es la categoría de la estructura significativa que no se comprende más que mediante la inserción en una estructura significativa más vasta y en el conjunto de la historia». La segunda gran idea del pensamiento dialéctico es la de «identidad entre sujeto y objeto, que es simplemente la afirmación de que si la humanidad es histórica, si el sujeto de la acción, de la creación y de la praxis son los grupos sociales, —Marx precisará:

las haya, consciente de sus posibilidades, pueda pasar a la acción en lugar de quedar enredado en la acción de intentar saber y conocer cómo son las cosas, cómo es el mundo, etc.; porque, sin duda, quien se sitúe en ese recoveco epistémico habrá dado por hecho, probablemente de forma no consciente, 1º) que algo es de alguna manera y por lo tanto *yo puedo conocerlo* (consecuencia implícita: el sujeto no actúa en el mundo para cambiarlo sino para adecuarse a él, buscando su función en él); y 2º) El que algo presuma, como rasgo dimanante e implícito de su ontología, que pueda ser conocido invita primero a que se conozca (actividad que puede ser eterna) en lugar de a que se transforme.

Goldmann parece trabajar con cierta idea maximalista del acto de creación en que la optimización de recursos y estrategias se lleva a cabo de una manera plena, siendo a través del aprovechamiento de sus posibilidades como ésta únicamente alcanza la condición de portadora de una «concepción del mundo». Esta concepción o visión del mundo parece captar y trasladar al terreno literario o filosófico algo que, efectivamente, está más allá del autor como individuo:

La concepción del mundo es la extrapolación conceptual, llevándolas a la coherencia extrema, de las tendencias reales, intelectuales, afectivas, o incluso motoras de los miembros de un grupo. En un conjunto coherente de problemas y soluciones que se expresa en el plano literario de la creación, con la ayuda de palabras, de un universo concreto de seres y de cosas. (Goldmann, 1985: 411).

Y en otra parte de esta misma obra señala que:

Una concepción del mundo es precisamente este conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo (o lo que es más frecuente, de una clase social) y los opone a los demás grupos. ... el individuo sólo raramente posee una conciencia realmente completa de la significación y de la orientación de sus aspiraciones, sus sentimientos y su comportamiento, no es menos cierto que posee siempre una conciencia relativa. De vez en cuando algunos individuos excepcionales alcanzan o casi llegan a alcanzar la conciencia integral. En la medida en que consiguen expresarla, en el plano conceptual o en el imaginativo, son filósofos o escritores y su obra es tanto más importante cuanto más se aproxima a la coherencia esquemática de una concepción del mundo, es decir, al máximo posible de conciencia del grupo social que expresa. (Goldmann, 1985: 29).

Quedaría por intentar explicar la razón por la cual existen tantas creaciones accesorias e incoherentes en el sentido explicitado arriba. Edmund Cross menciona dos circunstancias, «el que todo individuo, en un momento determinado de su existencia, forma parte de un gran número de sujetos colectivos diferentes, y pasará por muchos más aún a lo largo de su vida» hace que Goldmann advierta tres niveles de conciencia, que serían el inconsciente, la conciencia clara y el no-consciente:

Constituido por las estructuras intelectuales, afectivas, imaginarias y prácticas, de las conciencias individuales. El no consciente es una creación de sujetos transindividuales y tiene, en el plano

clases sociales-, si los grupos sociales son sujetos colectivos, entonces todo pensamiento sobre la historia y la sociedad es ciencia y conciencia, el grupo que piensa es el sujeto y el objeto del pensamiento» (Goldmann, 1980: 151-152).

psíquico, una entidad análoga a las estructuras nerviosas o musculares en el plano fisiológico. Es distinto del inconsciente freudiano en la medida en que no es rechazado y no necesita vencer ninguna resistencia para hacerse consciente, sino que le basta para que un análisis científico lo ponga de manifiesto (Goldmann, en Cross, 1986: 21).

Cross entiende que esta idea de Goldmann transcribe a la vez una estructura libidinal y otra en la que se ha implantado el no consciente y que ambas ejercen influencia en las acciones individuales:

Los casos en los que la significación libidinal predomina hasta el punto de desorganizar totalmente la significación socializada –como en el caso de los alienados mentales– y, por otra parte, aquellos en que, por el contrario, en cierto sector de la actividad del individuo, la actividad colectiva, llevada a su coherencia última, integra por entero, sin sufrir ninguna distorsión, la significación libidinal –como en el caso de los grandes creadores. Entre estos dos extremos se sitúa la gente media, yo, usted, todos los demás. (Goldmann, 1984: 22).

Es obvio que Goldmann quiere romper ese cercado, y con él la percepción del individuo como una entidad nuclear y atomizada en un mundo progresivamente desprovisto de referencias y estructuras colectivas. Manifiestamente, su pensamiento evoca la convicción de que el individuo no existe como tal si no está integrado en un grupo a través de cuya conciencia transindividual pueda realizarse eficazmente como sujeto de la historia:

Si admitimos la perspectiva del sujeto colectivo, lo primero de que podemos prescindir es del sujeto trascendental, una de las cruces más penosas de la filosofía. ¿Cómo nació ese concepto? Nació en la historia de la filosofía en el momento en que los filósofos comprendieron que el hombre participa en la creación del mundo (Goldmann, 1980:138).

Queda claro que la participación en la creación del mundo, sea haciendo carreteras o escribiendo dramas, no convierte a cada individuo en un ente aislado, autónomo, diluido en su singularidad y desprovisto de medios y coordinación para acciones comunes; más parece que sea a través de éstas y de la pertinente división del trabajo, como la naturaleza y el entorno se transforman. De esa acción y conciencia de actividad común dimanaría una estructura mental que permitiría, cuando estudiamos obras concretas de creación individual, hablar de sujeto transindividual, en el sentido de que lo que allí aparece representado, en virtud de las convenciones simbólicas de la literatura o del teatro, forma parte de algo que trasciende y da sentido a lo privado, por encima de intereses particulares y rasgos singulares⁴.

⁴ Situación que coincidiría con la descrita años más tarde por otro teórico de influencia marxista, Fredric Jameson cuando insinúa a este respecto que: «La estética modernista está orgánicamente vinculada a la concepción de un yo y una entidad privada únicos, una personalidad y una individualidad únicas, presumiblemente generadores de su propia visión única del mundo y forjadores de su propio estilo único e inconfundible. [...] No obstante, hoy, se explora la idea de que este tipo de individualismo e identidad personal es una cosa del pasado; que el viejo individuo o sujeto individual está 'muerto'; y que incluso podrían describirse como ideológicos el concepto del individuo único y la base teórica del individualismo. De hecho, hay dos posiciones sobre todo esto, una de las cuales es más radical que la otra. La primera se conforma con decir: sí, hace mucho, en la era clásica del capitalismo competitivo, en el apogeo de la familia nuclear y el surgimiento de la burguesía como la clase social hegemónica, el individualismo y los

El modelo de análisis que desarrolla Goldmann, por tanto, se opone tanto a los métodos del positivismo factual, el conocimiento de la obra mediante la recolección y conexión de las personales circunstancias del autor y su biografía, cuanto de los análisis de su estructura psicológica: «incluso cuando se trata de individuos contemporáneos a los que el psicólogo puede estudiar en el laboratorio y someterlos a toda clase de experiencias y pruebas, preguntándoles por sus sentimientos actuales y su vida pasada, apenas se obtendrá otra cosa que una imagen fragmentaria del individuo estudiado» (Goldmann, 1985: 19). No evita el problema del hecho literario tal y como fue descrito por el formalismo ruso y por algún estructuralismo posterior de orientación lingüística, considera la importancia de la estructura textual, aunque parece más preocupado por señalar algunas de sus insuficiencias y abusos. Resulta evidente que por influencia de algunas de estas escuelas tratamos un texto dramático como un sistema constituido de una serie de partes y elementos solidarios que operan a distintos niveles: hablamos de personajes, espacio, tiempo, temática, motivos, diálogos, forma que adoptan los diálogos, hablamos de escenas, actos, situaciones, etc. Y tendemos a representarlo como una entidad que, aunque pertenezca al mundo de los objetos culturales y se inserte en una cadena a la que denominamos tradición, no deja, sin embargo, de distinguirse como un objeto único y autotético. El estructuralismo lingüístico aplicado al análisis de la obra literaria, en su versión más ortodoxa, operó como si entre el mundo y el texto hubiera una discontinuidad prácticamente infranqueable. La obra era autosuficiente en todos los sentidos, se bastaba a sí misma porque contenía la significación adherida a la propia disposición de la materia verbal: su idiosincrasia coincidía con su literariedad, a partir de ese hecho el discurso se reducía a explicar la relación de cómo el lenguaje había operado para constituir ese singular y único artefacto. Consecuente e imperceptiblemente la dicotomía realidad/ficción se fue instalando como un efecto natural hasta moldear el hábito de consumo y el trato con la obra, constituyendo a la obra y al mundo de la cual emerge como entidades netamente separadas⁵. El estructuralismo genético anula esa neta separación para volver a conectar, en el análisis, la serie de hechos extraliterarios con los literarios, o si se prefiere, comprender y explicar que el modo en que concebimos la sociedad como una estructura de hechos significativos que tiene unos sujetos, una intencionalidad (consciente en grados), unos intereses, unas bases ideológicas y unas prácticas, no es indiferente al modo como eso afecta al sujeto que escribe, y cuyo

sujetos individuales existían. Pero hoy, en la era del capitalismo corporativo, del así llamado hombre organizacional, de las burocracias tanto en las empresas como en el Estado, de la explosión demográfica, ese antiguo sujeto burgués individual ya no existe. La segunda posición, más radical, podríamos denominarla postestructuralista. Ésta agrega: el sujeto burgués individual no sólo es cosa del pasado sino que también es un mito; en realidad, y para empezar, nunca existió; nunca hubo sujetos autónomos de ese tipo. Antes bien, esta construcción era una mistificación filosófica y cultural que procuraba persuadir a la gente de que «tenían» sujetos individuales y poseían alguna identidad» (Jameson, 1999: 20-21).

⁵ Esta circunstancia ha reforzado lo que me atrevería a señalar como un hábito cultural cuyas consecuencias visibles se podrían resumir diciendo que lo que un texto dramático y su puesta en escena señalan es, básicamente, una discontinuidad con lo real, asunto que tiene que ver con el modo en que usamos y nos apropiamos de la ficción en nuestra época. Esta discontinuidad que, por descontado, forma parte de unas prácticas de consumo cultural, tiene efectos políticos ya que insinúan una profunda desconexión entre lo que se ventila en el mundo de las ficciones literarias y teatrales y el llamado mundo real que, al parecer, construye sus leyes fundamentales y normas jurídicas de un modo en que la imaginación queda prácticamente excluida como factor transformador.

material es tratado, se problematiza y se refleja en las estructuras de los hechos literarios de cada obra concreta. A partir de aquí, corresponde al investigador intentar explicar la obra como algo más que como un objeto autónomo de significación, sino como parte de algo mayor, de lo que, eso sí, la obra es una concreción ejemplar que pone en funcionamiento, a través de un lenguaje específico, un sistema de mediaciones en la semiosis sociocultural, con vistas a alterar la posición del sujeto, y la visión del grupo al cual se adhiere e identifica. Para Goldmann:

Comprender un fenómeno es describir su estructura y delimitar su significado. Explicar un fenómeno, es explicar su génesis a partir de una funcionalidad en vías de devenir a partir de un sujeto. Si quiero explicar un Pensamiento de Pascal, tengo que referirme a todos los pensamientos, y si estudio todos los Pensamientos, los comprendo. Pero hay que explicar su génesis, y entonces debo recurrir al jansenismo; y puedo comprender el jansenismo recurriendo a la nobleza de toga, y así sucesivamente. Toda investigación se sitúa siempre a dos niveles: el de la estructura y el de la funcionalidad. Y la funcionalidad implica al sujeto; y el único sujeto que a nivel histórico puede dar cuenta del conjunto de los fenómenos es precisamente el sujeto colectivo (Goldmann, 1980: 141-142).

Precisamente, resulta a través de esa perspectiva, como una obra puede ser plenamente conocida, siempre y cuando pueda reconstruirse su significado a partir del análisis simultáneo (dialéctico) de dos circunstancias: la estructura textual y su funcionalidad: «El problema, pues, es crear una estructura funcional en el interior de la dimensión histórica y para hacerlo, naturalmente, el escritor utiliza lo que conoce, sea por experiencia personal, sea por los libros, o por lo que le hayan enseñado» (Goldmann, 1980: 130-131).

CONCLUSIONES

El formalismo fue un desenvuelto, irreverente e ingenioso frenesí teórico que no estuvo ni en su nacimiento ni en su desarrollo exento de contradicciones. Una de las más evidentes se desprendería del principio epistemológico orientador del método, enunciado por Eichenbaum:

Los formalistas no hablamos ni polemizamos sobre ninguna metodología. Hablamos únicamente sobre algunos principios teóricos, los cuales no nos fueron sugeridos por tal o cual sistema metodológico o estético acabado sino por el estudio del material concreto y de sus cualidades específicas. (Eichenbaum, 1992: 69).

Otro de los rasgos reflejados en el grupo formalista, al menos en sus comienzos, fue su marcada actitud antiacadémica, que si bien dotó a sus escritos de un aire fresco, desenfadado y provocador, reflejado hasta la saciedad en el estilo del «eterno adolescente» Shklovski, pronto colisionaría con la necesidad contraria, la de intentar establecer unos principios organizativos que dieran soldadura a la estructura de un edificio que había de ser capaz tanto de resistir los embates críticos como las presiones políticas, y proyectar su legado en la historia.

El formalismo dejó, además, como movimiento centrado en el conocimiento de la técnica literaria, un perdurable puñado de conceptos que le sobreviviría (entre ellos, el *motivo*) y de

importantes indagaciones sobre la evolución literaria, sobre la teoría y las fronteras de los géneros, sobre la visión de la obra como sistema, sobre los argumentos apátridas de los movimientos narrativos, todo ello elaborado al calor de las brasas que proporcionaba la necesidad, la urgencia, la inmediatez, reflejadas en textos fragmentarios y ocasionales, al hilo de los tiempos, como si fueran emanaciones de acaloradas y controvertidas disputas en cafés, casi lo contrario a como esta corriente, delineada al paso del tiempo con su correspondiente y académica etiqueta reductora, ha ido ligando su significado a cualidades que, construidas de manera un tanto esquemática y simple, evocan procedimientos sistemáticos, rígidos y hasta ortodoxos.

El formalismo tomó la literatura como terreno de prueba para tirar contra la vieja ciencia académica caduca y levantar de la poltrona a una crítica vaga e impresionista, supuestamente creadora y erudita, en el mejor de los casos y, en el peor, adocenada entre el historicismo positivista y el factualismo notarial, con la intención de dotar con instrumentos metodológicos adecuados a una nueva ciencia que venía asociada con un poderoso aliado, la lingüística.

Los formalistas reorientaron la crítica literaria para apartarla de dos direcciones frecuentadas: el estudio de la ideología de clase del escritor y la tendencia a deducir formas literarias de la estructura socioeconómica. Ambas direcciones se habían abierto como consecuencia de la influencia del historicismo literario y de la teoría marxista de la literatura, aún antes de que en Rusia triunfara la revolución. Sin embargo, cuando el formalismo evolucionó ante la creciente insatisfacción de un enfoque puramente intrínseco, aquellos aspectos volvieron a retomarse, aceptando como variables posibles del análisis el estatuto social del autor e intentado integrar en aquél tanto categorías formales como sociológicas.

La teoría crítica que centró su mirada en el objeto literario, en principio concebido como algo ya dado, estático y no cambiante, aislado en sus relaciones de cualquier otro aspecto ajeno al propio objeto, pasó más tarde a considerar el lado dinámico y funcional, tanto de las unidades aislables y reconocibles dentro del propio objeto como de la relación de interdependencia semántica que la obra mantenía con el mundo externo a ella, en lo que ya estaba cimentada la base epistemológica del estructuralismo postrero. El método proyectó primeramente el estudio y la descripción de la relación *signo a signo* para, después, sin abandonar ésta, ampliarse a aquella de *signo a referente*, estableciéndose entre una y otra un fructífero diálogo del que darían cuenta los varios estructuralismos europeos. Esta fluctuación pendular da una medida de lo delicado de la relación tanto sincrónica como diacrónica en la que se desenvuelve la perspectiva de cualquier exposición, perspectiva que, aún siendo estática, ha de recoger los aspectos más vivos del pensamiento y el modo en que éstos evolucionan a raíz de los problemas que en el interior de los asuntos abordados se originan.

Esta fluctuación, propia del estructuralismo, transitaría de una *forma de pensar substantiva*, orientada hacia las definiciones de la esencia de los objetos, a una *forma de pensar relacional*, orientada hacia las definiciones de los objetos como partes de un sistema, en el que su definición no es estable ni unívoca, sino que dependerá, no tanto de lo que por su esencia un elemento es, cuanto por lo que, y de una manera un tanto contingente, es por lo que representa, atendiendo al lugar que ocupa en un contexto determinado y a la función que desempeña. En este punto, el estructuralismo genético de Lucien Goldmann advertiría que la forma de pensar relacional orientada a las definiciones de los objetos incluye al sujeto como una entidad dentro de la relación, y que dicha circunstancia, la del acto de cono-

cimiento, no puede juzgar algo como si fuera una exterioridad al sujeto, desde presunciones que no involucren la mirada o el efecto de las mentalidades, de la conciencia supraindividual, en la formación de la identidad que, desde este planteamiento, siempre revestirá un carácter social, grupal y transindividual.

Cabe señalar, finalmente, algo respecto a la palabra función. Tendrá un uso diferente empleada por un formalista cuando analiza su artefacto literario que para un estructuralista cuando al analizar un texto literario se pregunta por la función que, como signo, desempeña en el contexto socio-cultural en el que aparece, contexto-sociocultural que a su vez constituye otro entramado de signos, susceptible de incorporarse en un marco de estudios que es el semiótico: aquí aparece el estudio de la cultura, de la sociedad, del hombre y de todos los sistemas de comunicación que interactúan, tanto los lingüísticos como los no lingüísticos; el centro especulativo tiende a moverse para alejarse del objeto literario y abarcar en una visión panóptica, una totalidad mayor de fenómenos. En este sentido, el estructuralismo genético, incluiría los hechos históricos, los acontecimientos, la narración del devenir, como contexto indispensable, junto con los datos positivos, para explicar la génesis de la obra.

Ambos planteamientos se han ido perfilando en sendas tradiciones que no siempre fue fácil deslindar y que a menudo se han percibido irreconciliables, aunque como afirma el profesor Domínguez Caparrós:

Estas críticas al estructuralismo son índice de una nueva concepción de la literatura, que desconfia de poder explicar el sentido de la obra con la sola descripción de estructuras immanentes, y que creen que estas estructuras cobran nueva luz si se sitúan en el contexto extraliterario. Obsérvese que no se trata de despreciar todo el trabajo estructuralista, sino de reinterpretarlo y de modificarlo con la ayuda de una mayor comprensión de los factores contextuales (Domínguez Caparrós, 2001: 48).

En este artículo, estos dos planteamientos, que además de dos metodologías, constituyen dos teorías del conocimiento que desembocan en sendos análisis sobre la realidad y los instrumentos que tenemos para configurarla, los hemos intentado identificar históricamente con 1) un enfoque de orientación lingüística, y 2) una metodología estructuralista de fondo marxista y dialéctico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES, (1993), *Poética*, Madrid: Bosch. [ed. y trad. de José Alsina Clota]
- CROSS, E. (1986), *Literatura, Ideología y Sociedad*, Madrid: Gredos.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2001), *Estudios de teoría literaria*, Valencia: Tirant lo Blanc.
- EICHEMBAUM, B. (1970) [1965], «La teoría del método formal», en T. Todorov (ed.), *Teoría literaria de los Formalistas Rusos*, Madrid: Signos, 21-24.
- (1992), «En torno a la cuestión de los formalistas», en E. Volek (ed.), *Antología del Formalismo Ruso*, Madrid: Fundamentos, 47-56.
- ERLICH, V. (1974), *El formalismo ruso*, Barcelona: Seix Barral.
- Fokkema, D. W. e IBSCH, E. (1992), *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- FRYE, N. (1991), *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila.
- GOLDMANN, L. (1980), *La creación cultural en la sociedad moderna*, Barcelona: Fontana.
- (1984), «La sociología y la Literatura: situación actual y problemas de método», en *Sociología de la creación literaria* (VV.AA.), Buenos Aires: Nueva Visión.
- ____ (1985), *El hombre y lo absoluto (El dios oculto)*, Barcelona: Península.

- JAKOBSON, R. (1970), «Hacia una ciencia del arte poético», en T. Todorov (ed.), *Teoría Literaria de los Formalistas Rusos*, Madrid: Signos, 7-10.
- (1992b), «Sobre el realismo en el arte» en E. Volek (ed.), *Antología del Formalismo Ruso*, Madrid: Fundamentos, 157-168.
- JAKOBSON, R. y TINIANOV, J. (1992), «Los problemas del estudio de la literatura y de la lengua», en E. Volek (ed.), *Antología del Formalismo Ruso*, Madrid: Fundamentos, 269-272.
- JAMESON, F. (1999), *El giro cultural*, Buenos Aires: Manantial.
- PROPP, V. (1992), *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos.
- REDFIELD, J. M. (1992), *La tragedia de Héctor*, Barcelona: Destino.
- SAUSSURE, F. (1993), *Curso de Lingüística General*, Madrid: Alianza.
- SHKLOVSKI, V. (1970), «El arte como artificio» en T. Todorov (ed.), *Teoría literaria de los Formalistas Rusos*, Madrid: Signos, 55-70.
- STRINDBERG, A. (1982), *Teatro Contemporáneo I*, Barcelona: Bruguera. [Trad. Jesús Pardo]
- TODOROV, T. (ed.) (1970), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid: Signos.
- TOMASHEVSKI, B. (1982), *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal.
- TYNIAOV, J. (1970), «La noción de construcción», en T. Todorov (ed.), *Teoría literaria de los Formalistas Rusos*, Madrid: Signos, 58-88.