



SOBRE EL "MOTIVO LITERARIO"

Enrique Margery Peña

1.0. La especificación "literario" referida al "motivo" excluye dos acepciones también estéticas de este término, a saber: (i) la denotación de ciertas reiteraciones formales o rítmicas perceptibles espacial o temporalmente —según sea el caso— en una textura artística musical, plástica, ornamental, etc. y (ii) un significado sinónimo a los de "móvil", "causa" o simplemente "motivación" empleado corrientemente por la crítica y teoría psicologistas para aludir o explicar la génesis, en todo caso extraestética, de determinados elementos de la obra artística.

No obstante, y ya incluso en el propio ámbito literario, el término "motivo" dista de constituir una expresión de significado unívoco. En este sentido, cualquiera revisión aunque somera de la teoría y crítica literarias permite apreciar que a un uso de este término que va desde un sinónimo de "imagen" hasta la denotación de una unidad concreta del contenido, se suma una desconcertante variedad de equivalencias que hacen corresponder el "motivo" a nociones como las de "tema", "asunto", "símbolo", además lingüístico, etc.

Si se concuerda con Jolles (1) en que la ciencia de la literatura se orienta en tres direcciones cuales son la estética, la histórica y la morfológica, se llega a la conclusión de que la gama de significados que la expresión "motivo" posee en este ámbito, deviene en gran medida del hecho de que la teoría ha denominado con ella nociones y unidades correspondientes a estas tres direcciones sin preocuparse, por lo general, de delimitar ni el concepto del término ni la naturaleza de los hechos que en él se comprenden.

En esta perspectiva, el presente trabajo se orienta fundamentalmente hacia el logro de tal delimitación. Para ello se acudirá a una mostración del desarrollo del "motivo" en la tradición de la teoría literaria para concluir en una determinación de sus propiedades y de la fijación de su real operatividad en el marco de la teoría actual.

2.0. Orígenes y evolución del "motivo literario".

2.1. Los primeros empleos del término.

El "motivo literario", o los términos que le son explícitamente equivalentes, emerge con una

denotación definida en los últimos años del siglo pasado, cuando algunos teóricos comenzaron a intentar al reconocimiento de unidades básicas en el contenido de la obra literaria.

Esta voluntad fragmentadora o atomizadora que dominó a la teoría europea en esa época, así como en los primeros decenios del presente siglo, tuvo formas concretas de expresión en dos obras: *Les Fabliaux*, de Joseph Bedier —publicada en París en 1893— y *Les deux cent mille situations dramatiques*, de G. Polti, aparecida en la misma ciudad dos años más tarde.

Es precisamente Bedier quien llega a la concepción de que en todo cuento, la trama o el tema es una resultante de la integración de ciertas unidades básicas que él denomina alternativamente "motivos" o simplemente "elementos" (2).

En lo que respecta a Polti, éste —aunque con respecto a textos dramáticos— llega a una conclusión análoga, denominando "situaciones" a tales unidades básicas. En este sentido, el aporte más significativo de Polti es el inventario de las que él considerara como las treinta y seis situaciones básicas de las obras dramáticas, las cuales, tanto por su obvio interés histórico como por su relación con elementos que se verán más adelante, son citadas a continuación (3):

"1. implorar; 2. el salvador; 3. la venganza tras el crimen; 4. vengar víctima por víctima; 5. el acoso; 6. el desastre; 7. la víctima; 8. la rebelión; 9. la audacia tentativa; 10. el raptó; 11. el enigma; 12. obtener; 13. el odio entre los parientes; 14. la rivalidad familiar; 15. el adulterio moral; 16. la locura; 17. la imprudencia fatal; 18. el crimen involuntario por amor; 19. el asesinato de un desconocido; 20. el sacrificio por un ideal; 21. el sacrificio por los parientes; 22. el sacrificio total por la pasión; 23. la necesidad de sacrificar a un familiar; 24. la rivalidad de desiguales; 25. el adulterio; 26. los crímenes por el amor; 27. conocer la deshonra de un ser amado; 28. los amores imposibles; 29. el amor por un enemigo; 30. la ambición; 31. la lucha contra Dios; 32. los celos equivocados; 33. el error judicial; 34. los remordimientos; 35. el reencuentro; 36. la pérdida de los sentidos".

Etienne Souriau, quien más tarde perfeccionaría esta enumeración y ahondaría en el concepto de "situación dramática", se refiere a las treinta y seis situaciones de Polti en los siguientes términos: "Lista extraña, a la vez engañosa, desordenada,

penetrante, paradójal. Ilustrada por numerosos ejemplos que muestran perfiles que son como subespecies de cada especie. Ella etiqueta con eficacia los que son sin duda un gran número de temas utilizados efectivamente hasta la saciedad por el arte teatral de todas las épocas, desde la antigüedad hasta el fin del siglo xix" (4).

2.2. El "motivo" en el análisis del cuento folklórico. La aparición del término. Las contribuciones de Antti Aarne y Stith Thompson.

El interés por el cuento folklórico se remonta, en lo que respecta a su etapa moderna, a la época plenamente romántica. La atención hacia las literaturas nacionales que, como es sabido, desarrollo dicho movimiento, hubo de resolverse en la recopilación y difusión de una gran cantidad de obras pertenecientes a este género.

El punto de partida de esta atención parece ubicarse en el ámbito nórdico con la publicación del *Kalevala* (1835) por Elías Lönnrot, folklorista que compuso dicho poema integrando en él innumerables relatos populares.

Pasando por alto los estudios de Julius Krohn sobre el *Kalevala* y sobre otros relatos populares, es válido señalar que en el último decenio del siglo xix y en el primero del actual, los estudios sobre el tema de los relatos populares se extendieron e intensificaron hasta culminar en 1907 con la formación de la Federación de Folkloristas (Folklore Fellows) con sede en Helsinki (5). Tres años después, en 1910, aparece *Verzeichnis der Märchentypen* (*FF Communications*, 3, 1910) del investigador finés Antti Aarne, obra considerada como la primera ordenación de cuentos populares, en la que se disponen aproximadamente ochocientos relatos pertenecientes a más de una docena de pueblos indoeuropeos y cuyos orígenes se sitúan en los *Kinder und Hausmärchen* de los hermanos Grimm, en la colección danesa de Grundvig y en diferentes manuscritos de Finlandia (6).

El catálogo de Aarne agrupa este material en tres grandes sectores, a saber: los cuentos de animales, los cuentos folklóricos corrientes y los chistes y anécdotas. El segundo de estos sectores contiene a su vez cuatro subdivisiones que incluyen: (a) cuentos de magia; (b) cuentos religiosos; (c) nouvelles o cuentos románticos y (d) cuentos del ogro tonto. Respectivamente, y a modo de ejemplificación, los cuentos de magia se subdividen a su vez en: adversarios sobrenaturales; el esposo,

la esposa y otros familiares encantados; tareas sobrenaturales; ayudantes; objetos mágicos; poder o conocimiento sobrenaturales y otros cuentos sobre lo mágico.

De acuerdo con los postulados histórico geográficos de la Escuela Finesa —de la que el Catálogo de Aarne representa su mayor concretización— esta clasificación es el resultado de la recopilación de las versiones diseminadas de un determinado cuento y de las cuales se reconstruye su forma original. De este modo, el método comparativo se desarrolla merced al empleo de dos nociones básicas: la de "tipo", es decir, cualquier relato de formas independientes, y la de "motivo", que designa al elemento más pequeño en que un "tipo" puede ser dividido.

La necesidad de ampliar el Catálogo de Aarne con nuevas colecciones aparecidas en Europa y con el abundante material proveniente del folklore norteamericano, llevaron después de más de veinte años al investigador estadounidense Stith Thompson a complementar esta obra con nuevos tipos y motivos. La primera edición de este trabajo apareció bajo el título de *The types of the Folktale* (FFC, 74, 1928). Este catálogo sería la base del monumental *Motif-Index of Folk-Literature*, que Thompson publicó en seis volúmenes entre los años 1932-1936 y que se conoce habitualmente como el *Index de Aarne-Thompson*.

Sin variar fundamentalmente los principios dictados por su antecesor, Thompson centra el propósito de la obra en "...ordenar en una clasificación simple y lógica los elementos que configuran la literatura tradicional" (7).

Después de reconocer que "...si se intenta reducir el material de la narrativa tradicional de todo el mundo a una cierta ordenación (...) ésta debe hacerse por medio de la clasificación de los simples motivos —esos detalles de los cuales las narrativas completas están compuestas..." (8), el investigador norteamericano amplía de 800 a 2495 el número de composiciones consideradas, estableciendo las agrupaciones sobre la base de una detallada ordenación de estos motivos.

Debe sí señalarse que a pesar de la minuciosa clasificación que logra el *Index*, Thompson no aclara ni la naturaleza ni los rasgos que definen estas unidades, manteniendo en lo que respecta al "motivo" la posición de que es "...el elemento más pequeño en que el análisis puede dividir un cuento" (9).

Examinando esta definición, anota Susana Chertudi: "Esta definición de motivos resulta

sumamente vaga; en la práctica se observa que no hay criterios estables para delimitar los motivos, pues los llamados "elementos" son partes que, en un mismo cuento, se superponen, según los rasgos que se tienen para caracterizarlos. Los motivos pueden ser acontecimientos, actores (humanos, sobrenaturales, animales), acciones, objetos, etc." (10).

En lo que guarda relación con los conceptos de "cuento tipo" y "motivo", una evaluación certera del *Index* de Aarne-Thompson se halla en Hans Honti (*Märchenmorphologie und Märchentypologie*, Folk-Liv, iii, 1939, 307-8) (11). Observa este folklorista húngaro que existen tres maneras de considerar el cuento tipo como unidad: (a) como unión de numerosos motivos; (b) como entidad individual en contraste con otros cuentos tipos y (c) como substancia que se manifiesta en múltiples apariencias llamadas "variantes". En esta perspectiva, Honti opta por considerar como válida a la segunda, dado que en su criterio es la única que posibilita que una especie pueda ser definida morfológicamente. En relación con los "motivos" y las "variantes", Honti considera que estos elementos constituyentes del cuento folklórico no son constantes sino variables en extremo. Acepta que los investigadores intuyeron la existencia de una especie de patrón fijo en la ordenación de los motivos de un relato, pero en el entendido de que aquellos pueden variar considerablemente. Concluye Honti que el modo de resolver unitariamente la naturaleza de los elementos del cuento folklórico es distinguiendo aquello que es variable de lo que es constante, de acuerdo con los términos de "forma" y "contenido". De esta manera, la "forma" sería la constante, mientras que el "contenido" sería la variable. Es obvio que en la óptica de Honti, el *Index* de Aarne-Thompson es una obra basada en el contenido, es decir, en lo variable.

Stith Thompson replantea la cuestión del "motivo" en su último libro (*The Folktale*, New York: The Dryden Press, 1946) donde redefine esta unidad como "...el elemento más pequeño de un cuento que tiene el poder de persistir en la tradición" (12). Luego fija tres clases de motivos, a saber: (i) los actores; (ii) los ítemes de la acción (objetos mágicos, trajes especiales, creencias, etc.) y (iii) los simples incidentes, categoría esta última en la que se agrupa una gran cantidad de unidades (13).

La posición de Thompson con respecto al "motivo" termina por no ser definitivamente clara. En primer lugar, el "motivo" dista en su concepto

de constituir una categoría morfológicamente uniforme. En segundo lugar, su concepción se basa fundamentalmente en un criterio diacrónico ("capacidad de poder persistir en la tradición") y, por último, apunta a categorías que no son recíprocamente excluyentes, dada la imposibilidad de concebir un incidente que no comprenda una categoría ataccional y un ítem.

Con todo, los intentos de Aarne-Thompson en torno a la determinación de las unidades del cuento folklórico, han sido de una relevante importancia para los estudios sobre este género, dada la enorme difusión que el *Index* ha tenido en todo el mundo.

2.3. El concepto de "motivo" del cuento folklórico en los analistas rusos.

En forma paralela al interés por el cuento folklórico manifestado por la Escuela Finesa, se desarrolló en la Unión Soviética una interesante tradición de estudios sobre este género.

El interés por determinar las unidades mínimas de los relatos folklóricos surge en el ámbito soviético asociado al comparativismo histórico y, en especial, ligado a la figura de Aleksandr Veselovskij. Fue precisamente este teórico el que en su inacabada obra *Poética de los argumentos* (San Petesburgo, 1913) inició la preocupación por esta problemática con la distinción entre "motivo" y "argumento". Así, al comparar estas unidades, Veselovskij establece que el "motivo" es un elemento primario y el "argumento", uno secundario. Considera a este último como un complejo o grupo de motivos, los que a su vez son las unidades indescomponibles de la narración. Tal distinción opera también en su consideración del argumento como una categoría composicional, determinando que sus constituyentes o "motivos" —v. gr., la persecución, la vuelta a casa, el error judicial, etc.— son realidades extraliterarias y pertenecientes al dominio de la etnografía o de la antropología (14).

En forma posterior a Veselovskij, la investigación rusa sobre los cuentos folklóricos se enriqueció con los aportes de R. M. Volkov (*Skazka. Rozykanija po sjuzhetos lozheniju naradoj skazka*, Odesa, 1924). Para Volkov el cuento es una unidad factible de ser descompuesta en "motivos". Estos últimos pueden corresponder a cualidades de los héroes (v. gr., dos yernos sensatos y el tercero necio); a los actos de los protagonistas (v. gr., la última voluntad del padre) o a los objetos (v. gr., la cabaña con patas de gallina, los talismanes). El

interés central de Volkov radica en asignarle a cada motivo una letra y una o dos cifras para clasificar y catalogar estas unidades (15).

Dos años después de publicada la obra de Volkov es A. I. Nikiforov (*K voprosu o morfoložisheskom izušenij narodnoi skakki*, Leningrado, 1928) (16) quien retoma —aunque desde una perspectiva diferente— el análisis del cuento popular.

Para Nikiforov, el elemento fundamental del relato es el personaje principal, ya que es el único que en el curso de la narración permanece constante. Según el criterio de este folklorista, los personajes secundarios solo tienen por función la complicación de la intriga. En cambio, son precisamente las funciones del personaje principal en relación con los secundarios, las que determinan en sus combinaciones el tema de la narración (17).

El gran hito en los estudios sobre el cuento folklórico en Rusia es la aparición de la *Morfología del cuento*, del formalista Vladimir Propp, en 1928.

En la apertura de esta obra, Propp se refiere en forma general a los encuadres de Veselovskij y Volkov. El reparo fundamental que plantea frente a la posición del primero estriba en que para Propp el “motivo” sí puede ser descompuesto. Para ilustrar esta afirmación acude al ejemplo: “El dragón rapta a la hija del rey” que, según Propp, es un motivo factible de ser descompuesto en cuatro elementos que pueden en cada caso variar separadamente. Así, el “dragón” puede ser reemplazado por kochtchei, por el viento, el diablo, un halcón o un brujo; el “raptó” puede variarse por el vampirismo o por cualquiera acción que produzca la desaparición; la “hija” puede reemplazarse por la hermana, la novia, la mujer, la madre, etc. y, por último, el “rey”, por el hijo del rey, un campesino o un pope. En todo caso, la solución del problema según Propp, consiste en aislar las unidades primarias en forma diferente a la hecha por Veselovskij (18).

En relación con las ideas de Volkov, Propp señala que la consideración de las fórmulas y de los motivos propuestos por el investigador de Odesa, conduce “...a la única e inútil conclusión de que los cuentos parecidos se parecen” (19).

Operando con una muestra restringida de cuentos maravillosos de origen ruso, Propp anota que en un relato hay valores constantes y variables. Son variables los nombres y los atributos de los personajes y constantes, sus acciones o funciones. Para Propp, son estos últimos elementos repetiti-

vos los equivalentes a los “motivos” de Veselovskij (20).

Definiendo la “función” como “...la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (19), Propp fija cuatro propiedades de este elemento de acuerdo con los siguientes enunciados: (i) las acciones son partes constitutivas fundamentales del cuento; (ii) el número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado; (iii) la sucesión de las funciones es siempre idéntica; (iv) todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura (21).

De esta manera, relegando el “motivo” a la denominación de los elementos variables del cuento y apoyándose en el concepto de “función”, llega Propp a su ya clásica determinación de las treinta y una funciones, cuya nómina se omite aquí tanto por la amplia difusión que ellas han tenido como por su marginal interés en lo que respecta a la noción de “motivo”.

2.4. El “motivo” y la “función” en las investigaciones sobre el cuento folklórico con posterioridad a Propp. Las posiciones del estructuralismo norteamericano.

Treinta años tardó la *Morfología del cuento* en ser conocida en occidente. Solo después de su traducción al inglés en 1958 y de las sucesivas versiones a otras lenguas, pudieron la teoría europea y norteamericana percatarse de la importancia de los planteamientos del folklorista ruso. Sin embargo, después de treinta años, el panorama teórico ostentaba paradigmas y nociones algo diferentes a las sustentadas durante la vigencia del formalismo ruso. Concretamente, la irrupción de la etnografía estructural —y con ella de la obra teórica de Lévi-Strauss— y el afinamiento de los métodos mecanicistas del estructuralismo norteamericano habían planteado supuestos que implicaban ya la afirmación, ya el rechazo de los distintos elementos de la teoría de Propp.

En este ámbito estructuralista, y desde nuestro particular punto de vista, han sido tres las tendencias que han incorporado en sus directrices metodológicas las nociones medulares expuestas en la *Morfología del cuento*. Estas tendencias son:

(a) un sector de numerosos folkloristas y etnógrafos norteamericanos (E. K. Köngas, P. Maranda, Merville, Jacobs y otros) que han intentado proyectar la metodología de Propp—injertada o no con elementos de la teoría de

Lévi-Strauss —a la descripción taxonómica de relatos folklóricos de la América del Norte;

(b) una rama de la ortodoxia del estructuralismo francés de la teoría literaria (Todorov, Barthes y Bremond) que ha integrado las “funciones” de Propp a la descripción secuencial del relato, pero en un nivel que desplaza la substancia del contenido y restringe su operatividad al potencial correlativo que posee cualquiera unidad en la articulación del texto;

(c) por último, tanto A. J. Greimas, en el ámbito de la semántica estructural, como Julia Kristeva, en la metodología del semanálisis, que hacen referencias a la “función” de Propp, pero solo en lo tocante a las propiedades del modelo actancial propuesto por el folclorista ruso, y que es el elemento realmente operativo en el estatuto descriptivo de estos dos teóricos.

En la presente reseña de la evolución histórica del “motivo” son importantes las dos primeras tendencias de las recién señaladas. No obstante, cabe hacer presente que el estructuralismo francés (b) implica tanto las nociones de Propp como las del resto de los formalistas rusos, en especial de Boris Tomasevskij, razón por la cual será examinada más adelante (véase infra, 2.5). En esta perspectiva, corresponde a continuación abocarse a los planteamientos que sobre la problemática del “motivo” y la “función” ha elaborado el estructuralismo norteamericano y cuya expresión más definida se halla en las posiciones de Alan Dundes.

Retomando la antigua oposición entre “motivo” y “función” como unidades mínimas, a la vez que proyectando ambos conceptos en la distinción entre lo “ético” y lo “émico” hecha por Kenneth L. Pike (*Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, Glendale, 1954), Dundes (22) señala explícitamente:

“La distinción entre la antigua unidad mínima, el motivo, y la nueva unidad mínima, la función, se aprecia de modo positivo en la acertada separación que hace Kenneth Pike entre lo ético y lo émico. La aproximación ética no es estructural, pero clasificatoria en el sentido de que el analista crea categorías lógicas de sistemas, clases y unidades, sin aspirar a que ellas reflejen una estructura real en un sistema particular. Para Pike, las unidades éticas son creadas por el analista como construcciones para el manejo de los datos comparativos interculturales. En contraste, la aproximación émica es uniestructural y monocontextual (...) las unidades émicas dentro de esta teoría no están en absoluto dentro del vacío, sino más bien son puestas en un sistema y directamente relacionadas con él (...). El delineamiento tripartito que Pike hace

de las estructuras, al considerar tres modos en las unidades émicas, es de considerable importancia en el análisis del cuento folklórico. Los tres modos que Pike considera son el aspecto, la manifestación y la distribución (...). En los análisis de Propp, se debería entender el aspecto ejemplificado por la función; la manifestación, por los distintos elementos que pueden cumplir una función, y el modo de distribución, en las características posicionales de una función particular, esto es, entre las 31 posibles funciones en las que el modo puede ocurrir (...). La unidad mínima de Pike es el motivo émico o MOTIVEMA (23). En otras palabras, la función de Propp en el esquema de Pike se llamaría MOTIVEMA. Dado que el término “función” no ha alcanzado la aceptación general entre los folcloristas, se propone aquí que el MOTIVEMA sea usado en su reemplazo”.

A la par de proponer el nombre de “motivema” para la “función” de Propp, Dundes se sirve de un nuevo término, el “alomotivo” para designar “...los motivos que se suceden en un contexto motivemático dado”, aclarando luego que “...los alomotivos tendrían con respecto al motivema la misma relación que los alófonos con respecto a los fonemas y los alomorfos con respecto a los morfemas” (24).

En lo que respecta al término “motivo”, la opinión de Dundes es que éste puede seguir siendo usado, pero exclusivamente como unidad ética, es decir, análogo al sonido o a la forma.

Enfrentado por otra parte al problema de la relación entre “motivo” y “motivema”, Dundes señala la siguiente distinción:

“...uno podría preguntarse legítimamente cómo se puede reconocer el apropiado motivema para un motivo particular. Si uno observa un motivo específico, cómo puede visualizar a qué motivema está subordinado (...). Se trata nuevamente de la noción de función o motivema en el marco de un contexto secuencial. Siempre es posible definir una función o motivema de acuerdo con sus consecuencias (...) el recibir a un agente mágico sigue a la solución de una tarea, entonces el motivo corresponde al décimosegundo motivema y es claramente un caso en que el donante somete al héroe a una prueba. Si a esto sigue el asunto de una novia y un matrimonio, entonces el motivo corresponde al vigésimoquinto motivema, la imposición de una tarea difícil (...). Además no solo es importante comprender que el mismo motivo puede usarse en diferentes motivemas. Es igualmente importante entender que los diferentes motivos se pueden disponer en el mismo motivema (...). Atendiendo a que los motivos son actores e ítems (...), para una función dada o motivema podrían literalmente haber cientos de motivos apropiados” (25).

En la recta denotación de los términos, el motivema es para Dundes una entidad abstracta que se realiza en un enunciado narativo bajo la

forma de alomotivos, o variables que tienen en el motivo su correspondencia ética.

El intento de Dundes, si bien despertó el interés de un sector de la crítica, no tuvo en lo general una buena acogida. Entre las impugnaciones que suscitara esta posición merece ser citada la de Claude Bremond, uno de los principales representantes del estructuralismo francés.

En lo esencial, Bremond hace notar el escaso avance real que con respecto a Propp implica la teoría de Dundes. Refiriéndose así al intento de asociar los principios analíticos del folklorista ruso con la metodología del estructuralismo norteamericano, Bremond señala que Dundes:

"...croyant les concilier, demeure en réalite dans la lignée de Propp, et qu'une grave difficulté en résulte. Si Dundes avait suivi la voie ouverte par Pike, nous n'aurions pas seulement, d'une part des motifemes tels que *Manque*, et d'autre part des allomotifs tels que *Faim*, *Inondations*, *Stérilité*; une instance intermédiaire, permettant d'opposer structurellement au niveau de *feature mode*, divers types de manque, apparaîtrait: une paradigmatique des manques deviendrait possible. Au lieu de cela, le motifeme de Dundes, comme la fonction de Propp, reste une sorte de concept générique abstrait qui coiffe une multitude de variantes qu'on ne peut ni distinguer ni regrouper entre elles" (26).

De manera coincidente al señalar esta relación con Propp, Theodore Stern, en una reseña a *The Morphology of North American Indian Folktales* (1964), anota que: "...Dundes applies Propp's approach to a study of North American Indian folktales, using a unit that he terms 'motifeme' (...) instead of Propp's 'function'. Some (e. g. Fisher) have felt the letter to be too concrete; Dundes' unit is far more abstract" (27).

Más allá de estas objeciones, y reconociendo que el uso del término "motifema" ha estado muy lejos de generalizarse, cabe hacer notar que Dundes plantea en los últimos párrafos de su estudio algunas ideas dignas de ser tomadas en cuenta. Una de éstas surge, por ejemplo, cuando señala que:

"...Sería de interés fijar si existe un número mínimo de motifemas necesarios para la construcción de un cuento (Propp habla solo de un número máximo) (...), saber si la secuencia se corresponde de alguna manera con la estructura de otros elementos culturales, tales como el ritual (...), establecer si existe un modelo motifémico de cuentos que no sean los de hadas (...), si el modelo motifémico varía de una a otra área de la cultura, etc." (28).

Sin pretender tras estos juicios configurar una síntesis, puede señalarse que en el curso de las

investigaciones sobre el cuento folklórico, el "motivo" está lejos de ostentar tanto una denotación como una aceptación claras y definitivas. Sin embargo, a pesar de constituir un concepto que a partir de Propp, cedió su operatividad frente a la "función", el "motivo" ha seguido usándose como unidad temática (aunque de límites no claramente definidos) en numerosos aportes de índole taxonómica, como son los casos del *Motif-Index of the Italian Novella in prose*, de Rotunda (Bloomington, 1942) o el *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla*, de Keller (Knoxville, 1949), obras herederas de los modelos de Aarne y Thompson.

2.5. El "motivo" en la teoría formalista. La concepción de Boris Tomasevskij.

Llevados al terreno del reconocimiento de los procedimientos constructivos del lenguaje artístico, los formalistas rusos (al margen, naturalmente, de Propp) intentaron delimitar las unidades mínimas según las cuales dichos procedimientos podían caracterizarse. En lo que se refiere al "motivo", este elemento mereció la atención de uno de los más agudos representantes de esta escuela: Boris Tomasevskij, quien en su *Teorija literaturi (Poetika)* (Moscú-Leningrado, 1925) lo señaló como uno de los componentes del "tema".

Para Tomasevskij, lo que distingue a la obra literaria es la unidad de construcción a partir de un "tema" único que se expande a lo largo de toda la creación (p. 199) (29).

En esta perspectiva, el tema (comprendiendo bajo este concepto a la "fábula" y al "sujet") es para este teórico la categoría sumaria que une el material verbal de la obra, lo cual implica que cada obra posee un tema y que, al mismo tiempo, cada una de sus partes tiene el suyo. Al respecto anota Tomasevskij: "Mediante este análisis de la obra en unidades temáticas arribamos finalmente a las partes no analizables, esto es, a las partículas más pequeñas del material temático: 'Ha caído la tarde', 'Raskolnikov asesinó a la vieja', 'El héroe ha muerto'. El tema de una de las partes no analizables se llama un motivo" (p. 203).

Luego de esta definición un tanto oblicua, Tomasevskij hace, casi de paso, una distinción, aludiendo al uso de este término en lo que denomina "...el estudio comparativo de narraciones iterantes en poética histórica", haciendo presente que: "...aunque por lo común se los define del mismo modo, en dicho ámbito se llama motivo

a una unidad temática que se encuentra en diferentes obras, como por ejemplo el rapto de la novia, los animales que ayudan al protagonista a rematar su empresa, etc." (p. 203).

No deja de ser significativo el que al ampliar esta distinción, el formalista ruso anote: "Para la poética comparada, la posibilidad de descomponer los motivos en motivos más pequeños, carece de importancia; lo importante es que estos motivos reaparecen siempre sin cambios dentro del marco del género estudiado (...) y podamos hablar de elementos que subsisten sin descomponerse a lo largo de la historia literaria y que conservan su unidad a través de sus peregrinaciones de obra en obra" (p. 203).

Al llegar a este punto queda en claro que Tomasevskij distingue dos tipos de "motivo", a saber: (a) el correspondiente a la "poética histórica", de índole diacrónica, que se asocia implícitamente a la "situación" y cuyo rasgo esencial reside en su condición de elemento iterante y (b) el "motivo" de la "poética teórica", vinculado formalmente a la "proposición" y, por ende, da naturaleza lingüística.

Valga señalar que esta segunda concepción del "motivo", que es la que propugna Tomasevskij, no hubo de encontrar acogida ni en la propia teoría coetánea del formalismo ni en las escuelas posteriores. Por otra parte, una mera lectura de la clasificación que Tomasevskij hace de esta unidad, demuestra que su equivalencia con la proposición opera en escasa medida a través de las ejemplificaciones con que se ilustran las propiedades de esta unidad.

En cambio, puede afirmarse positivamente que esta clasificación de los motivos es el aspecto de la teoría de Tomasevskij que más ha interesado a la crítica contemporánea (30). Por su interés inherente, y con el propósito de evitar citas extensas, se procede a continuación a esquematizar dicha clasificación:

(a) De acuerdo con su integración o no integración a la trama, Tomasevskij divide los motivos en "libres" y "asociados", señalando que: "Llamamos motivos asociados a los que no pueden ser excluidos; los que pueden extirparse sin lesionar la sucesión cronológica y causal de los acontecimientos son motivos libres" (p. 204). En relación con estos últimos, Tomasevskij anota que su introducción "...está determinada, en gran medida, por la tradición literaria", a pesar de tener que reconocer a continuación que la propia tradición literaria llega a imponer la presencia de motivos

que no son libres sino específicamente asociados. En este último plano se ofrecen para Tomasevskij las desventuras de un funcionario menor (*El capote*, de Gogol; *Las pobres gentes*, de Dostoiewski) o la historia del amor desdichado de un europeo por una extranjera (*El prisionero del Cáucaso* y *Los gitanos*, de Pushkin), dos tramas características de relatos rusos del pasado siglo.

Entre los motivos "libres", Tomasevskij destaca por su importancia los motivos introductorios, que son los que "...reclaman el aporte de motivos suplementarios". Así, el motivo de "la misión" —que consiste en encomendar al protagonista una empresa— debe ser sostenido por el relato concreto de la empresa misma; el motivo de "la narración" (*Las mil y una noches*) introduce reiteradamente nuevos cuentos, etc. (p. 205).

(b) Según la acción objetiva que describen, existen para Tomasevskij, motivos "dinámicos" y "estáticos", de acuerdo a que modifiquen o no las situaciones cuyo tránsito y desarrollo constituyen la trama.

En las explicaciones en torno a esta clasificación, Tomasevskij anota sucintamente:

"Los motivos libres son por lo común estáticos, pero no todos los motivos estáticos son motivos libres. Supongamos que el protagonista deba valerse de un revólver para llevar a cabo un asesinato requerido por la trama. El motivo del revólver, su introducción en el campo visual del lector, es un motivo estático, pero también un motivo asociado, pues sin el revólver el crimen no podría ser cometido (...). Las descripciones de la naturaleza, del lugar, de la situación, de los personajes y de sus caracteres, etc., son motivos típicamente estáticos; los hechos y acciones del héroe son motivos dinámicos típicos (...). Los motivos pueden ordenarse fácilmente según su importancia para la trama. Están en primer lugar los motivos dinámicos, luego siguen los motivos preparatorios, los motivos que determinan la situación, etc. La comparación de una exposición condensada del relato con otra menos esquemática nos revela la importancia que tiene un motivo dentro de la trama" (p. 206).

En la exposición que sigue a esta clasificación, Tomasevskij analiza las funciones del motivo en el interior del argumento, sector donde no prima la causalidad, como en la trama o fábula, sino la disposición estética de los elementos. En el fondo del asunto y más allá de la asociación formal del motivo con la proposición —concepto que se queda solo en su enunciado— la clasificación de Tomasevskij permite la visualización de una unidad que Roland Barthes recogerá años más tarde en la noción de "función" enmarcada por apertura y cierre (31) dentro de un conjunto de presupuestos

que no distan mucho de las distinciones establecidas por el teórico formalista.

2.6. El "motivo" en el estructuralismo polaco.

A la atrayente densidad de investigaciones sobre el "motivo" literario que ostenta el estructuralismo polaco nos ha sido posible acercarnos gracias al riguroso estudio que sobre el desarrollo y comprensión de este elemento en tal ámbito hiciera Sophie-Irene Kalinowska (32).

Bajo la influencia de la Escuela Finesa y del formalismo ruso, las primeras aproximaciones al concepto de "motivo" en Polonia fueron emprendidas por un grupo de investigadores entre los que sobresalen los nombres de Zygmunt Lempicki (*Osnowa, watek, motyw*, Varsovia, 1925), Krzyzanowski (*Paralele, studia, porównawcze z pogranicza literatury, folkloru*, Varsovia, 1935) y Pelc (*Motiw literacki*, Varsovia, 1952).

El común denominador de estos estudios consiste en un afán por delimitar las propiedades del concepto, visualizando a la vez su proyección desde el cuento folklórico a los otros campos de la literatura.

En esta perspectiva, Lempicki resalta en el "motivo" dos rasgos que alcanzarían una marcada relevancia en el desarrollo posterior del concepto en la teoría polaca: su carácter abstracto y su esencialidad estética. Es precisamente a partir de su condición de esquema abstracto que para Lempicki se desarrolla la trama (*watek*) como su realización concreta e individualizada en una obra literaria (p. 33). Este hecho determina para este teórico, que un motivo pueda ser incorporado a tramas diversas, al tiempo que una misma trama pueda estar animada por distintos motivos (valga como ejemplo de esto último la trama de *María Estuardo*, que es realizada por varios dramaturgos y, según Lempicki, animada por cada uno de ellos sobre la base de un motivo diferente).

En cuanto a la esencialidad estética, ella supone una valoración que permite distinguir entre el "motivo" considerado como unidad del cuento folklórico —donde aquél no es cosubstancial— del "motivo" en las obras literarias mayores, donde tal condición es insoslayablemente significativa.

Por otra parte, primero Krzyzanowski y luego Lydia Lopatynska y Pelc, ven el "motivo" en relación con otros dos elementos: la "situación" y el "personaje". Según Krzyzanowski, en la estructura del "motivo" están presentes dos com-

ponentes: el personaje literario y la fuerza causal de una situación, siendo esta última a su vez, la partícula límite de la acción y, por ende, el elemento fundamental del contenido de una obra fabulativa (p. 34).

El propio Krzyzanowski va más allá, señalando que esta asociación del motivo al personaje y a la situación es típica de las obras épicas y dramáticas, no así de las líricas donde el "motivo" solo se asocia con la "situación", concepción ésta que difiere de la de Pelc, para quien el "motivo" en la lírica sigue unido a ambos elementos con la característica de que en este caso el personaje se halla encubierto por el "sujeto lírico", es decir, por un "yo" conmovido y absorbido por la experiencia vivencial de una situación.

Sobre la base de estas contribuciones y luego de incorporar la estimación del "motivo" como elemento estructural del texto literario, de acuerdo con Czerny (*Contribution à une théorie comparative du motif dans les arts*, Heidelberg, 1957) así como la fijación de su naturaleza estética y cognoscitiva, según las posiciones de este teórico y de M^{me} Skawarczyńska (*Systematyka głównych kierunków badań literackich*, Łódz, 1948), Sophie-Irene Kalinowska ha propuesto una definición del "motivo literario" señalando que: "El motivo es el elemento estructural-límite completo y autónomo, es decir, lo suficientemente desarrollado como para tener un sentido significativo y una expresión característica" (p. 53). Cabe hacer notar que por "sentido significativo" entiende la autora "un esquema conceptual típico" y por "expresión característica", la existencia de un portador concreto —sensorial, imaginativo, emocional o apetitivo— valorizado estéticamente.

Como se percibe con facilidad, esta definición permite que por "sentidos significados" y "expresiones características" se comprenda respectivamente a una amplitud de elementos que atenta contra la precisión del término definido. Así, entre los sentidos significados por el "motivo", Sophie-Irene Kalinowska cita (p. 63) (i) nociones y conceptos, v. gr., bondad, libertad, revolución, etc.; (ii) estados emotivos conceptualizados, v. gr., alegría, odio, angustia, etc.; (iii) estados volitivos conceptualizados, v. gr., estimación, impulso, rechazo, etc.; (iv) descripciones temporales y espaciales, v. gr., sucesos, infinito, silencio, etc.; (v) caracteres, v. gr., madre, héroe, jefe, etc. A su vez, entre las "expresiones características" o "portadores", o simplemente "formas" del motivo, la autora señala "los factores fónicos musicales", "los

factores morfológicos”, “los factores lexicales”, “los factores aperceptivos” tanto los que implican las apercepciones dinámicas, como la personificación, como apercepciones figurativas, cual es el caso de la analogía, la metáfora, el símbolo, el mito, la alegoría, etc.— y “los factores compositivos”. Como resulta obvio, la multiplicidad y heterogeneidad de todos estos elementos hacen que el “motivo” en la conceptualización de Sophie-Irene Kalinowska resulte una noción, amén de imprecisa, abiertamente inoperante.

2.7. El “motivo” en la crítica alemana anterior a la Segunda Guerra Mundial.

Las consideraciones sobre el “motivo” en la teoría y crítica germanas anteriores a la Segunda Guerra Mundial se originan obviamente en los postulados sobre el Märchen elaborados por la Escuela Finesa. No en otro sentido se aprecia el tratamiento del “motivo” en obras como *Das deutsche Volksmärchen*, de Karl Spiess (1924) y *Das Märchen*, de Von der Leyen (1925). Al mismo tiempo, paralelamente a lo ocurrido en el estructuralismo polaco, el concepto fue transportado desde el plano folklórico al de las obras literarias en general, ámbito este último donde la crítica lo usó en la metodología comparativista de las obras de un autor determinado, en el estudio de creaciones generacionales o en la descripción de la evolución de un género específico. Es en este plano en el que resaltan los nombres de Wilhelm Dibelius (*Charles Dickens*, 1916) y Karl Wiegand (*Geschichte der deutschen Dichtung*, 1922). Fue precisamente este último quien llegó a señalar que el método principal de su visión de la literatura alemana radicaba en un análisis detallado de los motivos (33).

En términos generales se puede señalar que el tratamiento del “motivo” en esta etapa de la teoría y crítica alemanas, se definió en la fijación del carácter abstracto de esta unidad. En esta consideración coinciden Brockhaus (*Der grosse Brockhaus*, iii, *Motiv*) para quien el “motivo” es el esquema abstracto de una situación concreta (34) y Ermatinger (*Das dischterische Kunstwerk*, 1921) para quien el “motivo” es todo curso exterior del devenir concentrado en una breve fórmula (35).

2.8. El “motivo” en la teoría europea de postguerra.

Al proyectar en los primeros decenios del presente siglo la noción de “motivo” desde el

ámbito del Märchen (36) al de las obras literarias mayores, la teoría desdibujó la precisión del término al extenderlo a toda suerte de elementos de la estructura artística. Esta tendencia se hubo de continuar en un amplio sector de las posiciones surgidas con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, tal como se puede apreciar en las revisiones que a continuación se ofrecen.

2.8.1. La polivalencia del “motivo” en Mario Praz.

La obra que con mayor relevancia condensa la reconocida erudición de Mario Praz es, sin duda, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Roma, 1942), verdadero fresco descriptivo de los elementos psicopatológicos del decadentismo romántico.

Basado en el planteamiento de que “Tendencias, motivos y amaneramientos propios del tiempo de un autor, forman un subsidio indispensable para la interpretación de su obra” (37), el trabajo de Praz representa un logrado intento de rastrear un amplio conjunto de unidades temáticas presentes en la enrarecida atmósfera de la por él llamada “la agonía romántica”.

Sin embargo, en el terreno que específicamente nos preocupa se hace notorio que la obra de Praz, en lo referente a tales unidades temáticas, se resuelve en un marcado confusionismo terminológico que no discrimina entre los términos “motivo”, “tema” y “tipo”, lo cual equivale a desdibujar tanto los límites entre estas unidades, como las denotaciones de “situación” y “personaje”.

Por su interés ilustrativo se enlistan a continuación los “motivos”, “temas” y “tipos” a los que Praz hace referencia, fijándose en cada caso alguna de las obras en que el comparativista italiano señala la realización de la unidad correspondiente.

“motivos”:

- (i) “el martirio por la fe” (p. 55) (*La Jerusalén libertada*, de Tasso); (ii) “la ignorancia sobre la verdadera identidad del adversario” (p. 55) (id.); (iii) “la defensa contra el sátiro” (p. 55) (*La Favola boschereccia*, de Tasso); (iv) “la jovencita infeliz y perseguida” (p. 114) (*Clarissa*, de Richardson y *Fair Penitent*, de Nicholas Rowe); (v) “la prostituta regenerada” (p. 126) (*Manon Lescaut*, de Pré vost y *Kabale und Liebe*, de Schiller); (vi) “la

muchacha seducida convertida en madre y luego abandonada a su trágico destino" (p. 182) (*Die Soldaten*, de Jakob Lenz); (vii) "el Eterno Femenino vestido de Hado" (p. 219) (*Laus Veneris*, de Swinburne); (viii) "la superioridad femenina" (p. 276) (*Fedra*, de D'Annunzio); (ix) "la mujer fatal" (p. 219) (*La Vénus d'Ille*, de Mérimée y *Une nuit de Cléopâtre*, de Gautier); (x) "la hermafrodita" (p. 332) (*Fragoletta*, de Latouche y *La fille aux yeux d'or*, de Balzac); (xi) "la rubia y la morena" (p. 333) (*Ivanhoe*, de Walter Scott); (xii) "Salomé" (p. 381) (*Le jardin des supplices*, de Mirbeau, *Salomé*, de Wilde); (xiii) "el motivo de Helena" (p. 381) (*Urne penchée*, de Samain, *Les yeux d'Hélène*, de Pierre Quillard); (xiv) "la misa negra" (p. 381) (*Au jardin de l'infante*, de Samain); (xv) "el amor estéril y cruel" (p. 384) (*Dolores*, de Swinburne); (xvi) "el Lucifer miltoniano" (p. 386) (*The decadent to his soul*, de Richard Le Gallienne); (xvii) "el motivo sádico" (p. 405) (*Le cachet d'onyx*, de d'Aureville); (xviii) "la transfusión del alma en un retrato" (p. 419) (*El retrato de Dorian Gray*, de Wilde, *Cuentos de Petroburgo*, de Gogol); (xix) "el inglés frecuentador de ejecuciones capitales" (p. 430) (*Faustin*, de Edmond Goncourt y *L'accusateur*, de Pétrus Borel).

"temas":

Con unívoca referencia a su condición de tema se encuentra el de "la cortesana azotada" (p. 58) (*Instabilità dell'ingegno*, de A. G. Brignole-Sale; *A quiltless lady imprisoned, after penanced*, de Lovelace). En lo que respecta al "incesto", éste, en relación con Chateaubriand, se presenta ya como "motivo" (p. 91), ya como "tema" (p. 127).

En dos pasajes de la obra, Praz enumera los que denomina "conjuntos de temas", característicos de la época que constituye el objeto de su estudio. De este modo se lee: "Hermosas mendigas, ancianas seductoras, negras fascinantes, cortesanas humilladas, forman el conjunto de temas que el siglo xvii había tratado con levedad y como ejercicio de ingenio y que luego encontramos, impregnado de un sabor acre de realidad, en los románticos..." (p. 62). Más adelante, refiriéndose a la obra de Vivien, anota: "...la imagen de blancos lirios ajados por crueles manos se manifiesta con dolorosa insistencia en toda la obra de Vivien (...) junto a los otros temas que forman el repertorio del decadentismo; ojos verdes, figuras sanguinarias de Amazonas y bacantes, seductores cadáveres de

mujeres estranguladas o ahogadas, escenas de misa negra (...) la sonrisa de la Gioconda (...) la fascinación del Adrógino, etc." (p. 383).

"tipos":

La presencia de "la mujer fatal", de tanta trascendencia en el romanticismo y postromanticismo, aparece citada en Praz tanto bajo la denominación de "tipo" (p. 216) como de "motivo" (p. 289). El resto de los "tipos" que se citan en la obra corresponden a los siguientes: "la bella de los ojos turnios" (p. 62); "la bella calva" (p. 62); "el bandido generoso" (p. 82); "el rebelde" (p. 85); "el satanás miltoniano" (p. 85); "el hombre fatal" (p. 97) y "el corsario" (p. 110).

En una perspectiva estrictamente operativa, se hace ostensible la arbitrariedad denominativa de la obra de Praz. Este hecho determina que bajo la noción de "motivo" resulten agrupados esquemas abstractos (v. gr., "el martirio por la fe"), tipos (v. gr., "la mujer fatal", "la prostituta regenerada") e incluso entidades que como en el caso de "el sadismo", corresponden al clásico concepto de "temas". No obstante, más allá de esta desadecuación terminológica, la obra de Praz se habría de convertir en una de las fuentes para la codificación de los "motivos" que años después utilizaría un importante sector de la crítica hispanoamericana.

2.8.2. El "motivo" en la teoría alemana de postguerra.

Cabe afirmar que después del auge de la Escuela Finesa y de las reflexiones de Tomasevskij, el tercer momento decisivo en el tratamiento del "motivo" se halla en la teoría y crítica alemanas de postguerra. En este ámbito se impone la necesidad de citar tres nombres que han tenido una enorme importancia en ulteriores consideraciones sobre este elemento. Tales nombres corresponden a los de Erich von Richtofen (*Studien zur romanischen Heldensage des Mittelalters*, Halle, 1944); Ernst Robert Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalters*, Berna, 1948) y Wolfgang Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*, Berna, 1948). Es obvio que el objeto de este trabajo hace necesario reseñar, aunque brevemente, el aporte que cada uno de ellos representa.

2.8.2.1. El "motivo" ~ "tema" en von Richtofen.

La obra de von Richtofen (38) se enmarca en el objetivo de situar histórica y comparativa-

mente los motivos característicos de las leyendas de la Europa occidental.

No obstante, al igual que la mayoría de los comparativistas, von Richtofen no aclara el valor de los términos "motivo" y "tema", utilizándolos indistintamente para referirse a las situaciones que examina. Al mismo tiempo, y al igual que Praz, varios de los motivos o temas aluden al personaje que los sustenta antes que a la situación que en ellos se establece. Así, una visión esquemática de los *Estudios épicos medievales* permite desglosar los siguientes "motivos" señalados por este autor:

i. *motivos o temas legendarios característicos de las leyendas heroicas románico occidentales*: (a) "el tema del niño expósito"; (b) "el tema de la disputa en el juego de ajedrez"; (c) "el tema (p. 26) o motivo (p. 27) del destierro o huída del héroe ante la cólera del señor"; (ch) "el tema o motivo del encarcelamiento"; (d) el tema de la búsqueda del padre"; (e) "el motivo de la venganza de los deudos";

ii. *motivos y temas de las leyendas épicas francas en España e Italia*: (a) "el motivo de la muchacha de los gansos"; (b) el motivo de las dos mitades de un anillo como medio de reconocimiento"; (c) "el tema del caballero errante en compañía de su mujer";

iii. *motivos y temas de las leyendas románico occidentales en España*: (a) "el tema de la mujer ofendida o violada"; (b) "el motivo del falso consejero"; (c) "el tema del traidor"; (ch) "el motivo de la venganza" (d) "el motivo de la traición que posibilita al enemigo invadir el país y saquear los bienes"; (e) "el tema de la condesa traidora"; (f) "el motivo del hombre casado, obligado a un segundo matrimonio que no pasa de lo platónico" (g) "el motivo de la casta pérfida";

iv. *motivos y temas germánicos en la épica francesa y española*: (a) "el tema de la mujer que impulsa a la venganza"; (b) "el motivo del ayo fiel a los hijos de héroe"; (c) "el motivo de las cabezas cortadas"; (ch) "el motivo de la procreación consciente de un vengador".

Esta nómina extraída de la obra de von Richtofen —que cualquier conocedor de la épica medieval asociará con las creaciones correspondientes— detenta junto a la indiscriminada denominación de "motivo" y "tema" para las mismas unidades, la ostensible inferencia del "tipo", esto es del "personaje cliché", tal como se aprecia en los temas o motivos i (a), ii (c), iii (a), (b), (c), iv (a) y (b).

Al margen de este hecho, los distintos grados de abstracción a que se somete el contenido de las unidades permite que muchas de éstas se hallen comprendidas en otras. De esta manera, una ordenación discriminada permite establecer un "tema", v. gr., "la venganza" que la épica medieval enfocó en "motivos" como "la venganza de los deudos", la procreación consciente del vengador", etc.

2.8.2.2. La "tópica" de Curtius.

Orientada hacia el examen de las manifestaciones básicas de la tradición cultural de occidente, la referida obra de Ernst Curtius centra uno de sus capítulos en la descripción de las formas recurrentes de las culturas greco latina y medieval. Denominado "tópica" al conjunto de dichas formas, el investigador alemán establece que:

"En el antiguo sistema didáctico de la retórica, la tónica hacía las veces de un almacén de provisiones (...) en ella se podía encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los escritos" (39).

El intento de extraer de este sistema los fundamentos de una tónica histórica de eficacia comparativa, Curtius diseña un esquema de unidades temáticas a las que llama "temas" o "tópicos".

De los nueve "temas" o "tópicos" señalados por Curtius, cuatro corresponden a lo que bien podría denominarse una "retórica perlocutiva", a saber: la tónica de la consolación, la de la falsa modestia, la del exordio y la de la conclusión. Cuatro a su vez se acercan a lo que cabría entender por "tema", siendo éstas la tónica histórica, la invocación a la naturaleza, el niño y el anciano y, por último, la anciana y la niña. Finalmente, la tónica del mundo al revés equivaldría, como situación concreta, a lo que muchos críticos entienden por motivo.

En este esquema cada una de estas tónicas comprende una cantidad variable de fórmulas que el autor designa con la denominación de "temas", "motivos" o simplemente "tópicos".

Así, la tónica de la consolación comprende entre otras fórmulas la idea de la mortalidad del hombre y la meditación sobre las edades de la vida; la tónica histórica comprende el Paraíso Terrenal, la Edad de Oro y las "fuerzas vitales", entendidas entre éstas el amor, la amistad y la transitoriedad

de la vida; la falsa modestia ostenta entre estos temas, motivos o tópicos la alusión a la propia debilidad, las fórmulas devocionarias, la idea de escribir por mandato de alguien y el deseo de ahorrarle fastidio al lector; la tónica del exordio muestra como tópicos la desidia y la manifestación de que quien posee conocimientos debe divulgarlos; la tónica de la conclusión presenta como fórmulas el término abrupto, el cansancio y la necesidad de concluir por la llegada de la noche; la tónica de la invocación a la naturaleza contiene los variados tratamientos de la naturaleza participativa; el mundo al revés ostenta por lo común los tópicos del imposible retórico y de la censura a la época; el niño y el anciano contiene como tópico fundamental el del puer senex como esquema panegírico; por último, la tónica de la anciana y la niña contiene como su tópico más común el del rejuvenecimiento.

Este conjunto de tópicos esbozados por Curtius conduce a la impresión de un encuadre de fórmulas más cercano a la noción de “ademán lingüístico” de Jolles que al de unidades correspondientes a esquemas concretos. En esta perspectiva —excluyendo a la tónica del mundo al revés— los temas, tópicos y motivos del filólogo alemán se insertan en un ámbito de la extensión del “motivo” propugnado por Sophie-Irene Kalinowska, la cual, aludiendo a la naturaleza dinámica de este elemento anota que: “...su función en la obra literaria es la de mover, realizar la idea que contiene, revestirla mediante su acción estimulante y propulsora, de manera ordenada, y, en la fase siguiente de su dinamismo, la de sugerir, de inducir en el alma del receptor el mismo proceso de recreación que el autor ha vivido en la fase precedente al crear el miembro respectivo de la obra” (40).

2.8.2.3. El “motivo” en Wolfgang Kayser.

El examen de cualquier perfil de la teoría literaria cobra una especial relevancia cuando incorpora a sus alcances la referencia a la *Interpretación y análisis de la obra literaria*, de Wolfgang Kayser (41). La razón de esta importancia radica en la quizás exagerada influencia que ha tenido esta obra en la formación de la crítica y teoría contemporáneas de Hispanoamérica.

Kayser trata el “motivo” en el capítulo correspondiente a “Los conceptos elementales del contenido”. Definiéndolo como “...una situación típica que se repite; llena por lo tanto de significado humano” (p. 77), Kayser agrega que el “moti-

vo” “...no está fijado ni concretado de una manera exacta” y que “...solo lo captamos cuando prescindimos de cualquier fijación individual” (id.). En lo que se refiere a su composición, el teórico alemán señala que “Las distintas concretizaciones dentro de cada motivo se llaman “rasgos” (id.).

En lo que respecta a la clasificación de estas unidades, Kayser anota que: “...en el análisis de una obra se puede establecer la diferenciación entre motivos centrales y motivos subordinados” —agregando en relación con estos últimos que “Con bastante frecuencia, éstos pueden dividirse aún en motivos vinculados al motivo central y en otros que no pasan de ser motivos expletivos” (p. 79).

A esta clasificación que concierne a la relación entre el motivo y la fábula, sigue en Kayser otro ordenamiento según el cual se distinguen por un lado los motivos “desde el punto de vista de la acción” (es decir, los correspondientes al drama y a la narración como géneros pragmáticos) y, por otro, los “motivos líricos” que, para ser auténticos, “tienen que ser entendidos como situaciones significativas”, queriendo esto decir que “...su trascendencia no consiste (...) en el desarrollo de la situación, de acuerdo con una acción, sino en que se tornan vivencias para un alma humana y que se prolongan interiormente en las vibraciones de ésta” (p. 80).

La diferencia entre “motivos de acción” y “motivos líricos” se aprecia en la ejemplificación que de estas unidades expone Kayser. De este modo, en un nivel ilustrativo, se señalan los siguientes “motivos de acción”: “el amor entre los descendientes de dos familias enemigas” (*Romeo y Julieta*); “el error de la muerte aparente” (*Romeo y Julieta*, *Píramo y Tisbe*); “el reconocimiento mediante el zapato que se adapta al pie” (*La Cenicienta*); “el príncipe apasionado vestido de siervo” (*La Comedia del viudo*); “el amor simultáneo por dos hermanas”; “los hermanos enemigos”; “la promesa fatal” (*La estrella de Sevilla*, *El Orlando furioso*, *Los nibelungos*); “el motivo del viudo” (*La comedia del viudo*); “la persona amada que ha muerto y se aparece al amigo que la sobrevive” (*Fair Margaret and Sweet William* y *William’s ghost*, de Percy); “la barca de salvación” (*El Auto de Moralidad de la embarcación del infierno*, de Gil Vicente) (pp. 77-81).

En lo que respecta a los “motivos líricos”, Kayser da como ejemplos “la corriente del río”, “el sepulcro”, “la muerte”, “la salida del sol”, “la despedida”, etc.

Quizás sea la exposición de Kayser donde mejor se ilustra la inadecuación conceptual que significa el enmarcar bajo la misma denominación de "motivo" a dos elementos, sinó opuestos, de diferente naturaleza constructiva: el esquema abstracto de una situación concreta y la mera situación despojada de toda referencia. Esta inadecuación, nacida como en otros casos del intento de abarcar con el "motivo" tanto a elementos de las estructuras épicas (o narrativas) y dramáticas como líricas, ha sido una de las principales causas de la ambigüedad con que hasta la actualidad se ha utilizado el término y, por ende, de su desdibujamiento conceptual y operativo.

2.9. El "motivo" en la teoría y crítica hispanoamericanas.

Es un hecho reconocido que la teoría y crítica literarias hispanoamericanas configuran un ámbito receptivo de los esquemas analíticos creados en el viejo continente. A esto se suma la generalizada circunstancia de que tal importación no motiva, por lo general, procesos de reelaboración o, al menos, discusiones que tiendan a cuestionar o las directrices o los aspectos más controvertibles de dichos modelos.

Precisamente, entre los aspectos menos clarificados transferidos al quehacer de la teoría y crítica hispanoamericanas se halla el deslinde de las unidades de contenido, constituyendo entre éstas el "motivo" uno de los elementos que con mayor claridad ilustra esta situación.

Como ejemplo de lo señalado se cita a continuación la definición de "motivo literario" dada en *El análisis literario*, de Raúl H. Castagnino:

"Motivo, en el vocabulario técnico de la literatura, alude a una pequeña unidad temática de extracción afectiva que aparece y reaparece en diversas combinaciones de manera semejante a lo que en el tecnicismo musical se denomina *leitmotiv*, es decir, secuencia característica de sonidos que dibuja una melodía fundamental la cual se combina y reaparece periódicamente a lo largo de una composición (...); además está advertir que el motivo no es privativo de ningún género en particular, ni siquiera de ningún arte: puede hallarse a lo largo de una composición poética, o musical, de una obra en prosa, de una época, de una literatura nacional" (42).

A continuación se examinarán algunas posturas que parecen constituir los aportes más significativos de la teoría y crítica hispanoamericana

en relación con el "motivo literario", aun cuando haya que reconocer que ninguna de ellas supera la indefinición que desde sus fuentes teóricas caracteriza a este elemento.

2.9.1. El "motivo" en el esquema poético de Eleazar Huerta.

Quizás el nombre de Eleazar Huerta sea desconocido en muchos sectores de la llamada "crítica académica" hispanoamericana. Las acertadas intuiciones y el extraordinario rigor expositivo de que hacía gala el notable estilista español no lograron empero rebasar las fronteras de Chile, sitio en el que su labor cumplió un rol que bien podría ser calificado como análogo al que en Argentina llevó a cabo la colosal figura de Amado Alonso.

En la poética de Huerta, y siguiendo los delineamientos kayserianos, el "motivo" es "una situación típica", a lo que agrega el teórico español: "...y es dinámico de un modo riguroso que brota de aquella situación, pues no produce un resultado cualquiera. Por eso prefigura una forma interna que ya desarrollada llamamos "tema" (43).

Después de hacer referencia a la reiteración de estas situaciones, Huerta anota que el "motivo" "...puede tener rasgos secundarios que lo ramifican en variantes" —agregando que—"...cuando se añaden detalles que determinan el motivo respecto a las personas, el lugar y el tiempo (...) el motivo abstracto ha generado plenamente un relato concreto, cuyo resumen lógico-causal es el argumento o fábula" (p. 67).

Tras aludir a la clasificación de los motivos en "principales" y "secundarios", incluidos en estos últimos los "motivos ciegos" (como es el caso, para Huerta, del episodio de las arcas de arena en el *Poema del Cid*), el crítico español anota que: "Donde mejor se han podido estudiar los motivos ha sido en la literatura folklórica, con el doble resultado de aclarar éstos y de obtener técnicas para compararla con la literatura escrita y para analizar complejos textos de la última" (p. 68).

En cuanto a su constitución estructural, Huerta señala que "...los motivos son formas rígidas, de modo que rigen su peculiar desarrollo y se malogran con el hibridismo" —agregando que—"...aunque rechazan la mezcla, admiten la combinación, el jerarquizarse de diferentes modos" (p. 65). Este aspecto constructivo que señala Huerta, no deja de ser relevante ya que implica que

al introducir un nuevo factor en el motivo o al lograr fijar una variante, pueden surgir de ello textos originales y "hasta géneros nuevos". El ejemplo que ilustra esta aseveración lo expone Huerta a través del motivo de las andanzas del héroe o de una pareja de héroes como elemento subordinante de la narración de aventuras. Desde este punto de vista, según el teórico español, al destacarse en él a dos protagonistas muy desiguales, la narración se transforma en relato burlesco (Don Quijote y Sancho). No obstante, si en este esquema se destaca al subalterno, el héroe principal resulta desvaído, pasivo, "...mera sombra que recibe lo que ni gana ni merece (el amo, de *El gato con botas* o Leandro, de *Los intereses creados*" (p. 69).

En la problemática de los motivos de la lírica, no escapa Huerta del desdibujamiento conceptual que ya se observara en otros teóricos. Para este crítico, "Los motivos de la lírica ofrecerán un dinamismo de otra tendencia: ir desde la situación abstracta, meramente representada —o cifrada en símbolos verbales personalísimos— a la plenitud sentimental en expresión comunicable". De este modo concluye Huerta que: "Nada tiene de raro que el motivo de la lírica se confunda con el tema (...) ni que el tema de un drama o novela, inconfundible respecto al motivo, sea el nombre genérico en que se cifra un arquetipo individualizado" (p. 70).

Tras esta caracterización estructural de los motivos, Huerta indaga en el problema de su naturaleza lingüística, haciendo notar que en el paso de lo abstracto a la realidad literaria, la estructura del motivo —inseparable de la intuición creadora— se expande productivamente en frases o palabras equivalentes a los que se ha llamado "motivos conductores" o "leimotiv" (Cfr. pp. 71-77).

2.9.2. El "motivo" en el esquema analítico de Cedomil Goic.

Al llegar a este punto de la reseña acerca de la comprensión y operatividad que el "motivo literario" ha tenido en las diferentes escuelas y ámbitos, se impone una mayor detención. La razón de ello radica en el hecho de que en el esquema analítico que manipula el crítico chileno, el "motivo" detenta un tratamiento sistemático y definitorio, tal como se puede observar en sus dos obras de mayor alcance, a saber, *La novela chilena* (LNCh) e *Historia de la novela hispanoamericana* (HNH) (44).

Dado los objetivos que se plantean estas dos obras, resulta comprensible que no se aclare en ellas el alcance exacto de muchos de los términos empleados en los análisis que plantean, tal como ocurre concretamente con el concepto de "motivo". No obstante, aunque Goic no señala expresamente las fuentes de las que extrae esta noción, ellas se ubican en los criterios de Curtius, Praz y Wolfgang Kayser. Esta procedencia no deja de ser significativa, ya que determina un uso del término "motivo" no totalmente deslindado del concepto de "tema".

De este modo, la lectura de las dos obras citadas permite percibir la confluencia de tres entidades comprendidas bajo la denominación de "motivo". Así, en HNH, Goic utiliza reiteradamente el término con un nítido sentido kayseriano para distinguir un conjunto de motivos que a continuación se citan agregando en cada caso la o las obras implicadas:

(i) "el motivo de un extraño en el mundo" (*El provinciano en Santiago*, de José J. Vallejos; *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana y *María*, de Jorge Isaacs) (ii) "el motivo del amor imposible" (*Casa grande*, de Luis Orrego Luco y *Zurzulita*, de Mariano Latorre); (iii) "el motivo del amor funesto" (*El cristiano errante*, de Antonio J. Irisarri y *Manuela*, de Eugenio Díaz) (iv) "el motivo de la separación funesta" (*María; La vorágine*, de José E. Rivera) (v) "el motivo de lo viejo y lo nuevo" (*El gaucho florido*, de Carlos Reyles y *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes); (vi) "el motivo del amor sacrílego" (*Los ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez); (vii) "el motivo del nacimiento o renovación de la existencia" (*La vida breve*, de Juan Carlos Onetti); (viii) "el motivo de la muerte en el pudridero" (*Para una tumba sin nombre*, de Juan Carlos Onetti).

Sin embargo, a lo largo de las exposiciones contenidas en las dos obras señaladas emerge una nueva postura que vincula el motivo con cualquiera reiteración rítmica en la disposición del contenido narrativo. De hecho, este nuevo criterio desdibuja ostensiblemente la comprensión de la noción anterior. Así por ejemplo, se anota en el análisis de *La última niebla*, de María Luisa Bombal: "...En el juego de verificaciones entra una serie de *motivos* (45) que constituyen otros tantos elementos rítmicos de la narración. Esos elementos los forman: el sombrero perdido y no hallado; el carruaje que Andrés vuelve a ver; el testimonio del pequeño, anulado por su muerte; la salida de la

ciudad, negada por el esposo; el reconocimiento en la ciudad de la plazoleta; las calles empinadas; los dos árboles frente a la casa; la casa con las persianas bajas; la verja; el jardín abandonado; la casa con otros interiores y su dueño muerto quince días atrás" (LNCh, pp. 154-55). Como resulta obvio, esta enumeración de elementos a los que se denomina "motivos", genera una abierta ambigüedad con respecto a la comprensión del término.

Al margen de lo señalado, el esquema analítico entrega un tercer criterio asociado a un mayor grado de abstracción. En virtud de esta última condición, los límites entre "tema" y "motivo" se diluyen dando paso a un uso del término "motivo" que está muy lejos de apuntar a situaciones concretas. De esta manera, en HNH existen referencias a: "motivos de violencia primitiva, de pasión sexual, de patología repugnante, de miseria o de dolor..." (p. 113); "motivos de alcohólica" (p. 120); "los motivos del amor" (p. 132); "los motivos de horror y de asco" (p. 124), etc.

Dada la rigurosidad expositiva que preside ambas obras es difícil postular que en ellas existan tres ópticas distintas en el empleo del "motivo". Todo lo señalado apunta en cambio a una conceptualización de amplitud y límites vacilantes que termina por desdibujar la real operatividad del término.

2.9.3. El "motivo" en la crítica de Mario Rodríguez Fernández.

No obstante el reiterado empleo que las dos obras recién señaladas hacen del "motivo" como elemento caracterizador, no cabe duda que es Mario Rodríguez quien, en el ámbito de la crítica chilena, utilizó este elemento como unidad preponderante en sus estudios referidos al Modernismo hispanoamericano.

Con este propósito, y comentando la definición de Kayser (véase infra 2.8.2.3.), Rodríguez anota que en la perspectiva de la acción "...los motivos podrían ser considerados como las pequeñas unidades que conforman un argumento y que al ir creando situaciones que exigen una resolución asumen un carácter de fuerzas impulsoras" (46).

Sin embargo, escindiendo estos motivos de acción de los propiamente líricos, el crítico chileno distingue en estos últimos dos tipos de unidades, a saber: (a) un "motivo lírico" que "...es una situación significativa capaz de transformarse en una vivencia para un alma humana y que (...) se nos aparecen, en primera instancia, como objetivi-

dad limitada (...) o como impulso para la expresión lingüística" (v. gr., "la noche", "las flores", "el adiós", etc.) y (b) una serie de "motivos líricos" "...que se aproximan fuertemente a los narrativos [y] (...) cuya trascendencia puede ser observada, en cierto modo, desde el punto de la acción" (47).

Es precisamente en la perspectiva de los segundos en la que Rodríguez Fernández especifica un conjunto de motivos que en su criterio caracterizaron al Modernismo y cuyo detalle —anotándose en cada caso la obra de Darío en que el crítico los visualiza— es el siguiente: (i) "la poesía rechazada en el mundo" —o "motivo del sátiro sordo"— (pp. 39 y ss.) (*El rey burgués*); (ii) "la divinización del poeta" (pp. 48 y ss.) (*Poema ix de Cantos de vida y esperanza*); (iii) la tristeza inmortal del ser divino" (pp. 54 y ss.) (*Poema xi de Cantos de vida y esperanza*); (iv) "el amor del dios" —o "motivo de Leda y el cisne"— (pp. 68 y ss.) (*Leda*); (v) "la llamada del amor" (pp. 73 y ss.) (*Primavera*); (vi) "la América ignota" (pp. 76 y ss.) (*Tutecatzi*); (vii) "¿tantos millones de hombres hablaremos inglés?" (pp. 79 y ss.) (*Los cisnes*); (viii) "el elogio de la patria" (pp. 85 y ss.) (*Canto a la Argentina*); (ix) "el amor y la muerte" (p. 94); (x) "la metamorfosis de Satán" (pp. 96 y ss.) (*Thanatopía*); (xi) "la belleza de la medusa" (pp. 99-100) (*Margarita, de Prosas profanas*); (xii) "el amor sacrílego" (p. 101) (*Ite, missa est, de Prosas profanas*); (xiii) "la explotación social" (pp. 112 y ss.) (*El fardo*); (xiv) "el ánfora funesta del divino veneno" (p. 119) (*Nocturno, de Cantos de vida y esperanza*); (xv) "el abismo del yo" (p. 120) (*Eheu*); "en medio del camino de la vida" (pp. 119-120) (*Thanathos*).

Es evidente que al ser extraídos del marco referencial que aporta la obra, cualquiera discusión sobre la legitimidad de estos motivos resulta consecuentemente obliterada. No obstante, aun acudiendo a su mero enunciado, se hace perceptible el carácter abiertamente temático de los motivos correspondientes a (iv), (v), (vi), (viii), (ix), (xiii) y (xv), así como la discutible textura de los enunciados como (vii), (xiv) y (xv), dada su evidente asociación con postulados e imágenes al parecer muy distantes del ámbito situacional aun cuando se considere inserta en éste a la instancia del "yo lírico". Así, en esta perspectiva, y aún cuando en este esquema el "motivo" ostenta una novedosa centralidad, su enfoque persiste en la no diferenciación de esta unidad con respecto a las nociones de "tema" e, incluso, a la de "imagen poética".

2.10. El "motivo" en algunas de las más recientes posiciones de la teoría literaria.

Prescindiendo de considerar la polarización de criterios intrínsecos y extrínsecos, la teoría literaria muestra en los últimos años una marcada escisión entre las variadas expresiones del paradigma estructuralista y las distintas posiciones que ligadas a los epígonos del neo criticismo y aun del impresionismo, tienden a situar el enfoque del hecho literario en el ámbito de un comparativismo diacrónico de sus contenidos. No obstante, y tal como se verá en las líneas siguientes, ninguna de estas tendencias ha hecho uso del "motivo" con una denotación cercana a la postura de Kayser o a la mostrada por los críticos hispanoamericanos aquí reseñados.

Así, entre las posiciones no estructuralistas, una obra situada en el marco del neo criticismo norteamericano como lo es la *Introducción a la crítica literaria*, de Guerin, Labor y otros, define el "motivo" como: "Asunto, imagen, tipo de acción o arquetipo que por su repetida aparición se destaca a lo largo de una obra y eleva su atractivo estético" (48). Una óptica muy similar a ésta se percibe en dos teóricos canadienses, Bourneuf y Ouellet, cuando señalan: "La répétition d'un motifpersonnage, objet, phrase ou expression, image —constitue un procédé de composition riche en possibilités, qu'il soit utilisé dans une scène ou élargi aux dimensions d'une oeuvre" (49).

En el marco de las investigaciones lógico retóricas posteriores a la Segunda Guerra Mundial surge la posición de Kenneth Burke, según la cual la totalidad de las manifestaciones creativas de la humanidad son explicables en forma de "motivos". Sin embargo, a pesar del valor intrínseco y de la sorprendente erudición que se muestran en las dos obras de Burke dedicadas a este tema, a saber: *A grammar of motives* y *Rhetoric of motives*, es indudable que en ellas el "motivo" está lejos de corresponder el sentido que constituye el objeto de este trabajo.

De acuerdo con Burke en toda manifestación creativa son reconocibles cinco elementos: el acto —o acción—, la escena —o fondo—, el agente o actores—, la agencialidad y el propósito. La esencialidad de cada uno y del total de estos elementos converge en una substancia que deviene y se integra dialécticamente en un universo retórico que se manifiesta en forma de "motivos" que presiden el acto creativo en cada uno de los elementos señalados (50). Al reducirse así la subs-

tancia a un conjunto de "motivos" universales, Burke distingue, por ejemplo, "...between intrinsic and extrinsic substance, or between motivations within the agent and motivations derived from scenic sources that "support" (or "sub-stand") the agent" (51).

En esta perspectiva, la lectura de las dos obras señaladas de Burke, hace patente que el "motivo" equivale en esta teoría a la noción de "motivación", aunque inserta ésta en una compleja concepción de la retórica, ya que en este ámbito Burke incluye las creaciones literarias, los trabajos científicos, la metafísica y las manifestaciones del pensamiento económico y jurídico.

2.10.1. El "motivo" en el estructuralismo francés

La mención concreta del "motivo" se halla en dos teóricos de esta escuela: Erich Koehler y Tzvetan Todorov.

El primero de ellos —muy ligado a la perspectiva sociológica de la crítica literaria— utiliza el término escasamente para significar ciertas, aunque no especificadas, unidades de contenido. De esta manera, en su ensayo *Las posibilidades de una interpretación sociológica ilustradas a través del análisis de textos literarios franceses de distintas épocas*, se encuentran observaciones como: "Sería ingenuo pretender que todo cambio que se produce en la infraestructura de la sociedad se refleja automáticamente en el arte mediante la aparición de nuevos temas y de nuevas formas. Estos cambios no son capaces de alterar el arsenal de formas, temas y motivos literarios (...) más que cuando adquieren las proporciones de una verdadera revolución, de una transformación histórica" (52). Es obvio que no se trata aquí de una mención operativa del término, sino, antes bien, de una imprecisa manera de designar algo distinto del "tema" mismo.

En lo que respecta a Todorov cabe hacer notar que las referencias al "motivo" que en él se encuentran, están lejos de traducir una concepción realmente operativa del término. Esto se demuestra en el hecho de que tales referencias no aparecen en sus trabajos descriptivos (véase v. gr., *Gramática del Decamerón* o *Introducción a la literatura fantástica*), sino que surgen en las revisiones de los formalistas rusos a los que el crítico franco-búlgaro acude reiteradamente en sus escritos.

En esta perspectiva, enfrentado Todorov a las dos concepciones de "motivo" que en aquel

marco entregan respectivamente Propp y Tomasevskij, adopta frente a ellas una postura que definitivamente está lejos de ser clara. Por una parte, concuerda con el folklorista ruso en la mayor operatividad de la "función", dada la condición de invariabilidad que detenta este elemento frente a la variabilidad del "motivo". No obstante, Todorov emplea este último término para designar un conjunto de proposiciones elementales constituidas por actantes y predicados (53). La validez de este último encuadre es efectiva en la medida en que este crítico sustenta el concepto de "proposición narrativa" como elemento unitario en la descripción del nivel sintáctico del texto literario, ámbito que es precisamente el menos desarrollado de su teoría.

3.0. Delimitación y operatividad del "motivo literario"

Tras la revisión hecha, la primera consideración que se impone debe referirse a la patente desfocalización de la entidad comprendida bajo la noción de "motivo literario". En este sentido, lo hasta aquí anotado demuestra que más allá del ámbito del Märchen, con el término "motivo" la teoría y crítica literarias han significado indiscriminadamente elementos tales como el esquema básico de una situación concreta, el tema, el tipo —o cliché— el símbolo fijo, el locus y hasta la imagen. En otras palabras, el "motivo" ha llegado en literatura a constituir la denominación de cualquiera unidad de la textura significativa o formal de la obra literaria con la única condición de que ella posea una manifestación iterante ya en el plano individual, generacional o diacrónico. Como resulta obvio, un elemento de estas características dista en mucho de ser efectivamente operativo en cualquier enfoque en el que él se inserte.

Ante una perspectiva como ésta caben en relación con el "motivo literario" dos claras posibilidades, a saber: (a) reducir su pertinencia a la descripción de los contenidos del Märchen, eliminando así su polisémico empleo en la descripción de las obras que no corespondan a este género, o (b) rescatar su uso para otras clases de obras, mediando en tal caso un necesario replanteamiento de su significado, textura y alcances, con el fin de posibilitar una codificación efectiva y una real operatividad de las unidades comprendidas por el término. En las siguientes líneas se intentará la demarcación del "motivo", conforme

a los elementos recién señalados, acudiendo ocasional y tentativamente a una codificación cuya presentación íntegra se dará en un futuro trabajo.

3.1. Significado, textura y alcances del "motivo literario".

La concepción que con mayor propiedad se ajusta tanto a lo que Bedier, Polti y Souriau como la Escuela Finesa entendieron por "motivo" (véase infra 2.1. y 2.2.) es la que se contiene en la posición de Kayser (véase infra 2.8.2.3.), quien define este elemento en los términos de una situación típica que se repite, escindida de cualquiera fijación individual.

La clave de esta definición, así como de gran parte de la problemática del "motivo literario", radica en la necesidad de especificar adecuadamente el término "situación". Así, tanto para fundamentar la definición acogida como para diferenciar el "motivo" de los otros elementos señalados en 3.0., debe entenderse por "situación" el enunciado de un acontecimiento en el que participa al menos una actancia ya como sujeto u objeto.

La asociación del "motivo" a la "situación" así precisada, posibilita tres alcances de sólida pertinencia.

El primero de estos alcances se refiere a que, ubicado en este marco, todo motivo detenta dos niveles de enunciado: uno que corresponde a la situación como tal y otro que se fija en una fórmula que conlleva en sí la capacidad de aludir integralmente al acontecimiento que traduce. Los dos ejemplos siguientes ilustran adecuadamente esta propiedad:

(i) "Un ser cuya índole psíquica o física es excepcional en un medio, resulta a causa de ello rechazado o incluso, sancionado".

Este motivo que es reducible a la fórmula "el extraño en su mundo", constituye una situación concreta cuya plasmación es fácilmente perceptible en obras como *El Quijote*; *Frankenstein o el Prometeo moderno*, de Mary Shelley; *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift; *El extranjero*, de Camus; *El tambor de hojalata*, de Gunther Grass, etc. Las posibilidades que encierra este motivo en cuanto a la mostración de una perspectiva distanciada del proceso épico o dramático, han determinado que haya sido usado desde la proyección humorística que alcanza en Twain (*Un yankee en la corte del Rey Arturo*) hasta en el ámbito de la ciencia ficción, como lo demuestra su reiteración en los relatos de Ray Bradbury.

(ii) "Dos seres se aman, pero no pueden materializar su unión por la existencia de un impedimento insalvable".

Este motivo cuya fórmula consecuente es "el amor imposible" configura una unidad de contenido rastreable desde los albores de la literatura. No obstante representar una situación concreta, el motivo de "el amor imposible" alcanza a menudo su real dimensión estética tanto por los rasgos que concurren a su textura, como por el "locus" en el que cada época lo enmarca. De esta manera, entre los rasgos más frecuentes que se asocian con este motivo pueden citarse, como ejemplos, los siguientes: (a) la rivalidad familiar (v. gr., *Girólamo y Silvestra*, de Boccaccio y *Romeo y Julieta*, de Shakespeare); (b) el mal incurable de la actancia femenina (v. gr., *María*, de Isaacs y *Silja*, de Franz Sillanpää); (c) la intolerancia religiosa (v. gr., *Doña Perfecta*, de Pérez Galdós y *Zogoibi*, de Enrique Larreta); (ch) la consanguineidad (v. gr., *René*, de Chateaubriand y *Cumandá*, de Juan León Mera); (d) la diferencia social (v. gr., *Los amantes de Teruel*, de Hartzzenbusch y *Ultimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé); (e) el voto (v. gr., *Atala*, de Chateaubriand y *El monje*, de Pedro A. González); (f) el azar funesto (v. gr., *Don Alvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas).

Ya en lo referente al "locus", el decurso de este motivo puede enmarcarse en la relevancia de un "locus amoenus" (v. gr., *María*); un "locus horribilis" (v. gr., *Don Alvaro o la fuerza del sino*) o bien de un "locus parami" (*Doña Perfecta*).

El segundo alcance se relaciona con el hecho de que esta concepción permite establecer un límite ya preciso entre "motivo" y "tema". Sobre esta base, el estatus de ambas nociones queda fijado por la abstracta generalización que implica el "tema" frente a la concreción situacional que porta el "motivo". Lo esencial de esta diferencia se hace patente si se considera que merced a tales características el "tema" posibilita por lo general una variedad de denominaciones dependientes en cada caso de la óptica que presida la lectura del texto. Si bien cabe reconocer que esta última condición podría también darse en el "motivo", se hace no obstante notorio que ello solo sería factible en la codificación de la fórmula, no así en el enunciado de la situación concreta, donde tal posibilidad tiende a restringirse ostensiblemente.

Así por ejemplo, un motivo cuya fórmula es "la rebelión sofocada" posee una expresión situacional enunciable como "una colectividad que se

alza unánimemente contra la injusticia es aplastada por la fuerza de los opresores".

Más allá de los rasgos que este motivo alcanza en obras como *Fuenteovejuna*, de Lope, *Los tejedores*, de Hauptmann o *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría, el enunciado del tema —que aquí se propondría como "la injusticia"—podría corresponder a "la rebelión" o "la humildad oprimida". A su vez, es perceptible que cada una de estas obras se inserta en otras direcciones temáticas, a saber: "la nobleza villana" en la obra de Lope; "la explotación indígena", en la obra del novelista peruano; "la explotación fabril" en el drama de Hauptmann. Por último es importante hacer notar que a un tema pueden concurrir variados motivos. Así, por ejemplo, si en este caso se acoge "la injusticia" como enunciado temático se hace notorio que existen otros motivos capaces de configurar dicho tema, tal como es el caso del motivo de "el injusto destierro", presente en obras como *El Cid* o *La reivindicación del Conde don Julián*, de Juan Goytisolo.

El tercer alcance se relaciona con el hecho de que una noción de "motivo" como la aquí postulada excluye la posibilidad de distinguir esta unidad en un amplio sector del llamado "género lírico".

Bien puede afirmarse que, superada la dificultad de su definición, esta problemática constituye a no dudarlo uno de los ámbitos más controversiales de la teoría referente al "motivo" y, a la par de ello, una de las principales causas del desdibujamiento conceptual del término.

Para abordar con propiedad este aspecto cabe distinguir en el "género lírico" dos órdenes de textos según subyazga o no en ellos, y aunque embrionariamente, una estructura situacional análoga a las que se perciben en las obras narrativas o dramáticas.

Esta posición —contraria a la que la generalidad de los teóricos ha sostenido en torno a la extensión del "motivo"—se fundamenta en la evidencia de que un gran sector de composiciones poéticas es virtualmente irreductible total o parcialmente a la noción de "situación concreta" que aquí se ha adoptado.

Todo parece indicar que los poemas que no poseen esta textura situacional detentan un contenido convergente a la noción que en páginas anteriores se ha reconocido como "tema", a lo cual se sigue que son los contenidos de las "imágenes poéticas" los elementos que, de manera similar a los rasgos del "motivo", concurren a

determinar la singularidad que el “tema” alcanza en cada composición.

Es en esta perspectiva que en relación con la lírica puede hablarse de “temas” como, v. gr., “el carpe diem” en algunos sonetos de Garcilaso y Góngora; “el ubi sunt” en Jorge Manrique; “el amor versallesco” en Darío; “el otoño “en poemas de Collins, Hulme y Keats; “el caos deshumanizado” en *Poeta en Nueva York* de García Lorca y en poemas de Nicanor Parra, etc. Contrariamente, los poemas que detentan una textura situacional como la señalada anteriormente posibilitan el reconocimiento de motivos comunes a lo narrativo y a lo dramático, tal como se aprecia con “el amor imposible” (v. gr., *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín y *El monge*, de Pedro A. González); “la virtud recompensada” (v. gr., *Margarita la tornera*, de José Zorrilla y *El ladrón devoto*, de Gonzalo de Berceo); “la inocencia pervertida” (v. gr., *El demonio*, de Lermontov y *Margarita la tornera*, de Zorrilla); “la caída del hombre” (v. gr., *El libro de Urizen* de William Blake y *Don Juan*, de Byron), etc.

Un aspecto que cobra una relevante pertinencia en relación con este alcance radica en el hecho de que al igual que lo que ocurre con los textos líricos en que el contenido converge hacia un “tema” sin que haya una “situación concreta” identificable como “motivo”, existe un amplio sector de novelas cuyos contenidos parecen tener una propiedad análoga.

La validez de esta última afirmación se comprueba en la evidente imposibilidad de detectar o rastrear una situación concreta —no de naturaleza expletiva o secundaria— a la que pueda ser reducida la fábula de novelas como *El hombre sin atributos*, de Musil; *Il Gattopardo*, de Lampedusa; *Los monederos falsos*, de Gide; *Rayuela*, de Cortázar; *The catcher in the rye*, de Salinger; *Las olas*, de Virginia Woolf; *Los indiferentes*, de Moravia o *Años de perro*, de Grass, para mencionar solo algunas de las novelas más conocidas que poseen esta condición.

Reconociendo la validez de la posición de Freedman en torno a postular la existencia de un género al que denomina “novela lírica” y al que identifica como “el que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema” (54), se puede señalar que las obras que, como en el caso de las citadas, detentan esta propiedad son agrupables en dos ámbitos: el de las novelas que implican básicamente la interiorización de su contenido en la conciencia del o de los personajes —como es el

caso de *Las olas* o *Los monederos falsos*— y el de las obras cuyo espacio narrativo absorbe el contenido, constituyendo su problemática, a menudo socio histórica, el “tema” de la obra. La Sicilia del fin de la monarquía borbónica en *Il Gattopardo*, el Danzig de los años treinta en *Años de perro* y el marco de Kakanía —nombre en clave del imperio austro-húngaro— en los comienzos de este siglo, en *El hombre sin atributos*, son ejemplos patentes de este segundo tipo de obras.

Visualizado así el alcance del “motivo”, se hace necesario referirse a la textura que comporta esta unidad.

En lo que respecta a su composición cada “motivo” está integrado por un conjunto de “rasgos”, formulable cada uno de éstos de acuerdo con su naturaleza funcional y significativa. Por “naturaleza funcional” cabe entender la categoría o función que el rasgo comporta en los niveles del “ser” y del “hacer” de la situación concreta. Tales categorías corresponden a elementos como: Actancia(s) agencial(es) positiva(s), Actancia(s) agencial(es) negativa(s), Actancia(s) benefactiva(s), Actancia(s) experiéntiva(s), Objeto, Instrumento, Materia, Modalidad, Propósito —o Causa— y Meta. A su vez, la naturaleza significativa corresponde a la instanciación de la categoría en el marco de un paradigma restringido de posibilidades que la propia situación concreta se encarga de establecer.

Con el fin de aclarar la textura propuesta conviene acudir a un motivo que permita ejemplificar algunos de los términos recién empleados.

Una situación concreta útil para este propósito la constituye “el motivo del gólem” (55) en razón de su fácil rastreo en diferentes épocas de la literatura universal. El enunciado de la situación concreta de este motivo corresponde a los términos siguientes: “Un ser dotado de poder superior da origen a una criatura que a pesar de haber sido concebida como la imagen de su hacedor, no alcanza tal condición”. Para acudir solo a los textos más conocidos, cabe anotar que la plasmación de este motivo es perceptible en *El Popol Vuh*; *Frankenstein o el Prometeo moderno*, de Mary Shelley; *Las ruinas circulares*, de Jorge Luis Borges y *Aura*, de Carlos Fuentes. El conocimiento casi generalizado de estas obras exime de la descripción de sus argumentos, así como de muchas citas que de otro modo serían imprescindibles.

Debe acotarse que la vinculación de este motivo a los ámbitos religioso y mítico queda fijada tanto por su expresión bíblica —creación del

hombre en el *Génesis*— como por la historia del Rabí Low de Praga, en la tradición hebrea (véase nota 55).

Ya en las manifestaciones literarias de la situación concreta, debe señalarse que en este motivo la Actancia agencial positiva se asocia con la figura del “hacedor”, cuyo poder, en las obras citadas, emana respectivamente de su divinidad (el Creador, el Formador y los Progenitores, en el *Popol Vuh*), del conocimiento científico (Víctor Frankenstein), de la magia (el mago de *Las ruinas circulares*) y de la hechicería (Consuelo Llorente, en *Aura*). Cada una de estas actancias crea un gólem llevada por un Propósito que armoniza con su naturaleza. Tal Propósito queda definido en el *Popol Vuh* en la fórmula: “Hay que (...) encontrar los medios para que el hombre (...) que vamos a crear nos sostenga y alimente, nos invoque y se acuerde de nosotros” (56); en *Frankenstein*, por la obsesión de crear vida; en *Las ruinas circulares*, por un difuso imperativo ancestral y en *Aura*, por la posesión de la eterna juventud.

No obstante, puede aseverarse que lo que en gran medida define la substancialidad de este motivo corresponde a la Materia que constituye la esencia del gólem. Como es sabido, esta Materia es tierra y lodo primero y después madera en el *Popol Vuh*, desechos de cadáveres en Frankenstein, el sueño en *Las ruinas circulares* y una especie de proyección mental en *Aura*. Determinado por su naturaleza y respondiendo a las directrices de la situación, la Meta será en tres de los cuatro textos citados, explícitamente fallida. Así, del hombre hecho de tierra y lodo, dice la obra quiché:

“...se deshacía, estaba blando, no tenía movimiento, no tenía fuerza, se caía, estaba aguado, no movía la cabeza, la cara se le iba para un lado, tenía velada la vista, no podía ver hacia atrás. Al principio hablaba, pero no tenía entendimiento. Rápidamente se humedeció dentro del agua y no se pudo sostener” (57).

y de los muñecos labrados en madera señala el mismo texto:

“Existieron y se multiplicaron; tuvieron hijas, tuvieron hijos los muñecos de palo; pero no tenían alma, ni entendimiento; no se acordaban de su Creador, de su Formador; caminaban sin rumbo y andaban a gatas” (58).

En tanto, en la novela de Mary Shelley, Víctor Frankenstein, al contemplar su obra, exclama:

“Ningún mortal podría soportar el horror de ese semblante. Una momia dotada nuevamente de vida no podría ser tan espantosa como esa vil criatura” (59).

y de Aura, el gólem, dice Consuelo Llorente:

“Estoy agotada. Ella ya se agotó. Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días” (60).

Tras las manifestaciones que el “motivo” entrega en estos rasgos, se perciben en los textos citados algunos elementos que divergen de las directrices contenidas en la situación planteada. Así, en la Tercera Parte del *Popol Vuh*, los hacedores logran la creación del hombre, pero solo mediante el empleo de “las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas de Paxil” lo cual no hace sino subrayar la naturaleza sacro mítica de la Materia.

Un segundo elemento cual es el aparente éxito obtenido por el mago en *Las ruinas circulares*, queda reducido a su real valor al revelarse la condición de gólem del hacedor. Cabe hacer notar que el enriquecimiento que experimenta el motivo merced a este nuevo rasgo introducido por el autor argentino, es análogo al desenlace de *Aura*, aun cuando el desarrollo de la fábula de esta última novela entrega elementos que anticipan la condición de gólem de su narrador.

El “motivo del gólem” se define desde la perspectiva de una Actancia agencial positiva. Otros motivos, como sucede con “el extraño en su mundo” lo hacen a partir de una Actancia experiencial, y aun otros, desde una Actancia benefactiva (61). Es precisamente esta última configuración la que emerge en un motivo como “la inocencia ultrajada o pervertida”, que constituye la situación concreta perceptible en obras como *El Alcalde de Zalamea*; *Clarissa*, de Richardson; *El demonio*, de Lermontov; *El defensor tiene la palabra*, de Petre Bellu, configurando a la vez una de las posibles claves interpretativas de *La vuelta de tuerca*, de Henry James.

Al margen de la determinación de rasgos y funciones correspondientes a los motivos, la adscripción del desarrollo integral de una fábula —o de una fase de aquella— a una situación, posee ocasionalmente una problemática a la que es necesario aludir. Se trata de la posibilidad de que la fábula presente elementos que permitan asociarla con dos “motivos”, sin que ninguno de ellos pueda ser calificado ni de expletivo ni de secundario con respecto a la trama.

A manera de ejemplos puede señalarse que dos textos que ofrecen esta superposición de motivos son la ya citada obra de Mary Shelley,

Frankenstein o el Prometeo moderno y Thérèse Raquin, de Zola.

En lo que dice relación con la primera, este trabajo ha referido su fábula a dos motivos, a saber: "el extraño en su mundo" y "el gólem". En cuanto a *Thérèse Raquin*, su fábula se evidencia también como asociable a otros dos motivos: "el triángulo sentimental" y "al amor fatídico".

En la generalidad de estos casos —y ante la imposibilidad de aceptar que una misma estructura narrativa o dramática pueda implicar dos motivos en un nivel análogo —se hace necesario asignarle a una de las situaciones la calidad de "motivo conductor" y estableciendo en virtud de ello su preponderancia con respecto a la segunda en el texto en cuestión.

En los fundamentos de esta distinción es dable reconocer dos criterios, emanados respectivamente de un plano "extrínseco" y de otro "intrínseco".

Por criterio "extrínseco", ligado a esta problemática, cabe entender el que cualifica la preponderancia de una situación concreta según el marco socio cultural de la época en que la obra se produce, o bien de acuerdo con las directrices creativas de su autor, previamente establecidas. No ajenas a este criterio se ubican las cualificaciones que responden a la determinación de los motivos recurrentes en cada una de las épocas de la historia literaria.

El criterio que aquí se ha denominado "intrínseco" es el que asigna la preponderancia de una situación concreta sobre la base de su mayor ligazón significativa tanto con el que se haya establecido como "tema" de la obra, como con los motivos secundarios, tipos y símbolos fijos que la fábula entregue.

Según este punto de vista, y retomando las dos obras citadas, tanto el criterio "extrínseco" como el "intrínseco" apuntan a la validez de considerar en ellas, respectivamente, como "motivo conductor" a "el extraño en su mundo" y a "el amor fatídico". Ambas determinaciones, al margen de contemplar la reiteración de la primera de estas situaciones en el Romanticismo y de la segunda en el Naturalismo, se afianzan en la existencia de "motivos secundarios" como "el acoso", "la bondad incomprendida" y "la falsa inculpación" que la novela de Mary Shelley asocia con el "motivo conductor", así como con un motivo también "secundario" tal como lo es "la culpabilidad desquiciante" que en *Thérèse Raquin* se ubica en igual relación con respecto al "amor fatídico".

Finalmente, el "tema" en *Frankenstein* es anunciante en expresiones como "la soledad" o "la incompreensión del mundo", en tanto que en la obra del escritor francés lo constituye "la incompatibilidad temperamental", elemento que el propio Zola se encargó de especificar en el Prólogo a la segunda edición de la obra.

3.2. En los fundamentos de una clasificación de los "motivos literarios".

La delimitación y propiedades del "motivo literario" que aquí se han esbozado posibilitan, sinó una taxonomía exhaustiva de sus manifestaciones, al menos el delineamiento de las bases para una clasificación de esta unidad.

En el marco de este propósito es necesario señalar que en la base de la clasificación de los motivos opera la distinción entre "principales" —o "conductores"— y "secundarios". En este punto debe tenerse en cuenta que la calidad de "principal" o "secundario" no es de ningún modo inherente a cada motivo, sino que constituye una propiedad deducida siempre de la obra en cuyos contenidos se manifiesta. Así por ejemplo, un motivo como "el error funesto" ostenta la categoría de "principal" en *La historia de Píramo y Tisbe*, siendo en cambio claramente "secundario" —y por "secundario" no debe entenderse "intrascendente"— en *Romeo y Julieta* y en *Don Alvaro o la fuerza del Sino*, dramas ambos cuyos contenidos se configuran en torno al "motivo del amor imposible". De una manera análoga, un motivo como "la inocencia ultrajada", que se instituye como el "principal" en novelas como *La romana*, de Moravia y *Juana Lucero*, de D'Halmar, no pasa de ser una situación de índole secundaria, ligada a la figura de Rosetta, en *La ciociará*, del mismo Moravia, obra esta última cuya fábula corresponde a la plasmación del "motivo del viaje funesto".

Más allá de esta distinción existe un orden de motivos a los que se hace necesario hacer referencia dada la función estructural específica que ellos desempeñan. Se trata de los motivos para los cuales se propone aquí la denominación de "enmarcantes" en razón de que su rol consiste en servir de soporte, introductorio o de relación, del decurso de contenidos que la textura narrativa o dramática entrega.

Ante la carencia de una nómina exhaustiva de situaciones concretas que usualmente cumplen esta función, valga citar al menos tres "motivos enmarcantes", perceptibles a través de la tradición

literaria. Estos son: "el motivo del viaje", "el motivo del recuento vital" y "el motivo del objeto de posesión traspasada".

"El motivo del viaje" constituye una situación concreta utilizada como elemento introductor de los más diversos contenidos. Como ejemplos de esta función valga acudir a obras como *El Poema del Cid*, *Don Quijote de la Mancha*; *Camino de perfección*, de Baroja; *Los hijos del Capitán Grant*, de Verne; *La vida dura*, de Twain o *Los cardos del Beragán*, de Istrati. En cada uno de estos casos la condición enmarcante del motivo del viaje queda en evidencia merced a la existencia de otra situación concreta que dentro del marco preside los contenidos y configura por ende la naturaleza del tema. En este plano, a los ya anotados "motivo del injusto destierro" y "motivo del extraño en su mundo" que respectivamente configuran el poema épico español y la obra cervantina, cabe agregar "el motivo de la formación interior" en la novela del autor donostiarra, "el motivo de la búsqueda del pariente perdido", en la obra de Verne y "el motivo de la lucha contra la adversidad", presente en las citadas novelas de Twain y Panait Istrati.

Tal como se anotara con respecto a la distinción entre motivos "principales" y "secundarios", tampoco en este caso la calidad de "enmarcante" emerge como una propiedad inherente de estas situaciones. Así, en el empleo del "motivo del viaje", surgen dos posibilidades que difieren de la función anotada.

La primera de estas posibilidades apunta a la existencia de esta situación concreta ligada estrechamente al espacio narrativo, cuya mostración —al igual que lo sucedido en obras ya señaladas— absorbe la totalidad de los contenidos en patente convergencia hacia el tema estructurante. Novelas como *The posthumous Papers of the Pickwick Club*, de Dickens y *El maravilloso viaje de Nils Holgersson*, de Selma Lagerlöf, ilustran la subordinación a lo espacial que en estos casos adquiere "el viaje".

La segunda posibilidad corresponde a creaciones en las que "el motivo del viaje" se constituye en la situación concreta "principal", pasando desde tal condición a presidir los contenidos de la obra. Este tipo de estructura, perceptible en *El viaje al continente*, de Robert Luis Stevenson; *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, de Poe; *Viaje al centro de la tierra*, de Verne, así como en miles de otros relatos, es común a muchas obras a las que se las agrupa bajo el rótulo de "novelas de aventuras".

El segundo "motivo enmarcante" mencionado, es decir, "el recuento vital", ha llegado a ser una de las situaciones predilectas de la narrativa contemporánea en virtud de las posibilidades técnicas que conlleva su desarrollo. Constituido así como elemento introductorio y a la vez de enlace de distintos planos temporales, "el recuento vital" configura los contenidos de novelas como *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes y *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo. No es por otra parte inusual que este motivo se proyecte en una pluralidad de actancias, tal como ocurre en *Los siete ahorcados*, de Andreiev.

Finalmente, "el motivo del objeto de posesión traspasada" opera como elemento de relación en narraciones que, como *El reloj*, de Iván Turguenev, se configuran sobre la base de episodios unidos por un objeto que cambia sucesivamente de dueño.

Tras la caracterización propuesta y luego del esbozo de clasificación que se ha intentado, es imperativo reconocer que ellas, si son aceptadas, apenas arrojan alguna luz en el ilimitado e inagotable ámbito del "motivo literario".

Estas últimas características, que se desprenden de la enorme variedad de situaciones concretas y rastreables existentes en la tradición literaria, apuntan de igual modo a la necesidad de contar con una codificación de "motivos", la cual, implicando una de las más arduas y prolifas labores de la teoría literaria, develaría en gran medida los sectores aun no clarificados de la significación intrínseca del texto. Reforzando por otra parte la propiedad de las características señaladas, valga anotar que el limitado marco de este artículo nos ha forzado a omitir en los lugares adecuados la referencia explícita a "motivos" tan usuales como "la metamorfosis" (v. gr., *El rinoceronte*, de Ionescu); "el regreso del más allá" (v. gr., *Vera*, de Villiers de l'Isle Adam); "la herencia nefasta" (v. gr., *Espectros*, de Ibsen); "el destino inalcanzable" (v. gr., *El castillo*, de Kafka), así como de muchas otras situaciones que ya no por razones de espacio, sino por la necesidad de cotejarlas con sus distintas plasmaciones, se ha preferido postergar para un estudio posterior.

En el complejo camino que va desde la clarificación del "motivo literario" hasta la codificación de sus más patentes manifestaciones, las ideas que aquí se han expuesto convergen en el propósito de fijar los límites de esta unidad, intentando a través de ello determinar su autonomía y las principales relaciones que detenga con el

resto de las unidades que configuran el complejo universo de los textos literarios, donde el motivo

concorre a instituir un núcleo siempre relevante del contenido.

NOTAS

- (1) André Jolles, *Las formas simples*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972, p. 9.
- (2) Cit. en Etienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*. París: Flammarion, 1970, p. 58.
- (3) *Ibidem*, p. 58.
- (4) *Ibidem*, p. 58.
- (5) La Federación comenzó en 1910 la publicación de la revista *Folklore Fellows Communication* (FFC), la cual constituye hasta hoy una valiosa fuente de informaciones sobre el desarrollo de los estudios sobre folklore europeo.
- (6) Cfr., Susana Chertudi, *El cuento folklórico*. Bs. As.: Centro Editor de América Latina, 1967, pp. 21 y ss.
- (7) S. Thompson, *Motif — Index of Folk — Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2a. ed., 1955-1958, p. 11.
- (8) *Ibidem*, p. 10.
- (9) *Ibidem*, p. 10.
- (10) Susana Chertudi, *op. cit.*, p. 21.
- (11) Cfr., Alan Dundes, *From etic to emic units in the structural study of folktales*. *Journal of American Folklore*, 75, No. 269, 1962, pp. 97 y ss.
- (12) *Ibidem*, p. 97.
- (13) *Ibidem*, p. 97.
- (14) Sobre las teorías de Veselovskij, véase Vladimir Propp, *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1971, pp. 24-26; E. Meletinski, *Estudio estructural y tipológico del cuento*. Bs. As.: Rodolfo Alonso, 1972, p. 11; A. García Berrío, *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta, 1973, p. 211; Víctor Erlich, *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 343.
- (15) Vladimir Propp, *op. cit.*, pp. 27-28.
- (16) Escrito, no obstante, en 1926.
- (17) Cfr., Meletinski, *op. cit.*, p. 25.
- (18) Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 25.
- (19) *Ibidem*, p. 25.
- (20) *Ibidem*, p. 32.
- (21) Cfr., *ibidem*, pp. 33 y ss.
- (22) A. Dundes, *op. cit.*, p. 101.
- (23) En versales, como en el original.
- (24) *Ibidem*, p. 101.
- (25) *Ibidem*, p. 102.
- (26) Claude Bremond, *Posteriorité américaine de Propp*. *Communications*, 11, 1968, p. 153.
- (27) Theodore Stern, *Reseña de The Morphology of North American Indian Folktales*, de A. Dundes. *American Anthropologist*, 68, 3, 1966, p. 781.
- (28) A. Dundes, *op. cit.*, p. 103.
- (29) Cfr., Boris Tomasevskij, *Temática*. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov ed. Bs. As.: Signos, 1970 (Las páginas entre paréntesis corresponden a esta edición).
- (30) Cfr., v. gr., Sophie — Irene Kalinowska, *El concepto de motivo en literatura*. Valparaíso: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1972, p. 107; tb. Tzvetan Todorov, *Poética estructural*. Bs. As.: Losada, 1975, p. 93.
- (31) Roland Barthes, *Introducción al análisis estructural de los relatos*. En R. Barthes, A. J. Greimas et al.: *Análisis estructural del relato*. Bs. As.: Tiempo Contemporáneo, 3a. ed., 1974.
- (32) Sophie — Irene Kalinowska, *op. cit.*
- (33) *Ibidem*, p. 10.
- (34) *Ibidem*, p. 95.
- (35) *Ibidem*, p. 56.
- (36) Se prefiere el término Märchen al de "cuento de hadas" ya que la expresión alemana permite comprender no solo a este tipo de relatos, sino en general a todas las narraciones infantiles.
- (37) Mario Praz, *La carne, el diablo y la muerte en la literatura romántica*. Caracas: Monte Avila, 1969 (Las páginas entre paréntesis corresponden a esta edición).

- (38) Erich von Richtofen, *Estudios épicos medievales*. Madrid: Gredos, 1954.
- (39) Ernst Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 122 y ss.
- (40) Sophie — Irene Kalinowska, *op. cit.*, p. 60.
- (41) Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 4a. ed., 1970 (Las páginas entre paréntesis corresponden a esta edición).
- (42) Raúl H. Castagnino, *El análisis literario*. Bs. As.: Nova, 9a. ed., 1974, p. 43.
- (43) Eleazar Huerta, *Esquema de poética*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1962, p. 67 (Las páginas entre paréntesis corresponden a esta edición).
- (44) Cedomil Goić, *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968; *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso, 1972 (Las páginas entre paréntesis corresponden a estas ediciones).
- (45) En cursiva en el original.
- (46) Mario Rodríguez Fernández, *El Modernismo en Chile y en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Instituto de Literatura Chilena, 1967, pp. 35-36, n. 36 (Las páginas entre paréntesis corresponden a esta edición).
- (47) *Ibidem*, p. 36.
- (48) Wilfred L. Guerin, Earle G. Labor *et al.*, *Introducción a la crítica literaria*. Bs. As.: Marymar, 1974, p. 258.
- (49) Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *L'Universe du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 2a. ed., 1975, p. 63.
- (50) Cfr., Kenneth Burke, *A Grammar of motives*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1962, pp. 24 y ss.
- (51) *Ibidem*, p. 46.
- (52) Erich Koehler, *Las posibilidades de una interpretación sociológica ilustradas a través del análisis de textos literarios franceses de distintas épocas*. En R. Barthes, Henri Lefebvre y Lucien Goldmann, *Literatura y Sociedad*. Barcelona: Martínez Roca, 1969, p. 53.
- (53) Tzvetan Todorov, *Poética estructural*, pp. 90 y ss.
- (54) Ralph Freedman, *La novela lírica*. Barcelona: Barral Editores, 1972, p. 13.
- (55) La denominación del motivo se basa en la expresión hebrea (גולם) que denota a un autómatas que imita la figura y los movimientos de un ser animado. En la tradición hebrea, el "gólem" más conocido es el que se le atribuye a Rabí Low de Praga, quien vivió a fines del siglo xvi. Según la tradición, éste empleaba como sirviente a un autómatas al cual le extraía la fórmula de la vida al anochecer del viernes con el propósito de que descansara el día sábado. Habiéndose olvidado en cierta ocasión de hacerlo, y siendo ya sábado, Rabí logró darle alcance a su gólem en las puertas de la sinagoga y allí le quitó la fórmula de la vida, cayendo el gólem hecho pedazos (Cfr. Lázaro Schallman, *Diccionario de hebraísmos y voces afines*. Bs. As.: Editorial Israel, 1952, p. 72). La primera percepción de este motivo me fue indicada hace ya más de doce años por el profesor Oscar Hahn, con quien compartí la cátedra de Literatura Universal en la Universidad de Chile.
- (56) *Popol Vuh*. México: Fondo de Cultura Económica, 7a ed., 1964, p. 28.
- (57) *Ibidem*, pp. 27-28.
- (58) *Ibidem*, pp. 29-30.
- (59) Mary Shelley, *Frankenstein o el Prometeo moderno*. Madrid: Alianza, 1981, p. 71.
- (60) Carlos Fuentes, *Aura*. México: Era, 11a. ed., 1976, p. 61.
- (61) Los términos "agencial", "benefactiva" y "experientiva" han sido tomados de la Gramática de Casos. En la perspectiva de esta teoría, lo agencial se entiende como la instigación de la acción denotada por el verbo, lo experientivo, como la actancia que sufre o experimenta un proceso psicológico emotivo o sensitivo y lo benefactivo, como lo que se asocia con la pérdida, ganancia o transferencia de un objeto.