

Folio

19

12H

I II

CESARE SEGRE

PRINCIPIOS DE ANÁLISIS DEL TEXTO LITERARIO

Traducción castellana de
MARÍA PARDO DE SANTAYANA

EDITORIAL CRÍTICA
Grupo editorial Grijalbo
BARCELONA

Diseño de la colección: Enric Satué

© 1985: Cesare Segre, Milán

© 1985 de la traducción castellana para España y América:

Editorial Crítica, S. A., calle Pedró de la Creu, 58, 08034 Barcelona

ISBN: 84-7423-253-8

Depósito legal: B. 3.855-1985.

Impreso en España

1985. — EUROPE, S. A., Recaredo, 2, 08005 Barcelona

INDICE

Prefacio	7
----------	---

Primera parte

TEXTO LITERARIO, INTERPRETACIÓN, HISTORIA. LÍNEAS CONCEPTUALES Y CATEGORÍAS CRÍTICAS

Capítulo 1. — <i>La comunicación</i>	11
Esquema de la comunicación	11
El autor	14
El lector	16
Autor implícito y lector implícito	19
Las personas o voces	21
El punto de vista	30
Capítulo 2. — <i>El texto</i>	36
Preliminares	36
La lingüística textual	37
Isotopía	40
El texto literario	42
Las funciones lingüísticas	43
Tipo de texto	44
Coherencia del texto	46
Macrotexto	47
La estructura	49
Los niveles	53
Expresión y contenido	57
Connotación y denotación	59
Expresión y contenido en literatura	60
La sustancia de la expresión	62

INDICE

407

Uso icónico de la sustancia	63
Anagramas o palíndromos	66
La sustancia acústica	68
Los discursos alternativos	71
Las hipóstasis en la métrica	72
Métrica y discurso	74
La forma de la expresión: el estilo	76
Selección y desviación estilística	80
Las variedades lingüísticas	82
Sociolectos y registros	83
Ideologemas, formaciones ideológicas, escrituras	83
Las diversas formas del lenguaje literario	84
Definición global del estilo	85
El ante-texto	87
Intertextualidad	94
Capítulo 3. — <i>Los contenidos textuales</i>	100
Los niveles del significado	100
El contenido de los hechos	105
La paráfrasis	106
La escala de generalización	108
Los motivos	110
Trama y fábula	112
Las funciones narrativas	114
Narratología	118
Narraciones, descripciones, motivaciones	130
Narratología y realidad	131
Narratología y punto de vista	134
La plurivocidad	135
Plurivocidad y punto de vista	139
La puesta en forma de la narración	141
Capítulo 4. — <i>Historización</i>	143
Comunicación e historia	143
Cultura e historia	144
Historiografía literaria	145
Niveles de los textos y de la cultura	147
Cultura y modelos. El automodelo	151
Cultura y textos	157

Historia y modelos	164
Historia y tipología	166

Segunda parte

PROBLEMAS DEL TEXTO LITERARIO

1. Texto, Sistemática	175
2. Discurso	187
3. Estilo	225
4. Ficción	247
5. Géneros	268
6. Narración / narratividad	297
7. Poética	312
8. Tema / motivo	339
9. Texto	367
Bibliografía	397

8. TEMA / MOTIVO

1. Tema, del griego θέμα (en latín *thema*), es la materia elaborable (o elaborada) en un discurso. Según la retórica clásica, el plano, en virtud del cual viene distribuida la materia (el *consilium*) es diferente del de la propia materia: las relaciones entre *thema* y *consilium* son reguladas por la fenomenología del *ductus*, que prevé concordancias, discordancias calculadas y diferentes tipos de dialéctica entre *thema* y *consilium*. En la Edad Media, junto al valor 'materia', la palabra *thema* asume también el de 'asunto tratado, proposición que se propone para ser desarrollada' (Wartburg, 1966, p. 303); y en particular (siglo xiv) el del fragmento bíblico citado al inicio del sermón para desarrollarlo y comentarlo a continuación.

Muy similar a estos últimos es el significado asumido por la palabra 'tema' en musicología (desde c. 1835): 'Melodía característica que sirve de base a una composición musical y suministra la materia para su desarrollo' (*ibid.*); 'Un fragmento de materia musical con forma completa y autónoma, pero utilizado en la composición con fines de desarrollo, elaboración o variación' (Borrel, 1954, p. 409); es desde aquí desde donde se llega al uso literario de 'elemento, grupo de motivos característico de una obra o de una tradición' [Wartburg, 1966, p. 303].

Tema es, por lo tanto, según las definiciones, la materia elaborada en un texto (es muy significativo el hecho de que en alemán a *tema* corresponde *Stoff* 'materia'), o bien el asunto cuyo desarrollo es el texto, o bien la idea inspiradora. Estas primeras aproximaciones permiten ya entrever una antinomia bastante evidente, y terminológicamente no precisada: la que hay entre contenido e idea inspiradora, entre *μῦθος* y *διάνοια*, por decirlo como Aristóteles (*Poética*, 1.449b, 35): y ya los retóricos notaban, por ejemplo, a propósito de

la *obscuritas*, la diferencia entre significado literal y sentido (*ρητὸν καὶ διάνοια*, *scriptum et sententia*). La antinomia está presente para Goethe, que en las notas al *Diván occidental-oriental* (*Westöstlicher Divan*, 1819) distingue entre *Stoff* y *Gehalt*, entre materia, tema, y fondo: la primera proporcionada por el mundo que rodea al poeta, el segundo surgido espontáneamente desde su plenitud interior. Posteriores, aunque no definitivas, clarificaciones las hallamos en Frye: desde el momento en que distingue entre «las estructuras verbales que describen u ordenan acontecimientos verdaderos y propios» y aquellas que «distinguen u ordenan ideas verdaderas y propias» (1957; trad. it., pp. 104-105) hasta cuándo opone el *μῦθος* y la *διάνοια*:

El *mythos* es la *dianoia* en movimiento; la *dianoia* es el *mythos* en éxtasis. Uno de los motivos que nos inducen a pensar en el simbolismo literario exclusivamente en términos de significado, es que no poseemos una palabra que indique la totalidad de las imágenes en movimiento en una obra literaria. El término «forma» tiene comúnmente dos términos complementarios: argumento y contenido, y hay, quizá, una cierta diferencia según nos refiramos a la forma como a un principio de conformación o como a un principio de contenido. Como principio de conformación puede concebirse como narración que organiza temporalmente aquello que Milton, en una época de mayor exactitud terminológica, definía como «el argumento» de su poesía. Como principio de contenido puede concebirse como significado que mantiene la unidad del poema en una estructura simultánea» (*ibid.*, pp. 110-111);

(véase igualmente la puntualización de que «la *dianoia* es una imitación secundaria de los pensamientos; una *mimesis logou*, referida a pensamientos típicos, imágenes, metáforas, diagramas y ambigüedades verbales a partir de los que se desarrollan las ideas», *ibid.*, p. 110).

Frye identifica por tanto dos tipos de oposición, la que hay entre movimiento y éxtasis, y la que hay entre argumento y contenido. La primera es la formulada más exactamente en otro lugar con los términos de temporalidad y simultaneidad:

Escuchamos una poesía mientras dura el desarrollo que va desde el principio al final, pero «descubrimos» de golpe el significado sólo cuando la tenemos presente en su totalidad en nuestra inteligencia.

Más exactamente, esta reacción no se produce solamente por el todo de la poesía, sino por un todo en ella: tenemos una visión del significado, o *dianoia*, en el momento que es posible una percepción simultánea (*ibid.*, p. 103).

Estas mismas oposiciones se han presentado de nuevo en el seno de las teorías narratológicas, que han intentado captar, detrás de la cadena de las funciones, un modelo constituyente, una «estructura elemental de la significación, destinada, como forma, a la articulación de la sustancia semántica de un micro-universo dado» (Greimas, 1970; trad. it., p. 172). El modelo constituyente sería a la narración lo que la semántica a la sintaxis. Es acrónico (frente a la temporalidad del modelo narrativo) y conceptual (frente a la factualidad de las funciones).

Sin embargo, la contraposición de temporalidad y atemporalidad debe profundizarse aún más. Está claro que el discurso, narrativo o poético, se desarrolla en el tiempo, mejor aun, posee un tiempo propio; y son de carácter temporal incluso aquellas matizaciones del contenido a las que se llama trama y fábula. Igualmente claro es el hecho de que la idea inspiradora, la *διάνοια*, no exige más extensión temporal que la necesaria para ser pensada o pronunciada: puede ser por lo tanto considerada atemporal. Pero esta oposición rígida no es de mucha utilidad para diferenciar el contenido del asunto, o argumento, o tema. Weisstein define así el argumento: «Nos encontramos frente al argumento en sentido estricto, sólo si prescindiendo de la acción como movimiento del desarrollo más o menos regular y, abstrayéndola de nuevo, la vemos a vuelo de pájaro» (1975, p. 165); añade que el argumento es un resumen, un epítome, un *digest*.

Este es un punto muy importante, olvidado por los narratólogos. (Y aquí estará bien basarse solamente en los textos diegéticos y miméticos, puesto que para los líricos faltan todavía propuestas de análisis formalizado del contenido.) También la trama y la fábula son resúmenes; mientras el modelo narrativo que se extrae de la fábula es una traducción en términos abstractos de las acciones identificadas. El modelo narrativo es la esquematización más escueta posible respecto a un corpus determinado: escueta por el número mínimo de acciones determinantes para el desarrollo de los hechos,

y por el grado de abstracción, que permite designar acciones afines en textos o partes del texto diferentes con un término único.

En cuanto al asunto, se podría decir que es un resumen de la fábula. Este resumen prescinde no sólo de las dislocaciones lógicas y temporales propias de la trama, sino también de todas las acciones que pueden ser consideradas instrumentales respecto a la acción base. Pero es resumen, no esquematización, puesto que las acciones no quedan reducidas a su funcionalidad, antes bien, mantienen su contenido semántico, permanecen muy ligadas a los personajes que las ejecutan. En el sujeto, por tanto, cuenta más la determinación semántica de las acciones que su consecuenencialidad sintagmática. El asunto o argumento podría definirse así: la enunciación de los términos sustanciales de una historia. Esta enunciación se realiza lingüísticamente, por tanto, temporalmente; pero su comprensión es atemporal, como lo es la asimilación del contenido de una frase o de un breve enunciado.

Un ejemplo típico son las rúbricas (las cuales de hecho se llaman también argumentos): de un cuento —como los del *Decamerón*—, de un capítulo, de un canto, de un libro entero. La caracterización de los «términos sustanciales» es en cierta medida subjetiva: incluso cuando las rúbricas son del autor. Pero existe un principio de objetivación, como existe para las funciones. El principio de objetivación de los argumentos es diacrónico y comparativo. Se puede precisar el argumento de *Medea* cotejando la tragedia de Eurípides con sus fuentes y con sus derivados: el argumento es el conjunto, definido por la tradición cultural, de las invariantes narrativas propias de todos estos textos.

2. Una contribución fundamental a la distinción entre contenido, asunto e idea inspiradora proviene de Panofsky, el cual trabajaba precisamente sobre argumentos histórico-artísticos. Distingue, en una obra figurativa, un significado primario o natural; un significado secundario o convencional y un significado intrínseco o contenido. El significado primario se caracteriza identificando las puras formas, en cuanto representaciones de objetos naturales con sus eventuales características expresivas. «El mundo de las puras formas reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales podrá denominarse el mundo de los motivos artísticos» (1939; trad. it., p. 5). El significado secundario o convencional (por ejemplo: figura

masculina con un cuchillo = san Bartolomé; figuras sentadas comenzando dispuestas en un modo particular = Última Cena) se capta uniendo motivos artísticos y combinaciones de modelos artísticos con temas y conceptos. Los motivos se manifiestan entonces como imágenes; sus combinaciones son historias y alegorías. El significado intrínseco o contenido corresponde a actitudes fundamentales de grupos históricamente determinados (y asumidos por el artista); son interpretables, según Cassirer, como «valores "simbólicos"» (*ibid.*, pp. 6-8).

La esfera de los motivos es por tanto, para Panofsky, mucho más amplia que la de los temas: los temas son aquellos motivos a los que la historia ha conferido un significado secundario, que entra en convenciones culturales (cf. también Christensen, 1929). A su vez estos significados secundarios vuelven a semantizarse en cada una de sus reutilizaciones, a base de las concepciones de las que el artista es portador (o creador): de modo que el significado primario, ya culturalmente determinado, asume un nuevo valor en el ámbito de la producción artística y en el preciso contexto en el que se inserta.

El discurso de Panofsky puede tomarse sin más para la literatura, con tal que se considere la identidad entre significado secundario y argumento, entre significado intrínseco y *diávola* o sentido. Lo que Panofsky evidencia es el hecho de que identificar el tema (argumento) de un texto es un acto eminentemente histórico, puesto que está condicionado; bien por la cultura de quien lo ejecuta, bien por las vicisitudes propias del argumento. Hay, por ejemplo, argumentos estrechamente ligados a los nombres de los personajes (Edipo, Tristán e Isolda, don Quijote, don Juan) —de modo que es fácil reconocer incluso sus posibles desarrollos con diferentes nombres— y otros en los que los nombres varían, aunque persiste inmutable la vicisitud (la historia bíblica del casto José es un tema folklórico que se representa bajo las formas más diversas). Y solamente la historia da un mínimo de validez a la distinción, débil como denominación, entre *thèmes héroïques* y *thèmes de situation*; los primeros ligados al carácter de un personaje, los segundos a determinadas situaciones históricas (cf. Trousson, 1965).

Dar a la historia la responsabilidad de identificar e inventariar los temas equivale a reconocer en ellos una síntesis de las posibles vicisitudes (hasta tal punto que algunos temas, como el de Edipo, han llegado a ser verdaderos y propios paradigmas), una forma de

autotenciencia de la humanidad. Como escribe Trousson (*ibid.*, p. 6), «nuestros mitos y nuestros temas legendarios son nuestra polivalencia, son los exponentes de la humanidad, las formas ideales del destino trágico, de la condición humana». Por otra parte, la aptitud de los temas para asumir en el tiempo significados siempre diferentes confiere al estudio de la temática un lugar importante de la historia de las ideas: «Los temas, como los símbolos ... son polisémicos: es decir, pueden estar provistos de significados diferentes frente a situaciones diferentes. Esto es lo que convierte un estudio de sus permutaciones en una aventura de la historia de las ideas» (Levin, 1968, p. 144).

Terminológicamente, la distinción de Panofsky entre significado y significado intrínseco o contenido es atractiva (aparte de la dificultad de identificar el contenido con la *diánoia*), puesto que elimina la ambivalencia de la palabra «tema» (= argumento, pero también «idea inspiradora»). Desdichadamente, el uso anterior y posterior ha preferido mantener la ambivalencia —no sin alguna justificación—; de modo que se continuará hablando de temas de contenido y temas dianoéticos.

3. La distinción de Panofsky entre significados primarios y secundarios resulta fundamental para cualquier tipo de profundización posterior. Si el tema es un motivo culturalmente cualificado, se inserta en el conjunto de los materiales figurativos convencionales que confluyen en la obra de arte: materiales atribuibles a un *type* o a un *pattern*, definibles en cierto modo como *clichés*. Zumthor (1971; 1972; trad. it., pp. 84-98) los considera «signos formales en la textura de las obras» que permiten caracterizar «la existencia de la tradición», y propone una clasificación basada sobre su pertenencia a las formas de la expresión, a las formas del contenido, o a ambas. En las «fórmulas épicas» un exiguo contenido figurativo está ligado a selecciones léxicas y a módulos rítmico-sintácticos; se está por tanto en un nivel cercano a las formas de la expresión, a las que pertenecen sin más ciertos *clichés* léxicos y sintácticos propios de toda corriente literaria. Por el contrario, pertenecen a las formas del contenido los *tótopos*, que son «tipos predominantemente figurativos, débilmente lexicalizados, y sin *marca* sintáctica particular» (1971, p. 359); mientras existen procedimientos (como la ecuación canto-amor en las canciones cortesces) en las que quedan involucradas tanto

las formas del contenido (para los elementos figurativos) como las de la expresión (para las selecciones léxicas, en general muy codificadas).

El análisis de Zumthor, aunque requeriría más amplia documentación, es notable porque inserta los elementos temáticos en el conjunto de los procesos estereotipadores de asimilación: muestra, pues, la vitalidad a través de los textos, de estos «materiales de reutilización ... sacados de cualquier *bricolage* arcaico» (*ibid.*, p. 354). Es justa la insistencia sobre la repetitividad: no tanto en cada uno de los textos (como en las «fórmulas épicas»), como en el conjunto de los textos de una cultura. Es la tradición la que revela sus huellas en la recurrencia de los *clichés* de texto a texto. La tradición, como siempre, se revela en una dialéctica de pasividad y reactividad: el *cliché* puede repetirse mecánicamente, puede hacerse estimulador de desarrollos conceptuales, puede ser renovado. Lo que importa es el conjunto de las relaciones funcionales entre los elementos de un *cliché*, relaciones que mantienen su cohesión incluso en su paso de un texto a otro: «Tipo será cada elemento de *écriture* al mismo tiempo estructurado y polivalente, que permita las relaciones funcionales entre sus partes, y sea reutilizable indefinidamente en contextos diferentes» (*ibid.*).

Puesto que el estudio sobre el tema considera casi exclusivamente las formas del contenido, podemos olvidar aquí los *clichés* formales, contentándonos con lo que dice Zumthor sobre sus afinidades con los figurativos. Por el contrario, queríamos mayores indicaciones sobre la posible diferencia entre *tótopos* y tema. Es verdad que Zumthor, después de su tetrapartición, señala la existencia de «tipos que tienen solamente una existencia figurativa: como la muerte a traición del héroe, que probablemente perpetúa en la epopeya un viejísimo esquema folklórico: el amor que implica un obstáculo al amor ... "la recompensa que obliga" recientemente estudiado por J. Frappier» (*ibid.*, p. 360); tipos que precisamente la crítica recoge bajo la etiqueta de temas y motivos. Zumthor no profundiza la definición de estos tipos; sin embargo adelanta observaciones que más tarde serán de utilidad. Estos tipos, dice, son «tipos-cuadro», formas abstractas de un alto nivel de generalidad; en cada texto, están sometidas a una amplificación que consiste «menos en una expresión digresiva que en una especificación» (*ibid.*, p. 361). Los ejemplos que proporciona consisten, de hecho, en tipos como la *quête*, el peregrinaje, el

sueño, que aunque pueden permanecer, condensados, como elementos más o menos ornamentales de un texto, pueden también a menudo constituir el esqueleto de textos enteros.

4. Entre los resultados más consistentes de la estereotipación cultural, hay que computar indudablemente los *tópoi*: tanto es así que Curtius se ha basado en ellos para hacer una reseña de temas literarios desde la antigüedad clásica hasta la edad moderna. En la retórica, los *κοινὸι τόποι* (*loci communes*) eran argumentos apropiados para ser desarrollados, al servicio de una tesis, en diferentes géneros de discurso; su conjunto constituía, según Quintiliano, la *argumentorum sedes*. De hecho, la memoria se concebía como un espacio en cuyos lugares (*τόποι*, *loci*) se sitúan las ideas: a estos lugares recurre el orador cuando busca argumentos apropiados para las situaciones y para las partes del discurso, especialmente en el caso de una *quaestio infinita*, de un problema de carácter abstracto. En la Edad Media —extinguidos el discurso político y el judicial— la retórica extiende el uso de los *τόποι* a todos los tipos de texto; se convierten en *aclichs* de general utilidad literaria y se extienden a todos los sectores de la vida que pueden ser abarcados y modelados por la literatura» (1948; ed. 1964, pp. 79-80). Así, entre los antiguos edificios de la retórica, la retórica constituye el almacén: «En ella se encuentran las ideas de carácter más general: aquellas que pueden usarse en todos los discursos y escritos» (*ibid.*, p. 89).

El trabajo de Curtius, que es una importante reseña de materiales estereotipados de ascendencia clásica o medieval, abarca desde fórmulas propiamente alocutivas (afectaciones de modestia, reivindicaciones de originalidad, módulos de conclusión) hasta consideraciones filosóficas (por ejemplo, sobre la decadencia del mundo); desde superposiciones y contraposiciones encomásticas (*puer/senex*, *fortitudo et sapientia*) hasta hipóstasis (la diosa Naturaleza); desde repertorios de metáforas (la composición del texto como navegación, su lectura como alimento, la vida como teatro, el mundo como libro) hasta descripciones tradicionales de un paisaje ideal (el *locus amoenus*). Curtius ha desplazado sensiblemente el concepto retórico de *τόπος*; el *τόπος* era de hecho cualquier aseveración de validez aceptable apta para situar las bases de un razonamiento, si no de un silogismo o de un entimema. Por el contrario, Curtius se aproxima más a las connotaciones asumidas por los derivados modernos; *lugar común*,

lieu commun, *commonplace* (en los que existe recursividad, e, incluso, trivialidad). Pero son precisamente estos cambios los que hacen interesante la investigación de Curtius; mientras, baste con señalar solamente las recientes reformulaciones de la tópica clásica (Nelson), entendida ahora como estudio del «comportamiento categorizador» aplicado a las «partes del proceso inventivo».

También hay que advertir que la definición del *τόπος* dada por Curtius se funda sobre su tradicionalidad, por lo que encuentra convalidación sólo en los procesos de identificación. Las observaciones que preceden autorizan a excluir (por lo que concierne a este artículo) las meras fórmulas, conceptuales o metafóricas, y a concentrarse, por el contrario, en los *τόποι* que constituyen estructuras discursivas relativamente autónomas. Precisamente por su origen libresco (y greco-latino, o latinomedieval), se trata de estructuras bastante rígidas en sus elementos constituyentes, aunque susceptibles de diversas utilidades ideológicas. El *τόπος* constituye, pues, una estructura con una fuerte cohesión interna, y con valencias que permiten unirlo a una argumentación externa. Además, precisamente porque son argumentos instrumentalizables, los *τόποι* no pueden constituir el contenido de un texto, no son *temas*. Se puede decir, por tanto, que los *τόποι* son *motivos*: el *τόπος* es un motivo codificado por la tradición cultural para ser aducido como argumento.

5. El término «motivo» ya se ha utilizado más veces en estas páginas; incluso con intención de definición teórica por parte de Panofsky, que identifica los motivos con los significados primarios o naturales (en oposición a los temas que serían los significados secundarios o convencionales). Sobre esta definición se volverá de nuevo. De todos modos, es una definición notable porque intenta fijar un valor semántico muy resbaladizo. En realidad, la propia historia de la palabra «motivo» —a diferencia de la de «tema», que soporta desplazamientos y mínimas ampliaciones semánticas a lo largo de una continuidad ininterrumpida— registra movimientos en el espacio y en cuanto a su valor, y una peligrosa tendencia a colisiones sinonímicas con «tema» (como se ve también en las definiciones citadas en el § 1). «Motivo» (en inglés *figure*) es constatado por vez primera en italiano (inicios del siglo XVII) en su significado musical ('frase musical que se reproduce con modificaciones en un fragmento y le da su carácter' [Wartburg, 1967, p. 162]; 'es la idea completa más breve

en música' [Parry, 1954, p. 90]: de aquí pasa a las otras lenguas de cultura, donde también asume valores literarios, figurativos, etc. En francés se constata con estos últimos valores ('tema: asunto principal de una obra de arte, que la domina y da su sentido a los elementos accesorios' [Wattburg, 1967, p. 162] desde 1824, por influencia del alemán *Motiv*. También del alemán provienen las acepciones, «novecentistas», de «ornamento lineal y a menudo repetido» o de «tema tradicional», que aparece en una cierta serie de leyendas, de narraciones, etc.' (*ibid.*). Es alemana, incluso en la forma, la palabra *Leitmotiv* ('motivo principal de una partitura y a la que se recurre diversas veces' [Wattburg, 1959, p. 455], que se difundió con la teoría y la práctica wagneriana.

Dado que «motivo» originariamente proviene de la práctica musical, parecería lícito pedir a los musicólogos que arrojen luz sobre sus relaciones con «tema»: es decir, ¿se trata de sinónimos, quizá con diferentes matices, o de términos complementarios, absolutamente diferentes entre sí?

Por el momento, queda claro que el motivo, que puede estar compuesto incluso sólo de cuatro o cinco notas, es la mínima unidad musicalmente significativa: «Subdividiendo obras musicales en sus partes constitutivas, como movimiento, secciones, periodos, frases separadas, las unidades son los motivos [*figures*], y toda subdivisión inferior a ellos dará unas notas inexpressivas, sin sentido, como cada una de las letras de una palabra» (Parry, 1954, p. 90). Entre tema y motivo parece, por tanto, subsistir una relación de complejo a simple, de articulado a unitario; el tema «es siempre más extenso que un motivo, el cual es demasiado breve para tener por sí solo una estructura formalmente desarrollada» (Bortell, 1954, p. 409). Pero la relación es también de idea a núcleo, de organismo a célula, dado que tema, asunto y *Leitmotiv* «son, ya no núcleos, como los motivos, sino organismos complejos y diferenciados, de los cuales el motivo ... es el primer germen, o célula» (Rossi-Doria, 1934, p. 942). Finalmente, el motivo tiende a repetirse dentro del mismo texto: una de sus características es la recursividad; y es también basándose en la recursividad como se puede delimitar el motivo en el *continuum* musical.

La extensión a la literatura del término «motivo» ha revalorizado, en conjunto o por separado, estos elementos base de la definición: 1) el motivo como unidad significativa mínima del texto (o, mejor, del tema); 2) el motivo como elemento germinal; 3) el motivo como

elemento recurrente. Revaloriza la primera propiedad, por ejemplo, la definición de motivo por Frenzel (1963, p. 26):

La palabra *motivo* designa una pequeña unidad temática, que no llega a comprender la totalidad de un *plot* o de una fábula, pero que representa ya un elemento de contenido y de situación. En pocas palabras de contenido no muy complejo, puede ser representado en forma condensada por el motivo nuclear, pero habitualmente el contenido está formado, en los géneros literarios pragmáticos, por más de un motivo.

Para la lírica, que no tiene un verdadero y propio argumento y por tanto no tiene tema ... la única sustancia temática está formada por uno o varios motivos.

Frenzel toma por tanto como término de comparación la fábula: mientras el tema es coextensivo a la fábula, el motivo es uno de sus elementos; por otra parte las composiciones que no tienen fábula (como las líricas, por ejemplo) se desarrollan en torno a motivos —a veces a un solo motivo. En definitiva, los motivos serían a los temas lo que las palabras a las frases; lo que justificaría el intento de Polt (1895) de catalogar las situaciones dramáticas (según él, son treinta y seis). Puesto que los temas son combinaciones de motivos, su número sería mucho más elevado.

Habitualmente, el término «motivo» resulta de una mayor vaguedad, más apropiada quizás al segundo valor, el de germen desarrollado en la obra. Citaré como ejemplo a Trousson, que en su trabajo sobre la tematología se expresa así: «¿Qué es un motivo? Elegimos llamar así a un «telón de fondo», un concepto tan amplio como para designar, tanto una cierta actitud —por ejemplo, la revolución— como una situación de base, impersonal, cuyos actores no han sido individualizados todavía —por ejemplo, las situaciones de un hombre entre dos mujeres, la oposición entre dos hermanos, entre un padre y un hijo, la mujer abandonada, etc.» (1965, p. 12).

Si se refieren estas notas a una acción narrativa, se ve que los motivos serían, o generalizaciones (la revolución consiste en particulares actos de rebelión), o situaciones preliminares al desarrollo de las acciones (el hombre entre dos mujeres, la oposición entre hermanos, etc.). No se está, por lo tanto, en la línea de los acontecimientos, sino en el «fondo» («telón de fondo»). El propio Trousson se acerca todavía más a la concepción del motivo como germen temático, cuan-

do señala los motivos que no acaban de concretarse en personajes. «Ciertos motivos no se decantan hasta convertirse en temas, porque se detienen en un estadio evolutivo que se podría llamar el del tipo; así, el motivo de la avaricia conduce al tipo del avaro, que se puede encontrar en Plauto o en Molière, en Balzac o en Ghelderode, pero no ha fundado una tradición literaria cristalizada en un personaje único» (*ibid.*, p. 14): esta vez el motivo está en el «fondo», no ya de la acción, sino de los personajes.

Parece que, de vez en cuando, el motivo se presenta en diferentes zonas de la operación literaria; lo cual ha sido explicitado, con valerosa empiria, por Thompson en la introducción a su *Motif-Index of Folk-Literature*: «A veces, el interés de un estudioso de la narrativa tradicional puede focalizarse sobre un cierto tipo de personaje en una narración, a veces sobre un género de acción, otras veces sobre circunstancias concomitantes a la acción» (1932, p. 4). Thompson, que teoriza sobre el punto de vista del investigador, unifica esta variedad constitucional del motivo bajo la etiqueta de la caracterización, que por lo demás puede también ser verificada en el ámbito de la propia obra: «Muchas voces [del *Motif-Index*] resultan dignas de atención por algo que se sale de lo ordinario, algo de carácter lo bastante sorprendente como para poder entrar en la tradición oral o literaria. Experiencias banales, como comer y dormir, en este sentido, no son tradicionales. Pero pueden llegar a serlo si se relaciona con ellas algo notable o memorable» (*ibid.*, p. 9). Los motivos serían, por lo tanto, elementos característicos de los personajes, de la acción, o de circunstancias de la acción, con tal de que sean capaces de caracterizar un texto.

La tercera definición del motivo, basada en la recursividad, es la que se refiere más directamente al étimo (*movere*) y al uso habitual en música del *leitmotiv*: revaloriza la función (aparentemente ornamental, pero sustancialmente de realce, potenciación, incluso de persuasión y de sugestión) que tiene la repetición de afirmaciones, consideraciones, descripciones, alusiones, etc., en la textura verbal. Es un sutil modo de orientar influyendo en ella la atención del lector (u oyente), semejante a la técnica cinematográfica de la imagen recurrente —con fines, en su utilización más trivial, de persuasión oculta. Esta acepción de «motivo» es la menos señalada y estudiada; quizás porque las investigaciones han estado dominadas por los etnólogos; sin embargo, es de gran importancia para el estudio de la

poesía (también de la prosa artística), y los estudios sobre la frecuencia de las palabras (palabras-clave y palabras-tema) la confirman y refuerzan.

6. Son, por tanto, los etnólogos los que más han discutido sobre el concepto de motivo. Frente a definiciones empíricas, como la ya citada de Thompson, o la de Volkov (1924), que considera motivos las cualidades y el número de los héroes, sus acciones, los objetos en juego, etc., está la línea doctrinal que intenta fijar el motivo en la acción narrativa. Esta línea tiene como exponente máximo al gran Veselovski:

Por *motivo* entiendo la unidad narrativa más sencilla, que responde figurativamente a las diferentes exigencias del intelecto primitivo o de la observación cotidiana. Puesto que existe la semejanza, o la identidad, de las condiciones de *vida cotidiana* y *psicológicas* en los primeros estadios del desarrollo humano, tales motivos podrían haberse formado autónomamente y, al mismo tiempo, presentar rasgos de semejanza. Pueden servir de ejemplo: 1) las *susodichas* *Légendes des origines*, la representación del sol como un ojo, del sol y la luna como hermano y hermana, como marido y mujer; los mitos sobre la salida y la puesta del sol, sobre las manchas lunares, sobre los eclipses, etc.; 2) las situaciones de la vida: el rapto de la doncella-esposa (episodio de las bodas populares), la partida (en los cuentos), etc. Por *trama* entiendo el tema en el que se tejen las diferentes situaciones-motivo; ejemplos: 1) las fábulas sobre el sol (y su madre, las leyendas griega y malaya sobre el sol-cáñibal); 2) las fábulas sobre el rapto citado en Shklovski, 1925; trad. it., p. 28).

Entre las dos series indicadas por Veselovski hay todavía una notable diferencia: la primera comprende situaciones y sus interpretaciones, la segunda episodios pertenecientes a una trama más amplia. Concentrándose en la segunda serie, los formalistas rusos (principalmente Tomashevski) han llegado a caracterizar las unidades mínimas de la trama, vista como una sucesión de motivos, y de la fábula. Después intervino Propp, que substituyó muy felizmente el término *motivo* por el de «función». Pero generalmente los etnógrafos continúan usando la palabra «motivo» para designar el elemento mínimo de la acción; a veces, prefieren un derivado más pues-

to al día (Pike): *Motifeme* ('motivema'). Así lo usa Dundés; y Doležel lo extiende a la narratología.

El evidente logro teórico constituido por la definición funcional del motivo implica, sin embargo, una pérdida terminológica. Una palabra como «motivo», con su fecundo cruce de valores, se especializa en un significado para el que es mucho más adecuado el término «función» o, si se desea permanecer en un nivel mucho más genérico, «acción». Por el contrario, se nos priva de un término para indicar las diferentes utilidades conceptuales y estructurales de «motivo» —utilizaciones que, se ha visto, revalorizan los paralelismos con el uso musical originario.

Las dificultades para dar una definición satisfactoria del término «motivo» son, por lo demás, una invitación a otras profundizaciones. Profundizaciones no facilitadas, ciertamente, por clasificaciones de posición o de contenido, que se revelan rápidamente como ingenuas e inmaduras. Esto vale para Sperber, que distingue motivos primarios (en posición central), motivos secundarios (en posición central o adyacente) y motivos accesorios (en posición marginal); también para Petsch, que clasifica motivos nucleares (en posición central), motivos-marco (en posición adyacente, como apoyo de los motivos nucleares) y motivos de relleno; y también para Frenzel, que distingue entre motivos de situación, de «tipo», de paisaje y localidad, y motivos psicológicos (temores y aspiraciones). Lo que importa es darse cuenta de la naturaleza de los conceptos con los que se constituye el conjunto de los motivos.

7. Continuará la investigación sobre los motivos, pero teniendo esta vez como término de comparación el tema en lugar de la fábula. La sugerencia proviene de la reciente difusión de una «crítica temática» (Poulet, Richard, Starobinski), que se mueve precisamente, sin distinguir demasiado, entre motivos y temas. Richard, por ejemplo, dice en su volumen más importante, con una frase de Mallarmé, que ha buscado en este autor «aquellos motivos que componen una lógica, con nuestras fibras» (1961, p. 19). Estos motivos, especificados en las materias favoritas (espejos, fuegos, velas, etc.) y en las formas predilectas (cuellos, surtidores, penínsulas), en los movimientos mentales y en las actividades esenciales, constituyen un museo de la imaginación del poeta, un repertorio de sus esquemas expresivos, un prontuario de sus metáforas. El contenido de estos repertorios se

revela por la frecuencia de sus apariciones (recurrencia) o por su presencia en zonas y momentos privilegiados, hasta que se consiguen distinguir sus principios organizativos: de carácter jerárquico (los temas sustentadores se desarrollan más insistentemente) y de carácter opositivo —cerrado y abierto, claro y difuso, mediato e inmediato (con eventuales intersecciones). Así, «el tema se nos aparece ... como el elemento transitivo que nos permite recorrer en varios sentidos toda la extensión interna de la obra, o, mejor, como el elemento-bisagra gracias al cual la obra se articula en un volumen significativo» (*ibid.*, p. 26).

Temas y motivos tienen una evidencia léxica, pero van más allá de las palabras, hacia el modo de ser de las cosas, hacia las vibraciones de los sentimientos; tienen referencias conceptuales, pero no se alejan de la experiencia que ha producido las ideas: «Así la idea no se separa de su base soñada: ésta sigue siendo para él musical, "suave", "risueña", "altiva", a la vez transparente y suculenta» (*ibid.*, p. 22); el tema evidencia «el movimiento mediante el cual la carne, la sangre, el sueño se aproximan a creaciones inteligentes» (*ibid.*, pp. 21-22). Richard se ha expresado todavía con mayor claridad en otro lugar (1967, p. 309):

Existen dos contextos, y habitualmente se habla de uno solo. Existe el contexto subsiguiente a la obra o contexto metonímico, y el contexto metafórico, que es la totalidad de la propia obra. Un tema sólo adquiere valor dentro de una red organizada de relaciones, que son al mismo tiempo relaciones de lenguaje y de experiencia y se expresan en esta especie de masa de lenguaje que es la totalidad de la obra.

El juego rítmico está muy presente en Richard, quien señala también cómo la sucesión de elementos diversos, que habría que integrar en una unidad de sustancia o de esencia, se puede sustituir por una serie de elementos análogos sometidos a una operación de variación. Así «un mismo elemento (sensible, ideológico, actancial, fantasmagórico) se repite a distancia, se reconoce semejante a sí mismo hasta formar una línea explícitamente significativa, pero se modifica al mismo tiempo según la variedad del código o del contexto en el que en cada caso se encuentra incluido, inserto» (1974; trad. it., pp. 233-234). Richard distingue muy oportunamente entre la tematización proustiana (la que, por ejemplo, relaciona con Combray los

motivos del beso, de los celos, de la iglesia, del dulce, del espárrago), y la del crítico, basada en «una atención fluctuante y dirigida a lo implícito, a lo agudo, a lo obsesivo, a lo iterativamente involuntario», capaz de poder «manifestar, en su revelación siempre lábil, nunca bloqueada, las grandes categorías, a menudo poco conscientes, de un paisaje personal» (*ibid.*).

Resulta difícil, con un esquema semejante, no ceder ante las tentaciones del psicoanálisis: y a ellas cede, en efecto, aunque basándose en observaciones rigurosamente formales, y mostrándose sensible «al análisis musical de los temas y las variaciones», la psicocrítica de Mauron, empeñada en identificar en la obra de un escritor las asociaciones o los grupos de imágenes obsesivas y probablemente involuntarias, y a buscar después cómo en dicha obra «se repiten y se modifican las redes, los grupos o, con un término más genérico, las estructuras reveladas en la primera operación, ya que, en realidad, estas estructuras diseñan rápidamente figuras y situaciones dramáticas». Combinando «el análisis de los temas diversos con el análisis de los sueños y de sus metamorfosis», se pueden observar «los pasos entre la asociación de ideas y la fantasía imaginativa», y se llega a configurar el «mito personal» de cada poeta (1963; trad. it., p. 33).

Weber llega a relacionar cada tema con el inconsciente, al que ve como «un acontecimiento o una situación (en el más amplio sentido de la palabra) infantil, susceptible de manifestarse —en general, inconscientemente— en una obra o en un conjunto de obras de arte ... bien simbólicamente, bien *con toda claridad*» (1960, p. 13); de donde deriva la necesidad de llegar a través de las observaciones de las modulaciones de un tema (o de las recurrencias léxicas sintomáticamente obsesivas) en la obra poética, a investigaciones sobre el trauma infantil probablemente determinante para el autor. De este modo los motivos, las imágenes, las descripciones características de un autor se revelan como reflejos conjuntos de un solo recuerdo, huellas de una experiencia secretamente condicionada por un trauma.

Naturalmente, si se quiere dar cuenta correctamente de la historia de esta crítica temática y psicoanalítica, habrá que considerar sus conexiones más lejanas, desde Bachelard, atento a las concreciones poéticas de arquetipos de la imaginación (los cuatro elementos de la cosmología de Empédocles y sus realizaciones filogenéticas) hasta la crítica simbólica angloamericana. He aquí como ejemplo a Knight que, en *Some Shakespearean Themes*, aísla en Shakespeare los temas

del tiempo y el cambio, de la apariencia y la realidad, del temor a la muerte y a la vida, de los significados de la naturaleza, de los significados de relación, precisando que «el que hablemos de temas ... es sólo un modo de indicar los centros de la conciencia que ejercitan una especie de fuerza de gravedad, los tonos dominantes y los vértices de un modo vivo de la experiencia» (1959, p. 66); «Shakespeare utilizaba el análisis del carácter y de la personalidad en la exploración de las ideas: y las ideas en cuestión no son "ideas abstractas", sino temas y preocupaciones de gran importancia personal, que pedían ser desarrolladas no en forma lógica y abstracta, sino en la forma más abierta posible a la vida y a su percepción imaginativa» (*ibid.*, p. 157). Pero el propósito de este trabajo no es histórico, sino teórico; y por tanto es suficiente con las indicaciones ya proporcionadas.

8. Podría parecer que el *excursus* sobre la crítica temática no ha servido más que para aumentar la confusión; pero no es verdad. La multiplicación de las acepciones de los términos en discusión permite ahora discernir un movimiento lo bastante uniforme como para ser racionalizado. Volvamos, pues, a las funciones, a la fábula, a la trama. En los textos de contenido narrativo, el encadenamiento de las acciones —y más aún de las funciones— representa exactamente una sucesión cronológica y lógica de hechos humanos. Esos hechos entran dentro de una lógica de la acción idéntica a la deducible de los comportamientos reales, de modo que no tiene mayor importancia, desde el punto de vista epistemológico, el que los hechos sean habitualmente inventados.

El fin del desarrollo narrativo no es (salvo en cierta literatura de consumo) exponer series de acciones verosímiles, sino más bien una experiencia o una concepción del mundo que aquellas acciones o su desenlace pueden convalidar. El discurso sobre hechos y acciones desarrolla, por tanto, implícitamente otro discurso, el de las ideas; y es entre estos dos discursos, entre estas dos cadenas, donde se desarrolla la totalidad de la narración.

Ahora bien, mientras el discurso de hechos y acciones es formalizable, puesto que es referible, no a la realidad, sino a la lógica de la realidad (o de una realidad posible en un mundo posible), el discurso de las ideas no es formalizable, bien porque no es unívoco, bien porque no es lógico (puede perfectamente violar los principios aristotélicos de identidad, de contradicción y exclusión del tercero).

No sólo eso. El discurso sobre hechos y acciones es una síntesis, realizable con procedimientos precisos, de hechos descritos o enunciados en el texto, al cual es, en cierta medida, homólogo; el discurso de las ideas es una deducción de estos hechos, deducción no expresada, generalmente, dentro del texto (la moraleja, cuando aparece, no es más que un empobrecimiento) sino formulada mental e intencionalmente por el usuario basándose en los hechos o en el modo de presentarlos.

El discurso sobre las ideas, salvo que se trate de literatura de tesis, no intenta demostrar sino mostrar: especifica las áreas conceptuales determinantes para delimitar la significabilidad de los hechos y de sus motivos o de sus causas y para precisar los tipos de contacto, de tensión, de desarrollo y de neutralización posible entre diversas áreas. Se trata, por tanto, de abstracciones de la realidad de conceptualizaciones del actuar y del sentir: de ideas que importan porque se deducen de lo vivido. El discurso sobre las ideas tiene valor sólo en cuanto es referible al de los sentimientos y comportamientos, así como el discurso sobre las acciones tiene valor sólo porque es referible al de su interpretabilidad general: gracias a él las acciones tienen un sentido y un interés.

El desciframiento del texto integra dos operaciones muy diferentes. La primera consiste en la caracterización, basada en los datos del texto, de las áreas semánticas determinantes en las cuales se desarrolla la generalización de los datos reales y pseudorreales. La segunda consiste en la formulación de hipótesis interpretativas sobre las tensiones existentes dentro de estas áreas o entre unas y otras: tensiones que no son de carácter semántico, sino existencial, y que pueden no estar prefiguradas por elementos denotativos del texto, sino sólo por elementos connotativos (o incluso pueden contradecirse los unos y los otros, mediante antífrasis elocuentes e intuiciones subconscientes).

Por suerte, se puede omitir aquí la segunda operación, repleta de amenazas para las ilusiones del racionalismo. Los motivos y los temas son, por el contrario, materiales fundamentales para la primera operación. Recuerdo aquí una afirmación embarazosa de Czerny-Krakau:

El motivo es esencialmente una unidad-límite estructural y expresiva, es una «idea-fuerza» significativa (en el sentido más am-

plio: nociones, representaciones, imágenes sensibles, emociones, voliciones), es la unidad indisoluble del pensar y del actuar ... La constatación de esta dualidad indivisible, capital para la definición del motivo, hace imposible *ipso facto* toda estética exclusivamente formalista ... Pero al mismo tiempo es la condena de toda estética exclusivamente ideológica (1957, p. 41).

Hablando de «unidad indisoluble del pensar y del actuar», Czerny parece entrever que los motivos (y los temas) ocupan la amplia franja situada entre el discurso sobre hechos y acciones y el discurso sobre ideas. Ya hemos visto a los estudiosos anteriormente recordados delimitar motivos o temas de situaciones, de caracteres, de sentimientos, de objetos, de conceptos: más concretos o más abstractos según estén más cerca de uno u otro discurso. Y recientemente, incluso, se han intentado formalizar las operaciones a través de las que el lector pasa del sistema de los procedimientos expresivos (que aquí llamamos motivos) al sistema de las oposiciones semánticas (que aquí llamamos tema dianoético), hasta caracterizar el «mundo poético» del autor (cf. Scheglov y Zholkovski, 1975).

Tema y motivo son, por tanto, unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes. *Unidad de significado*: de hecho se puede tratar de palabras, frases y grupos de frases del texto; o bien de paráfrasis de partes del texto que constituyen un significado autónomo. *Estereotipos*: la estereotipia puede estar producida solamente por la repetición, dentro de un texto, pero generalmente es el producto de una continua reutilización cultural (repetición en una sucesión de textos considerados como texto total). La estereotipia es tanto más notable cuanto más simbólico es el significado, inmediatamente comunicable gracias a su convencionalidad. *Caracterización de las áreas semánticas determinantes*: según se trate de los contornos de la acción o de campos conceptuales, temas y motivos se apoyan en puntos-clave, constituyen una especie de falsillas para partes (narrativas o ilustrativas) más o menos amplias del texto.

Temas y motivos cumplen, por tanto, una labor de formalización —menos rigurosa y delimitable que la relativa a las acciones, porque es más profunda y estratificada la realidad que significan— en segmentos de diversa medida y a diferentes niveles. Y es esta formali-

zación la que simplifica y acelera la comprensión del discurso de las ideas, ya que suministra pequeños bloques compactos de realidad existencial o conceptual estructurada semióticamente. En la conexión entre estos bloques es donde el texto puede desarrollar sus nuevas propuestas, integrando lo nuevo en lo menos nuevo, e interpretando lo uno con la ayuda de lo otro: exactamente como los términos conocidos de un contexto conducen a comprender sus innovaciones.

Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos. Los motivos tienen mayor facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico, tanta que, si se repiten, pueden actuar de modo similar a los estribillos. Los temas son generalmente de carácter metadiscursivo. Los motivos constituyen, habitualmente, resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema.

Puesto que el término «tema» es utilizado tanto en el argumento como en la *διάνοια*, habrá temas dianoéticos y temas del contenido; lo mismo sucede con los motivos. Por tanto, la citada afirmación de Frenzel, según la cual la poesía utiliza motivos pero no temas, es válida sólo por lo que respecta a los temas de contenido (cf. el concepto de «narración atemática» en Christensen, 1929, p. 9). Lo que dice Frenzel vale para subrayar la preeminencia, en poesía, del discurso dianoético sobre el narrativo, o incluso la falta de este último; aunque es indudable que el discurso dianoético puede permanecer totalmente implícito, frente a la frecuente presencia de los motivos que pueden sugerirlo.

La distinción aquí propuesta entre tema y motivo es muy semejante a la musical, ya recordada: oposición de complejo a simple, de articulado a unitario; y también de idea a núcleo, de organismo a célula. Es una distinción observada incluso por los folkloristas no proppianos, que distinguen entre tipo y motivo. Según esta distinción, el tipo constituye el esquema inmanente de una serie de narraciones, mientras que el motivo es un elemento particular característico. El motivo es, en definitiva, el término de referencia caracterizador de lo que, visto en relación con la lógica de la acción (y sólo si es determinante para ésta), se generaliza, y descaracteriza, en cuanto función. Por ejemplo, los cuatro motivos siguientes «El rey da a uno de sus valientes un águila»; «El abuelo da a su Sučenko un

caballo»; «El brujo da a Iván una barquichuela»; «La hija del rey da a Iván un anillo», representan para Propp una sola función: «El medio mágico llega a estar en posesión del héroe», y sobre todo en la medida en que siempre van acompañados por la función «transferencia» (1928; trad. it., pp. 25 ss.). En un análisis caracterizante, en cambio, no existe ninguna relación entre un viaje en las garras de un águila, el poder de un anillo encantado y las hazañas de los caballos o barcas teledirigidas; y es notable el interés sobre la continuidad tradicional de cada uno de estos tipos de hechos, ligados a diversas concepciones (tal vez míticas) del mundo, sobre su difusión en el tiempo y en el espacio, sobre su productividad fantástica. Añádase que estos motivos pueden presentarse en diversos puntos de las narraciones, y con fines diversos: en tal caso constituirían para Propp funciones diferentes o incluso no constituirían funciones, y por tanto perderían su identidad. Un discurso análogo vale para los temas respecto a los modelos narrativos. Los temas, que pueden identificarse con el asunto o constituir amplias partes de él, mantienen el contenido semántico de la *fábula*, contenido que el modelo narrativo sustituye por una sintagmática de funciones (cf. § 1). Se podría proponer que: motivo: función = tema: modelo narrativo. Y, para la descripción y la historia de los esquemas narratológicos, no es menos importante la caracterización de funciones iguales dentro de vicisitudes aparentemente diferentes, que la caracterización de temas persistentes, realizados también por medio de funciones variadas. Los temas son concreciones antropológicas, e incluso gnoseológicas. La perspectiva funcional de Propp y la histórico-empírica de los investigadores de materiales implican, por tanto, dos diferentes (y complementarios) enfoques de la actividad estereotipadora: un enfoque formalista atento a la lógica de sucesión inmanente en los estereotipos, y un enfoque realista, atento a la constitución y a la cohesión externa de los propios estereotipos.

Es también muy difícil mantener la identificación que realiza Panofsky de motivos con significados primarios, naturales, y de temas con significados secundarios, culturales. Propuesta que ha sido aceptada y transformada, en el ámbito literario, por Scholes y Kellogg, los cuales, ampliando el concepto de *τόπος* a 'imagen tradicional', escriben:

En cuanto un *topos* se refiere al mundo externo su significado

es un *motivo*; en cuanto se refiere al mundo incorpóreo de las ideas y de los conceptos su significado es un *tema*. Los *topoi* tradicionales están compuestos, por tanto, de dos elementos: un motivo tradicional, como el descenso del héroe a los infiernos, que puede ser, desde el punto de vista histórico, extremadamente persistente; y un tema tradicional, como la búsqueda de la sabiduría o la victoria sobre el infierno, que puede estar, a lo largo del tiempo, más sujeto a una gradual variación o sustitución. Los *topoi* de las narraciones orales son identificables sobre la base de su constante asociación de un motivo con un determinado tema. En la narrativa escrita, por el contrario, la relación del motivo con el tema está, aun en el *topos* convencional, sujeto a la manipulación del poeta (1966; trad. it., p. 33).

Los dos autores captan bien la diferencia, y los desfases, entre una temática del contenido y una dianoética. Su terminología sacrifica, sin embargo, la diferencia de extensión entre tema y motivo, que tiene ventajas descriptivas y teóricas notables. Es cierto que la terminología tradicional (que aquí se ha intentado precisar y perfeccionar) no proporciona distinciones entre motivos y temas de contenido y los dianoéticos: se trata, como se ha visto, de oscilaciones propias de la constitución del ámbito y de las perspectivas de la investigación. En todo caso, se podrá precisar con más exactitud mediante atributos; también con atributos se podrá evitar la otra confusión que se da entre motivos verbales y motivos de contenido.

9. Por tanto el discurso sobre los hechos constituye el esqueleto del discurso literario global. El resto es materia vital conformada lingüística y literariamente; entendiendo por materia vital el conjunto de las experiencias, incluidas las mentales. Incluso sin remontarnos a los presupuestos psicológicos de nuestras percepciones, se puede considerar evidente el hecho de que la operación de verbalizar la experiencia es una operación semiótica. Se puede dividir en dos momentos: el de la referencia de lo vivido a esquemas de representabilidad, y el de la realización lingüística de estos esquemas (cf. Segre, 1977, cap. II). Las reglas para la realización lingüística de los esquemas de representabilidad todavía no han sido descritas. De todos modos estamos informados acerca de los esquemas de representabilidad relativos al repertorio de acciones y situaciones posibles: coinciden en parte con los temas y los motivos. El estudio de la temá-

tica nos pone, por tanto, en contacto con el material errático de la experiencia que los hombres han elaborado a lo largo del tiempo conforme a ciertos esquemas: a esta elaboración los escritores han contribuido, sin embargo, tan sólo con la consagración y formalización. Temas y motivos, es fácil constatarlo, no son exclusivamente prerrogativas de la literatura.

Esta operación semiótica ha sido atribuida por Jung al subconsciente (si bien al subconsciente colectivo); la totalidad de sus resultados, definidos como «remanentes psíquicos de innumerables acontecimientos del mismo tipo», constituiría una «mitología subconsciente» (1931; trad. it., p. 48). El recurso a los esquemas, que Jung llama «arquetipos», se daría siempre que el hombre llegara «a una situación típica»; «en tales momentos —dice— no somos ya seres individuales: somos la especie, y es la voz de la humanidad la que resuena en nosotros» (*ibid.*, pp. 48-49). A esto se podría reducir sin más el proceso de creación, el cual «consiste en una animación subconsciente del arquetipo, en su desarrollo y su formación, hasta la realización de la obra perfecta» (*ibid.*, p. 50). De cualquier modo que se quieran entender las sugerencias de Jung, hay que considerar con la máxima atención su descripción del modo de existir de los arquetipos en el subconsciente:

No existen representaciones innatas, sino posibilidades innatas de representaciones, que poseen límites definidos incluso a la fantasía más audaz; es decir, existen categorías en la actividad de la fantasía, en un cierto modo ideas *a priori* cuya existencia no es demostrable sin la experiencia. *Aparecen solamente en la materia formada, como principios reguladores de su formación*; lo que significa que nosotros no podemos reconstruir el modelo primitivo de la imagen primordial sino por medio de conclusiones obtenidas de la obra acabada. La imagen primordial o arquetipo es una figura, demonio, hombre, o proceso, que se repite en el curso de la historia, siempre que la fantasía creadora se ejercita libremente (*ibid.*, p. 48).

Frye retoma esta teoría de los arquetipos aplicándola a la actividad literaria (pero cf. también Bodkin, 1948). Si nosotros consideráramos la poesía como actividad social, como «punto focal de una comunidad», como hecho de comunicación, el símbolo se nos aparece como «la unidad comunicable que ... definimos como arquetipo, esto es, una imagen típica o recurrente»; por tanto, «llamamos arquetipo

a un símbolo que relaciona una poesía con otras y sirve para unificar e integrar nuestra experiencia literaria» (1957; trad. it., p. 130). Frye ejemplifica con imágenes del mundo físico (el mar, el bosque), con metáforas (las biblias del pastor y el rebaño), pero también con temas más complejos:

Por poner uno entre tantos ejemplos, recordemos cómo una convención muy difundida en la novela del siglo XIX es la de presentar dos heroínas, una morena y otra rubia: la morena tiene un carácter pasional, orgulloso, simple, es extranjera o judía, y en cierto modo evoca lo indeseable, o sugiere el fruto prohibido, como el incesto. Cuando las dos heroínas están ligadas al mismo héroe, éste debe librarse de la morena o, si la historia es de final feliz, la morena se debe transformar en hermana del héroe (*ibid.*, p. 133).

Sin seguir a Frye en las precisiones (por lo demás, juiciosas) sobre la potencialidad significativa de los arquetipos, sobre la diversa medida de innovación con la que aparecen en los diversos géneros de producción poética, sobre su progresiva decadencia, se puede advertir cómo después relaciona de modo demasiado inmediato los arquetipos con el conflicto primordial entre deseo y realidad, de modo que el estudio de los arquetipos se identificaría con el estudio de la civilización, no sólo como imitación de la naturaleza, sino también como «proceso de construcción de una forma humana total con las vísceras de la naturaleza», bajo el empuje de «aquella fuerza que hemos definido como deseo» (*ibid.*, p. 139). Llevada a este nivel metahistórico, la investigación caracteriza dos ritmos, uno cíclico, otro dialéctico. El primero es el del rito como acto recurrente ligado a los ciclos naturales de los planetas, de las estaciones, de la vida humana. El segundo es el de la dialéctica del deseo y el rechazo, que tiene su más plena expresión en el sueño.

Sueño y ritual convergen en el mito: «El mito... no sólo confiere un significado al ritual y un elemento narrativo al sueño, sino que es también la identificación de ritual y sueño en el que uno parece ser el otro en movimiento» (*ibid.*, pp. 140-141). Naturalmente Frye usa «mito» en sentido más figurado que propio, como es natural dada su propensión al estudio autónomo de la literatura. Así, construye con deseo y sueño, con rito y mito, con naturaleza y civilización, un atractivo y frágil castillo.

Parece indudable que, aunque la literatura constituye el más

píco y variado repertorio de temas, la investigación sobre los esquemas de representabilidad se extienda fuera de los límites de la literatura, a todas las expresiones simbólicas de la imaginación. Los estudios de los etnólogos y de los historiadores de las religiones sobre los símbolos que se han concebido y modificado a lo largo de milenios, y las de los folkloristas sobre las células de situaciones y acciones que se repiten en las narraciones más lejanas y diversas, deben confrontarse con las actividades simbólicas del subconsciente; y con sus cambios, si se pueden captar: estas observaciones deberían después ser objeto de análisis de una psicología de los esquemas de la experiencia.

Es justo, por otra parte, evitar distinciones demasiado tajantes entre los esquemas de representabilidad confrontables en la observación etnopsicológica y los presentes en la literatura popular y en la culta. Nuestro modo de esquematizar la realidad está determinado también por *clichés* literarios, que se difunden en todos los niveles de cultura. Si la humanidad confiere a personajes, situaciones y vicisitudes el valor de temas más o menos «universales», es porque en ellos distingue estereotipos sobre cuya base tiende a interpretar, en su experiencia cotidiana, personajes, situaciones y vicisitudes. Los temas no son sólo sublimaciones, sino también modelos heurísticos. También por esta razón, los temas y los motivos presentes en los textos populares y literarios constituyen un conjunto bastante bien delimitado, con intercambios entre lo popular y literario. Y si en un extremo se sitúan, estereotipados al máximo, los *tópos*, en el otro se sitúan los esquemas todavía no consagrados literariamente, pero sí reconocibles ya como *patterns* de la experiencia colectiva.

Adquiere así eficacia la dialéctica de tema y motivo. Ya que los temas, más articulados y reconocibles, pueden funcionar entonces como «tipos-cuadro», por decirlo como Zumthor; pero los motivos pueden también constituir su propia individualidad mediante su repetición dentro del texto. Es éste un modo de iniciar una autoselección entre los infinitos valores simbólicos que se podrían captar en todos los elementos que constituyen un texto. Selección hecha mediante la recursividad, que después se integra con la selección realizada mediante la convergencia de los motivos en la institución de campos de significado relacionables con el tema. Así, la dialéctica de temas y motivos contribuye a la institución del sentido.

Queda el hecho de que, en este campo, la definición teórica es

siempre menos peligrosa que la práctica interpretativa. Puesto que la medida de la estereotipación literaria es un hecho verificable sólo culturalmente, el oyente o el lector puede ignorar el *pedigree* de un determinado tema, así como, antes de la obra de Curtius, muchos *topoi* podían ser considerados como invenciones de cada autor. Se puede presumir que el usuario identificará más fácilmente los temas universales que los históricos, los temas dianoéticos que los de contenido (de aquí la tendencia a identificar la moraleja de la fábula, la tesis del texto). De todos modos, de estos desfases se puede deducir la superposición cultural, racional y subconsciente en el manejo y en la comprensión de la temática.

10. La temática es sin duda un elemento importante en la segmentación del texto. Por lo que respecta a los temas descriptivos, la identificación de unidades de contenido sintetizables de memoria evidencia la serie de hechos y situaciones de las cuales, luego, se elegirá la serie más limitada y más inmediatamente consecuente de acciones sobre las cuales se construye el modelo de la trama y la fábula. Pero mientras trama y fábula están ya orientadas según la lógica de la acción, los temas descriptivos pueden comprender también elementos situacionales, e incluso potenciarlos. Si el análisis de la narración tiende a separar, distinguiéndolas, acciones y situaciones, el análisis de los temas recubre a unas y a otras, sin buscar un modelo distribucional, puesto que en los temas (y en los motivos) la conexión de situaciones y acciones está determinada histórica y culturalmente *antes* de que el texto haya sido compuesto.

Se pueden, por tanto, fijar tres posiciones límite en el análisis del contenido. Una, la temática, que identifica acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto; dos, la prefuncional y funcional, que diferencia las acciones y precisa sus relaciones lógicas y cronológicas dentro del texto; tres, otra, todavía no puesta a punto teóricamente, que proporciona modelos descriptivos para las situaciones, las acciones y sus conexiones, y los personajes. Aquí repetimos de nuevo que acciones, situaciones, personajes, etc., mantienen, en la temática, una parte de sus vibraciones como cosas vividas; esta especificidad suya es la que rechaza esquemas funcionales que la disiparían.

Peró de la historicidad y especificidad de temas y motivos se deduce otra consecuencia importante para la segmentación del texto: no

existe un nivel previo sobre el que se sitúan las unidades temáticas. Por tanto, se podrán tener, según los casos, unidades temáticas de extensión bastante limitada (por tanto compactas), y unidades temáticas más extensas, y tal vez constituidas por el fraccionamiento del discurso en segmentos no contiguos. Motivos y temas forman subconjuntos del texto; a veces otros subconjuntos en diversos niveles. Estos constituyen huellas epistemológicas que ayudan a atravesar las partes menos convencionalizadas del texto.

Es propio de la temática, y se ha verificado de muchas maneras, no separarse nunca claramente de la experiencia vivida. Una posible disminución de la cantidad de experiencia quedaría compensada por una conexión más estrecha con la misma experiencia, o con la potenciación de su expresión. A la luz de esta observación, son correctas dos afirmaciones antitéticas: 1) el escritor imita la realidad: personajes y vicisitudes, aun no teniendo una referencia objetiva, constituyen un *análogon* del mundo humano en el que vivimos; 2) el escritor crea un mundo posible, del que no importan las posibles homologías con el real, sino la coherencia interna. La relación de la invención con la realidad es una relación simbólica. Es simbólica la capacidad descriptiva del discurso, simbólica la representatividad conferida a individuos, objetos, lugares y comportamientos imaginados: en el primer caso, el simbolismo es inmediato; en el segundo, no remite a referentes reales, sino a una realidad deducida de una proliferación de referentes (y de relaciones entre referentes) afines. Y, sin embargo, no se trata de un simbolismo de primero y de segundo grados: incluso cuando el referente es real, es percibido y nombrado gracias a esquemas que son ya el resultado de precedentes generalizaciones sobre conjuntos de referentes (y relaciones entre referentes) afines. La literatura, en otras palabras, trabaja sobre esquemas de realidad que preceden a la realidad misma observada por el escritor; ciertamente, confronta después estos esquemas con las propias observaciones sobre la realidad; y como los esquemas conservan siempre, en diversa medida, vibraciones de la experiencia inaugural, así las nuevas experiencias transmiten fácilmente las propias vibraciones a los esquemas utilizados para describirlas. Se explica así, la capacidad del arte para ser «más verdadero que lo verdadero»: lo es porque engloba las condiciones mentales de la cognoscibilidad. También la coherencia de los posibles mundos literarios se conforma (con graduaciones codificadas según los géneros literarios) a los tipos de motivaciones y de

relaciones causales que son propias, no ya de lo real, sino de nuestro modo de representarnos y representar la realidad: también esta coherencia es signica, simbólica. Motivos y temas son, en definitiva, el lenguaje (casi palabras, frases, esquemas sintácticos) de nuestro contacto cognoscitivo con el mundo del hombre. Además, gracias a ellos, la literatura continúa siendo una de las representaciones más exhaustivas de nuestra existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Agosti, E., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milán, 1972.
- Aristóteles, *Poética*, en Anibal González Pérez, ed., Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Editora Nacional, Madrid, 1977.
- Auerbach, E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Berna, 1946; trad. it., Einaudi, Turín, 1979⁴. [Hay trad. cast.: *Mimesis: la realidad en la literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, 1975².]
- , *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Francke, Berna, 1958; trad. it., Feltrinelli, Milán, 1974³.
- Austin, J. L., *How to do Things with Words*, Oxford University Press, Londres, 1962; trad. it., Marietti, Turín, 1974.
- Avallé, D'A. S., *Principi di critica testuale*, Antenore, Padua, 1972.
- Bajtin, M. M., *Problemy poëtiki Dostoiévskogo*, Sovietski Pisatel, Moscú, 1963; trad. it., Einaudi, Turín, 1976².
- , *Voprosy literatury i estetiki*, Jodózhstvennaia literatura, Moscú, 1975; trad. it., Einaudi, Turín, 1979².
- , «Slovo v romane» (1934-1935), en Bajtin, 1975.
- , «Problema teksta» (1959-1961), en *Voprosy literatury*, n.º 10 (1976), pp. 122-151; trad. it., en V. V. Ivánov, J. Kristeva et al., *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Dedalo, Bari, 1977, pp. 197-229.
- Bally, Ch., *Précis de stylistique*, Eggiman, Ginebra, 1905.
- , *Traité de stylistique française*, Winter, Heidelberg, 1909.
- , «Le style indirect libre en français moderne», en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, IV, n.º 10 (1912), pp. 549-556, y n.º 11, pp. 597-606.
- Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, París, 1953; trad. it., Lerici, Milán, 1960.
- , *Critique et vérité*, Seuil, París, 1966; trad. it., Einaudi, Turín, 1975².
- Beccaria, G. L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Turín, 1975.

- Bédier, J., «La tradition manuscrite du "Lai de l'ombre". Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes», en *Romania*, LIV (1928), pp. 161-196 y 321-356.
- Bellemin-Noël, J., *Le texte et l'avant-texte; les brouillons d'un poème de Miłosz*, Larousse, París, 1972.
- Benveniste, E., «Les relations de temps dans le verbe français», en *Bulletin de la Société de Linguistique*, LIV, n.º 1 (1959); recogido en *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París, 1966; trad. it., Il Saggiatore, Milán, 1971, pp. 283-300.
- , «Les niveaux de l'analyse linguistique» (1962), en *Proceedings of the 9th International Congress of Linguists*, Mouton, La Haya, 1964; recogido también en *Problèmes* (trad. it., pp. 142-155).
- , «Sémiologie de la langue», en *Semiotica*, I (1969), pp. 1-12 y 127-135; recogido en *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, París, 1974, pp. 43-66.
- Bodkin, M., *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*, Oxford University Press, Londres-Nueva York, 1948.
- Borrel, E., «Theme», en E. Bloom, ed., *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, vol. VIII, 1954, pp. 409-410.
- Bray, R., *La formation de la doctrine classique en France*, Nizet, París, 1957.
- Bremond, C., «La logique des possibles narratifs», en *Communications*, n.º 8 (1966), pp. 60-76; trad. it. en *L'analisi del racconto*, Milán, 1969, pp. 97-122.
- Brunetière, F., *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Leçons professées à l'École Normale Supérieure. I. Introduction: L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, Hachette, París, 1898.
- Buffon, G.-L., *Discours sur le style prononcé à l'Académie Française (25 août 1753)*, Lecoq, París, 1753; Les Belles Lettres, París, 1926.
- Burke, K., *A Grammar of Motives*, Prentice-Hall, Nueva York, 1945.
- Buyssens, E., *La communication et l'articulation linguistique*, Presses Universitaires de Bruxelles et Presses Universitaires de France, Bruselas-París, 1967.
- Camps, V., *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*, Península, Barcelona, 1976.
- Castelvetro, L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodovico Castelvetro*, Pietro De. Sedabonis, Basilea, 1576.
- Corti, M., «Note sui rapporti fra localizzazione dei manoscritti e recension», en *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua* (7-9 de

- abril de 1960), Commissione per i Testi di Lingua, Bolonia, 1961, pp. 85-91.
- , *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milán, 1976.
- Croce, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Sandron, Milán-Palermo-Nápoles, 1902.
- , *Logica come scienza del concetto puro*, Laterza, Bari, 1909.
- , *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Laterza, Bari, 1933.
- , *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), Laterza, Bari, 1963.
- Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Berna, 1948, 1961³ [hay trad. cast.: *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955].
- Czerny-Krakau, Z., «Contribution à une théorie comparée du motif dans les arts», en P. von Böckmann, ed., *Stil- und Formprobleme in der Literatur. International Federation of Modern Languages and Literatures 7th Congress, Heidelberg 1957*, Winter, Heidelberg, 1959, pp. 38-50.
- Chomsky, N., *Reflections on Language*, Pantheon Books, Nueva York, 1975; trad. it., Einaudi, Turín, 1981.
- Christensen, A., «Motif et thème. Plan d'un dictionnaire des motifs de contes populaires, de légendes et de fables», en *FF Communications*, XVIII (1929), 59.
- Dallas, E. S., *Poetics. An Essay on Poetry*, Smith, Elder, Londres, 1852.
- , *The Gay Science*, Chapman and Hall, Londres, 1866.
- Danes, F., «Zur linguistischen Analyse der Textstruktur», en *Folia Linguistica*, IV (1970), pp. 72-79.
- Darmesteter, A., *La vie des mots étudiée dans leurs significations*, Delagrave, París, 1887.
- De Beaugrande, R.-A., y W. U. Dressler, *Introduction to Text Grammar*, Logmans, Londres, 1981.
- Devoto, G., *Nuovi studi di stilistica*, Le Monnier, Florencia, 1961.
- Dijk, T. van, *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, Mouton, La Haya-París, 1972.
- Doležel, L., «Vers la stylistique structurales», en *Travaux Linguistiques de Prague*, I (1964), pp. 257-266.
- , «Narrative Semantics», en *PTL*, I (1976), pp. 129-151.
- Dressler, W., *Einführung in die Textlinguistik*, Niemeyer, Tübingen, 1972; trad. it., Officina Edizioni, Roma, 1974.
- Faral, E., *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle; recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Champion, París, 1924.
- Firpo, L., «Correzioni d'autore coatte», en *Studi e problemi di critica*

- testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 de abril de 1960), Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1961, pp. 143-157.
- Fónagy, I., «Le langage poétique: forme et fonction», en E. Benveniste et al., *Problèmes du langage*, Gallimard, París, 1965; trad. it., Bompiani, Milán, 1968, pp. 72-116.
- Foucault, M., *L'archéologie du savoir*, Gallimard, París, 1969; trad. it., Rizzoli, Milán, 1971.
- Frenzel, E., *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Metzler, Stuttgart, 1963.
- Frye, N., *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1957; trad. it., Einaudi, Turín, 1973.
- Fubini, M., *Critica e poesia*, Laterza, Bari, 1956.
- Gallavotti, C., Introducción, comentarios e índices a Aristóteles, *Dell'arte poetica*, Mondadori, Milán, 1974.
- Gardin, J.-C., *Les analyses de discours*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1974.
- Genette, G., *Figures III*, Seuil, París, 1972; trad. it., Einaudi, Turín, 1973.
- Goethe, G. W. von, «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil» (1789), en *Weimar Aufgabe*, Weimarer Goethe Gesellschaft, Weimar, vol. XLVII, 1896, pp. 77-83; recogido en *Gedenkausgabe der Werke*, Artemis-Verlag, Zurich, vol. XIII, 1954, pp. 66-71.
- , y F. Schiller, «Über epische und dramatische Dichtung (1797)», en *Über Kunst und Altertum*, VI, I (1827), pp. 1-7; recogido en *Goethes Werke*, Wegner, Hamburgo, vol. XII, 1960, pp. 249-251.
- Greimas, A.-J., *Sémantique structurale*, Larousse, París, 1966; trad. it., Rizzoli, Milán, 1968 [hay trad. cast.: *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971].
- , *Du sens; essais sémiotiques*, Seuil, París, 1970; trad. it., Bompiani, Milán, 1974.
- Guiraud, P., *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Presses Universitaires de France, París, 1954.
- Halliday, M. A. K., «Language, Structure and Language Function», en J. Lyons, ed., *New Horizons in Linguistics*, Penguin Books, Harmondsworth, 1970; trad. it., Einaudi, Turín, 1975, pp. 165-198.
- Harris, Z. S., «Discourse Analysis», en *Language*, XXVIII (1952), pp. 1-30.
- Hegel, G. W. F., *Ästhetik* (1817-1820), Aufbau-Verlag, Berlín, 1955; trad. it., Einaudi, Turín, 1976.
- Hempfer, K. W., *Gattungstheorie: Information und Synthese*, Fink, München, 1973.
- Hendricks, W. O., *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*, Mouton, La Haya-París, 1973.
- Hernadi, P., *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1972.
- , «Literary Theory: A Compass for Critics», en *Critical Inquiry*, III (1976), pp. 369-386.
- Hjelmslev, L., *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Munksgaard, Copenhagen, 1943; nueva ed., en *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin Press, Madison, Wis., 1961 [hay trad. cast.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1971].
- Humboldt, W. von, *Werke*, III. *Schriften zur Sprachphilosophie* (1841), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969.
- Ivánov, V. V., et al., «Tezisky k semioticheskomu izucheniu kultur (v primenenii k slavianskim tekstam)», en M. R. Mayenova, ed., *Semiotyka i struktura tekstu; studia poswiecone VII Miedzynarodowemu Kongresowi Slawistow*, Warszawa, Ossolineum, Wroclaw, 1973, pp. 9-32; trad. it., en C. Prevignano, ed., *La semiotica nei paesi slavi*, Feltrinelli, Milán, 1979, pp. 194-220.
- Jakobson, R., «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak», en *Slavische Rundschau*, VII (1935), pp. 347-374; trad. fr. en *Questions de poétique*, Seuil, París, 1977.
- , «Linguistics and Poetics» (1958), en T. A. Sebeok, ed., *Style in Language*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1960, pp. 350-377; recogido en *Essais de linguistique générale*, Minuit, París, 1963; trad. it., Feltrinelli, Milán, 1966, pp. 181-218 [hay trad. cast.: *Estilo del lenguaje*, Cátedra, Madrid, 1974].
- Jean Paul (J. P. F. Richter), *Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig, über die Parteien der Zeit*, Perthes, Hamburgo, 1804; recogido en *Werke*, vol. V, Hansen, Munich, 1963, pp. 7-456.
- Jolles, A., *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Niemayer, Halle, 1930; trad. fr., Seuil, París, 1972.
- Jung, C. G., *Seelenprobleme der Gegenwart*, Rascher, Zurich, 1931; trad. it., Einaudi, Turín, 1979.
- Kinneavy, J. L., *A Theory of Discourse; the Aims of Discourse*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1971.
- Knights, L. Ch., *Some Shakespeare Themes*, Chatto and Windus, Londres, 1959.
- Labov, W., y J. Waletzky, «Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience», en J. Helm, ed., *Essays on the Verbal and Visual Art*, Seattle, 1967, pp. 12-44.
- Laćan, J., *Écrits*, Seuil, París, 1966; trad. it., Einaudi, Turín, 1974.
- Laufer, R., *Introduction à la textologie: vérification, établissement, édition des textes*, Larousse, París, 1972.
- Levin, H., «Thematics and Criticism», en P. Demetz, Th. Greene y

- L. Nelson, eds., *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation and History in Honor of René Wellek*, Yale University Press, New Haven, Conn., - Londres, 1968, pp. 125-145.
- Lijachov, D. S., *Tekstologija. Na materiale russkoi literatury X-XVII vv.*, Akademia Nauk, Moscú-Leningrado, 1962.
- Lotman, Iu. M., «O metajazyke tipologicheskikh opisani kultury», en *Trudy po znakovym sistemam*, IV (1969), pp. 460-477; trad. it. en Lotman y Uspenski, 1975, pp. 145-181.
- , *Struktura jodóbestvennogo teksta*, Iskustvo, Moscú, 1970; trad. it., Mursia, Milán, 1980¹.
- , «Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo» (1973), en Lotman y Uspenski, 1973, pp. 40-63.
- , y B. A. Uspenski, «O semioticeskom kultury», en *Trudy po znakovym sistemam*, V (1971), pp. 144-176; trad. it. en *Semiotica e cultura*, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1975, pp. 59-95.
- , y eds., *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze della scienze umane nell'URSS*, Einaudi, Turín, 1973.
- , y —, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milán, 1975.
- Maas, P., *Textkritik*, Teubner, Leipzig, 1927; trad. it., Le Monnier, Florencia, 1972¹.
- Mathesius, V., «On Linguistic Characterology with Illustrations from Modern English» (1928), en *Actes du Premier Congrès International des Linguistes à La Haye*, s. a., Leiden, pp. 53-63; recogido en J. Vachek, ed., *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 1964, pp. 59-67.
- Mauron, Ch., *Des méiaphores obsédantes au mythe personnel; introduction à la psychocritique*, Corti, París, 1963; trad. it., Il Saggiatore, Milán, 1966.
- Mauvillon, E. de, *Traité général de stile. Avec un traité particulier du stile épistolaire*, Mortier, Amsterdam, 1751.
- Mengaldo, P. V., *Linguistica i retorica de Dante*, Nistri-Lischi, Pisa, 1978.
- Minc, Z. G., «Le concept de texte et l'esthétique symboliste», en Iu. M. Lotman y B. A. Uspenski, eds., *Travaux sur les systèmes de signes École de Tartu*, Complexe, Bruselas-Presses Universitaires de France, París, 1976, pp. 222-229.
- Morris, Charles W., «Foundations of the Theory of Signs», en *International Encyclopedia of Unified Science. Foundations of the Unity of Science*, I, 11, University of Chicago Press, Chicago, 1938; trad. it., Paravia, Turín, 1955.
- Nencioni, G., «Filologia e lessicografia. A proposito della "variante"», en *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua* (7-9 de

- abril de 1960), Commissione per i Testi di Lingua, Bolonia, 1961, pp. 183-192.
- Pajano, R., *La nozione di poetica*, Patron, Bolonia, 1970.
- Panofsky, E., *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, Nueva York; trad. it., Einaudi, Turín, 1975 [hay trad. cast.: *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1976²].
- Parret, H., *Language and Discourse*, Mouton, La Haya, 1971.
- Parry, H. H., «Figure», en E. Blom, ed., *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, vol. III, 1954, pp. 90-91.
- Pasquali, G., «Edizione», en *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto Giovanni Treccani, Milán, vol. XIII, 1932, pp. 477-480.
- Pêcheux, M., «Analyse du discours, langue et idéologies», en *Langages*, XXXVII (1975).
- Peirce, Charles S., *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Einaudi, Turín, 1980.
- Pike, K. L., *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Mouton, La Haya, 1967².
- Polti, G., *Les trente-six situations dramatiques*, Mercure de France, 1895, 1924¹.
- Pouillon, J., *Temps et roman*, Gallimard, París, 1946.
- Propp, V., *Morfologija skazki*, Academia, Leningrado, 1928; trad. it., Einaudi, Turín, 1976⁴ [hay trad. cast.: *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974²].
- Reynolds, L. D., y N. G. Wilson, *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1968; trad. it., Antenore, Pádua, 1969.
- Ricoeur, P., «Qu'est-ce qu'un texte?», en R. Bubner, K. Cramer y R. Wiehl, eds., *Hermeneutik und Dialektik*, Mohr, Tübingen, vol. II, 1970, pp. 181-200.
- Richard, J.-P., *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, París, 1961.
- , *Les chemins actuels de la critique*, Seuil, París, 1967.
- , *Proust et le monde sensible*, Seuil, París, 1974; trad. it., Garzanti, Milán, 1976.
- Rizzo, S., *Il lessico filologico degli umanisti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1973.
- Rossi-Doria, G., «Motivo», en *Enciclopedia italiana di scienza, lettere ed arti*, Istituto Giovanni Treccani, Milán, vol. XXIII, 1934, pp. 941-942.
- Rostagni, A., ed., *Arte poetica di Orazio*, Chiantore, Turín, 1930.
- Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale* (1906-1911), Payot, Lausana-París, 1916; trad. it., Laterza, Bari, 1970² [hay trad. cast.: *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid, 1981²].

- Scheglov, J. K., y A. K. Zholkovski, «K ponzhatii "tema" i "poieticheski" mir», en *Trudy po znakovym sistemam*, VII (1975), pp. 143-167; trad. it., en C. Prevignano, ed., *La semiotica nei paesi slavi*, Feltrinelli, Milán, 1979, pp. 392-425.
- Scholes, R., y R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Nueva York, 1966; trad. it., Il Mulino, Bolonia, 1970.
- Searle, J. R., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Londres, 1969; trad. it., Boringhieri, Turín, 1976.
- Segre, C., *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Einaudi, Turín, 1969.
- , *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Einaudi, Turín, 1974.
- , *Semiotica, storia e cultura*, Liviana, Padua, 1977.
- , *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Turín, 1979.
- Shklovski, V. B., *O teorii proxy*, Federatsia, Moscú (1925); trad. it., Einaudi, Turín, 1976.
- Souriau, E., *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, París, 1950.
- Spitzer, L., «Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken» (1928), en *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, VI (1930), pp. 632-651; recogido en *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Elwert, Marburg an der Lahn, vol. I, 1931, pp. 4-31; trad. it. en *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari, 1966², pp. 46-72).
- , «Linguistics and Literary History», en *Linguistics and Literary History. Essays in Stilistics*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1948, pp. 1-39; trad. it. en *ibid.*, pp. 73-105 [hay trad. cast.: *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1968].
- , «L'aspasia de Leopardi», en *Cultura Neolatina*, XXIII, n.ºs 2-3 (1963), pp. 113-145; recogido en *Studi italiani*, Vita e Pensiero, Milán, 1976, pp. 251-292.
- Starobinsky, J., *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, París, 1971.
- Stender-Petersen, A., «Esquisse d'une théorie structurale de la littérature», en *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, V (1949), pp. 277-287.
- Terracini, B., *Lingua libera e libertà linguistica. Introduzione alla linguistica storica*, Einaudi, Turín, 1962, 1970².
- , *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milán, 1966, 1975².
- Thèses présentées au Premier Congrès des Philologues Slaves, en *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, I (1929); trad. it., Guida, Nápoles, 1979 [trad. cast.: Círculo Lingüístico de Praga, Tesis de 1929, Acora to Corazón (Comunicación, serie B), Madrid, 1970].
- Thompson, S., *Motif-Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances; Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, vol. I, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 1932.
- Todorov, T., «Les catégories du récit», en *Communications*, n.º 8 (1966), pp. 125-151; trad. it. en *L'analisi del racconto*, op. cit., pp. 229-270.
- , «Poétique», en O. Ducrot et al., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Seuil, París, 1968, pp. 97-166; trad. it., Ili, Milán, 1971, pp. 103-181.
- Tomashevski, B., «Problema stijotvornogo iazykán», en *Literaturnaja Mysl*, II (1923); recogido en T. Todorov, ed., *Théorie de la littérature*, Seuil, París; trad. it., Einaudi, Turín, 1976⁴.
- Trousson, R., *Un problème de littérature comparée: les études de thèses; essai de méthodologie*, Minard, París, 1965.
- Tyniánov, Ju. N., *Arjaisty i novátory*, Pribói, Leningrado, 1929; trad. it., Dedalo, Bari, 1968.
- Vico, G., *La scienza nuova giusta de l'edizione del 1744*, Laterza, Bari, 1967⁵.
- Vinogradov, V. V., *Stilistika. Teoria poeticheskoi retsi. Poetika*, Akademia Nauk, Moscú; trad. it., Mursia, Milán, 1972.
- Volkov, R. M., *Skazka. Rozyskaniia po suzhetoslozheniu narodnoi skazki*, I: *Skazka velikoruskaia, ukrainskaia, bilerusskaia*, Gosudarstvennoe Izdatelstvo Ukraini, Odesa, 1924.
- Wartburg, W. von, «Leitmotiv», en *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Zbinden, Basilea, vol. XVI, 1959, p. 455.
- , «Thema», en *ibid.*, vol. XIII, tomo I, 1966, pp. 303-304.
- , «Motivus», en *ibid.*, vol. VI, tomo III, 1967, pp. 161-162.
- Weber, J.-P., *Genèse de l'oeuvre poétique*, Gallimard, París, 1960.
- Weinberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.
- Weisstein, U., *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Colonia, 1975.
- Winter, W., «Styles as Dialects», en H. G. Lunt, ed., *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists* (Cambridge, Mass., 27-31 de agosto de 1962), Mouton, La Haya-Londres-París, 1964, pp. 324-330.
- Zumthor, P., «Topique et tradition», en *Poétique*, II (1971), pp. 354-365.
- , *Essai de poétique médiévale*, Seuil, París, 1972; trad. it., Feltrinelli, Milán, 1973.