

UNIVERSIDAD DE LEÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Filología hispánica y clásica



EL ESTRUCTURALISMO SEMIOLÓGICO DE JAN MUKAROVSKY

Tesis doctoral

Daniel Cabañeros Martínez

**Bajo la dirección del doctor:
José Manuel Trabado Cabado**

*A mi sobrina Soraya,
que nos enseña todos los días a abrir los ojos ante lo cotidiano.*

Agradecimientos

Uno siente que un trabajo tan humilde como el que tiene entre las manos no merece un apartado como este, pero es de justicia subrayar que lo que esta tesis tiene de decente ha sido fruto del apoyo e influencia de todos cuantos voy a mencionar, y de algunos otros que tal vez no aparezcan mentados aquí, lo admito, por despiste o mala memoria.

Un trabajo no es fruto solamente de uno mismo, porque uno mismo no es nada sin lo que le rodea. En otras palabras, un trabajo existe solamente si co-existe. Y no ocurre de otra forma con las personas. Mi madre me enseñó a leer, a comprender que escribir y dibujar eran algo más que pasatiempos fútiles, a recordar el pretérito pluscuamperfecto y a tantas otras cosas que tendría que escribir un texto de la extensión de esta tesis para recordarlo todo. Mi hermano, además de enseñarme muchas cosas (algunas de incalculable valor, como el gusto por la música) y de defenderme de casi cualquier daño o peligro previsible durante toda mi vida, es la primera persona que pensó que emprender la tarea de hacer una tesis era una buena idea: hay más deseo de conocimiento en él que en muchos de los estudiantes universitarios que he conocido. Gracias por todo, Ricardo. Me gustaría recordar también a mi abuela materna, que nos dejó hace unos años de manera abrupta, porque hay cosas que, aunque son invariables, no esperamos ni esperaremos jamás. Mi tía Victoria y mi tío Pepe también han contribuido sin saberlo a que yo llegue al término de esta tesis.

Ha sido asimismo la coexistencia diaria con mi padre uno de los motores fundamentales para llegar al final del camino; él me ha dado ánimos y ha preguntado con la misma constancia con la que yo leía y escribía si había avanzado, si me habían contestado a aquel correo electrónico, si podría leer algo pronto. También le tengo que agradecer a Merce su trabajo invisible y su cariño que, aunque ella no lo sospeche, se han ido colando por entre estas páginas.

Gracias especialmente a Patricia, que leyó las primeras 20 páginas que escribí y de las cuales ya no queda prácticamente nada. Gracias por el apoyo, el cariño, la terquedad y la comprensión de las ausencias ordinarias, apáticas, crueles. Gracias por volver y revolver el afligido pecho noche y día, por ser la luna en el agua, la silueta en el *Pont des Arts*.

Gracias a mis nobles amigos. A Vity por los interminables días de biblioteca y el aliento mutuo, a Jairo por el mismo motivo, y a los dos juntos por las charlas y risas en el vestíbulo de la facultad. A Álex por tanto a cambio quizá de tan poco. A Montoto por su ayuda inestimable en las cuestiones deportivas, por su generosa acogida en Madrid el día fatídico y por las charlas sobre citas, propiedad intelectual, y otros asuntos en lo relativo al doctorado (gracias por mencionarlo aquel día en Londres). A Guzmán por su bondad (Goodman), por su generosidad infinita y por algunas tardes de juego (abusón). A Chaky por su presencia invariable en cualquier fiesta, su sentido duro del humor y su ejemplo de independencia. A Pajares por las incisivas discusiones en torno a cuestiones políticas, por su visita en Londres y por la tranquilidad aportada en un grupo muy loco. A Rulo, por la semana tan agradable en Barcelona, por los eventos en su casa (lo siento por el café), por buscarme en la noche densa de aquel campamento y por haber formado parte de todos a pesar de estar lejos. A Combo, por las partidas de rol, por su optimismo contagioso, por las cervezas belgas. A Alberto, mi compadre, por echarme un cable en mi otra patria chica, Mallorca, siempre que lo he necesitado, y por su presencia continua a través de los años a pesar del contacto intermitente. A mis compañeros de Exeter (John, Xin Er, Daniel Ow, Aditya Naidu, Marcelina, David, Andrea...) y de Londres.

Tivi me dio una guitarra y la habilidad para tocarla mal, aunque esto último no es culpa suya. Diego hizo que aquel proyecto sonara bien, y hoy se encuentra perdido en la otra mitad de los escombros del imperio.

Daniel González Colinas y Daniel Ingelmo han sido dos referencias por su inteligencia, diligencia y disciplina. A ellos les tengo que agradecer los primeros comentarios verdaderamente críticos en torno a mis envolturas ideológicas, y a Daniel González Colinas el descubrimiento de la filosofía a través de Gustavo Bueno y las discusiones filosóficas en torno a algunos de los asuntos que se tratan en esta tesis. A Ana Piñán le debo conversaciones sensibles sobre literatura y una mirada tierna sobre la vida en conjunto, además de algunas sesiones de cine y, por qué no decirlo, algunos préstamos de apuntes. A Patricia, Marta, Inés, Raquel, Paula: no podría pensar en mejores y más inteligentes compañeras de clase. A Jesús le debo reflexiones sesudas sobre la corteza que llamamos realidad, lecciones de cine y poesía, impuntualidades y un pequeño caos que recuerdo con un afecto enorme. Eleonor me enseñó en español a pensar en francés, muy a su pesar, tal vez.

De la misma facultad tengo que agradecer muy especialmente a Abel Lobato su apoyo, sus explicaciones, sus consejos; la gratitud que siento por Cristina García va en la misma dirección, también por su duro trabajo por y para el Congreso de Jóvenes Investigadores, que me dio la oportunidad de conocer a David Morales (nos veremos en Costa Rica, amigo mío), Tamara, Antonio y otros investigadores de un nivel asombroso.

Algunos profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de León me han dado muchas cosas: Javier Ordiz, por el interés, la dicción y el cariño con que desgranaba la realidad literaria latinoamericana; Marina Maquieira, por la nobleza, el afecto y el apoyo a todos los estudiantes, sobre todo a los “diferentes”; Manuel Iglesias, por la pulcritud y el orden de exposición, que nos facilitó tanto el trabajo y el estudio; y por último a José Manuel Trabado Cabado, el director de esta tesis. Como profesor, su labor es incontestable. Siempre quedará en la memoria de sus alumnos, quienes recordarán los giros inesperados, los rincones secretos, los velos ocultos que cubren la literatura y que él supo y sabe bien descubrir, iluminar, analizar. Como director, le agradezco la calma transmitida en momentos de pánico, los consejos y directrices, el apoyo y crédito que me prestó desde el inicio.

Detengo arbitrariamente la lista de agradecimientos aquí, por temor a no terminar nunca. Los ausentes en los párrafos anteriores sabrán incluirse y recibir mi gratitud.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| 0 Preámbulo..... | 11 |
| 0.1 Introducción..... | 11 |
| 0.2 Justificación del tema desde el marco del programa de Mundo Hispánico: raíces y desarrollo. . | 12 |
| 0.3 Hipótesis de trabajo y objetivos..... | 13 |
| 0.4 Metodología..... | 14 |
| BLOQUE 1..... | 17 |
| Capítulo I: Conceptos de estructura..... | 17 |
| 1.1 Preámbulo teórico: en torno a los “conceptos” y las “ideas”..... | 17 |
| 1.2 “Estructura” como concepto lingüístico..... | 20 |
| 1.3 “Estructura” como concepto arquitectónico..... | 27 |
| Capítulo II: Crítica filosófica de la “estructura”..... | 31 |
| 2. 1 El embrollo de fondo. Comentarios problematizantes..... | 31 |
| 2.1.1 La falsa unidad de “El estructuralismo” y la noción mundana de estructura..... | 31 |
| 2.2 Coordinadas de partida. Hacia una idea crítica de estructura..... | 40 |
| 2.2.1 La estructura en sentido ontológico (no gnoseológico)..... | 42 |
| 2.3 Definición de la estructura..... | 46 |
| 2.3.1 Los tipos de función en dos nociones de estructura: Rafael García Bárcena y Gilles Deleuze. | 46 |
| 2.3.2 Distinción entre sistema y estructura. Estructuras y sistemas aplicados al campo literario..... | 56 |
| 2.3.3 Distinción entre forma y estructura. Coseriu, Chomsky y la polémica entre Vladimir Propp y Claude Lévi-Strauss en torno al cuento y el mito..... | 63 |
| 2.3.4 Definición desde la figura de las relaciones y desde la figura de las operaciones..... | 72 |
| 2.3.5 Conclusiones..... | 76 |
| Capítulo III: En torno a “la estructura” de Mukarovsky..... | 81 |
| 3.1 El Estructuralismo en el conjunto del saber para Mukarovsky..... | 81 |
| 3.2 El sistema de Mukarovsky a la luz de las consideraciones anteriores..... | 83 |
| 3.3 Rasgos principales del estructuralismo según Mukarovsky..... | 88 |
| 3.3.1 Contra el subjetivismo individualista..... | 88 |
| 3.3.2 La teoría literaria de Mukarovsky es un objetivismo sociológico..... | 90 |
| 3.3.3 La estructura para Mukarovsky..... | 92 |
| 3.3.4 La estructura como totalidad..... | 96 |

| | |
|---|------------|
| 3.3.5 Fuentes del estructuralismo de Mukarovsky..... | 100 |
| 3.4 El Estructuralismo visto desde el siglo XXI..... | 104 |
| 3.4.1 Breve historia del estructuralismo. Algunas precisiones..... | 104 |
| 3.4.1.1 Mukarovsky en los manuales..... | 109 |
| 3.4.1.2 El estructuralismo francés. Principales autores y tesis..... | 120 |
| 3.5 Conclusiones:..... | 126 |
| BLOQUE 2..... | 129 |
| Capítulo IV: Mukarovsky desde una perspectiva diacrónica..... | 129 |
| 4.1 Ruptura y continuidad con el Formalismo ruso..... | 129 |
| 4.2 Evolución del Formalismo ruso..... | 129 |
| 4.3 El estructuralismo checo y el papel de Mukarovsky en la Escuela de Praga..... | 148 |
| 4.4 Críticas al estructuralismo de Mukarovsky..... | 154 |
| 4.5 Evolución del pensamiento de Mukarovsky..... | 161 |
| Capítulo V: La estética de Jan Mukarovsky..... | 165 |
| 5.1 Lo estético, lo artístico y lo extraartístico..... | 174 |
| 5.2 La idea de función..... | 177 |
| 5.3 Dos antinomias: entre la función estética y las demás funciones; entre lo artístico y lo extraartístico..... | 180 |
| 5.4 La función estética para Mukarovsky..... | 186 |
| 5.4.1 La función poética y la función estética..... | 190 |
| 5.5 La idea de norma estética para Mukarovsky..... | 203 |
| 5.6 La idea de valor estético para Mukarovsky..... | 209 |
| 5.6.1 Antropología de la literatura..... | 213 |
| Capítulo VI: La estética semiológica de Mukarovsky..... | 225 |
| 6.1 Teoría semiótica de Mukarovsky: el artefacto, el objeto estético y los problemas en torno a estos conceptos..... | 225 |
| 6.2 Los signos para Mukarovsky..... | 227 |
| 6.3 Artefacto y objeto estético..... | 232 |
| 6.3.1 Problemas suscitados por los conceptos “conciencia inmaterial” y “objeto material” y crítica de los mismos desde el Materialismo filosófico..... | 236 |
| Capítulo VII: Dialéctica e integración de estructuras..... | 253 |
| 7.1 Los niveles de la dialéctica..... | 254 |
| 7.2 La literatura nacional y la literatura universal. Apuntes críticos..... | 265 |
| 7.3 Dialéctica entre distintas literaturas nacionales y entre distintas teorías de la literatura | |

| | |
|---|------------|
| nacionales..... | 274 |
| 7.4 Transformaciones de las estructuras literarias..... | 279 |
| 7.5 ¿Puede ser la literatura nacional comprendida desde fuera de la conciencia colectiva? | |
| Comentarios en torno a la distinción de emic y etic en relación con la literatura..... | 287 |
| Capítulo VIII: Gnoseología de la “ciencia de la literatura” y filosofía del sujeto literario..... | 305 |
| 8.1 La perspectiva epistemológica..... | 308 |
| 8.2 Intencionalidad y no intencionalidad en el arte..... | 317 |
| 8.3 El papel del individuo en la obra literaria y en la evolución de la literatura..... | 325 |
| 8.3.1 Sobre el gesto semántico y los planes del autor de la obra literaria..... | 349 |
| 8.4 La “ciencia de la literatura” de Jan Mukarovsky..... | 363 |
| 8.4.1 El trabajo de Oldrich Belic..... | 378 |
| Capítulo IX: La teoría del teatro y el cine, y las antinomias entre las distintas artes y etapas artísticas..... | 381 |
| 9.1 Teoría teatral..... | 383 |
| 9.2 Ivo Osolsobe y la ostensión..... | 387 |
| 9.3 Teoría del cine..... | 391 |
| 9.4 Conclusiones del bloque 2..... | 394 |
| BLOQUE 3..... | 397 |
| Capítulo X: La herencia de Mukarovsky..... | 397 |
| 10.1 Mukarovsky y la Estética de la Recepción..... | 397 |
| 10.1.2 Wolfgang Iser..... | 398 |
| 10.1.3 Hans Robert Jauss..... | 401 |
| 10.2 Mukarovsky y la teoría del texto artístico de Yuri Lotman..... | 404 |
| 10.2.1 Entre el texto y el código: el papel de la sistematización..... | 408 |
| 10.3 Mukarovsky y la Teoría de los Polisistemas..... | 419 |
| Conclusiones..... | 431 |
| ANEXOS..... | 437 |
| ANEXO I..... | 439 |
| ANEXO II..... | 449 |
| ANEXO III..... | 455 |
| ANEXO IV..... | 471 |
| Bibliografía consultada:..... | 487 |

0 Preámbulo

0.1 Introducción

El estructuralismo fue un movimiento muy importante de la segunda mitad del siglo XX, que, como es bien sabido, fundamentó toda su actividad en una nueva perspectiva de la que la idea de estructura era nuclear. Ahora bien, hoy en día se siguen utilizando los términos de “estructura” o “composición estructural” en los análisis literarios para referirse a marcos mucho más reducidos, tales como lo que Mukarovsky llamó contexto (la estructura narrativa, el orden en que se exponen los acontecimientos en una línea cronológica tal y como se desarrolla en la lectura de la obra...), y rara vez se tienen en cuenta otras nociones de estructura más amplias, quizá porque acaso desborden el análisis concreto del propio texto como si fuera este una totalidad clausurada.

Además de esta deficiencia (si se nos permite llamarla así), ocurre que parte de los estudios realizados en el Círculo Lingüístico de Praga han caído en el olvido o, al menos, tan solo se tratan de manera anecdótica en las facultades de filología, y ello se debe quizá a la inanición que sufren las ediciones y traducciones a nuestro idioma de aquellos trabajos, sobre todo los de Mukarovsky (los de Jakobson y Trubetzkoy han alcanzado mayor difusión, como es natural), que apenas fueron rescatados en los años 70 del ostracismo, y por tanto solamente a partir de entonces hemos tenido ese material traducido al español. Esta escasez de traducciones también ha impedido en cierto modo que los teóricos de la literatura realizaran estudios más profundos sobre los posibles éxitos de aquellos trabajos praguenses para cotejarlos con otras virtualidades de otras teorías posteriores.

Y no es menos cierto que el estructuralismo francés ha jugado un papel muy importante en el arrumbamiento de la Teoría de la literatura en la escuela de Praga, sobre todo por los esfuerzos que se iban sumando a esta misma dirección teórica en la estela de Saussure y de Lévi-Strauss, olvidando en cierto modo, ya está dicho, la teoría del Círculo Lingüístico de Praga en lo que a literatura y semiótica se refiere.

Parece justificado, por tanto, recuperar algunas de aquellas ideas para profundizar en ellas, teniendo como referencia a Mukarovsky, y tratando de recoger aquel sentido estructuralista amplio para contrastarlo con otros y recuperarlo, si no ya como referencia ineludible, sí como un apoyo para los análisis estructurales actuales en literatura.

Por último, no quisiéramos seguir adelante sin volver a decir que la finalidad de este trabajo es reconstruir, esto es, explicar la teoría literaria de Mukarovsky de manera crítica, no solamente expositiva. El centro de nuestras preocupaciones será, por tanto, la obra de este autor.

0.2 Justificación del tema desde el marco del programa de Mundo Hispánico: raíces y desarrollo

En este trabajo hemos tratado de analizar la idea de estructura desde una perspectiva teórica y general, la cual nos ha llevado a dejar en segundo plano las especificidades del “mundo hispánico”. Sin embargo, y aunque el autor central de nuestro estudio sea checo (sin perjuicio de la generalidad con la que hemos tratado en algunos puntos la idea de estructura), creemos que hemos llevado las tareas de análisis a cabo desde una posición puramente hispánica, si se nos permite decirlo así. Las razones por las cuales creemos que nuestro trabajo es de carácter hispánico, pueden resumirse en tres niveles:

1) En el plano lingüístico: el presente trabajo está escrito en español, lo cual podría parecer irrelevante de no tener en cuenta que Mukarovsky es un autor prácticamente olvidado debido a las escasas y precarias traducciones de su obra a nuestra lengua, sobre todo hasta el siglo XXI. Como ya hemos dicho, este hecho ha facilitado la propagación del estructuralismo francés en el mundo hispánico y ha debilitado la posición alternativa de la Escuela de Praga en nuestra crítica literaria. En definitiva, creemos que una investigación sobre su obra puede rehabilitar algunas herramientas para el uso de la teoría literaria hispánica, que estaría en mejores condiciones de colocar ciertas teorías en boga, como la Teoría de los Polisistemas, la Estética de la Recepción, la Escuela de Tartu, etc., sobre el fondo histórico del que proceden. La Teoría de la literatura de Mukarovsky tiene mucho que decir al respecto.

2) En el plano de la recuperación para nuestra tradición: en este plano podemos decir que un conocimiento de la teoría literaria de la Escuela de Praga podría darnos herramientas útiles en el análisis no solo de las obras literarias mismas, sino de otras teorías en nuestro mundo con las que podrían compararse para enriquecerse mutuamente. Podríamos nombrar, por ejemplo, aquella polémica que suscitó la publicación de *Historia social de la literatura española*, a la que se criticó muchísimo por su carácter marxista. Nosotros creemos que una contraposición fructífera con los presupuestos teóricos de esa obra podría haberse llevado a cabo desde el estructuralismo de

Mukarovsky, lo cual, por otro lado, nos habría recordado las polémicas del estructuralismo con los teóricos del realismo social, de inspiración marxista, y con los teóricos del formalismo.

3) En el plano teórico: la postura de partida que adoptamos aquí es la del Materialismo Filosófico, una filosofía que se ha desarrollado especialmente en la segunda mitad del siglo XX en España, y que recoge de la tradición escolástica muchos elementos renovados y tamizados por las corrientes materialistas más diversas. En cierto modo, este trabajo de investigación funciona también en esta doble articulación: la de comprobar la funcionalidad de esta filosofía para explicar, reclasificar y absorber problemas con los que nos enfrentamos a lo largo del trabajo.

En total, nos gustaría decir que nuestra posición hispánica es de recuperación, de búsqueda en la tradición europea lo que en ella pueda haber de enriquecimiento para lo propio de la hispánica, en nuestra lengua y desde una postura filosófica española, lo cual encaja a nuestro juicio con el programa en que nos enmarcamos a pesar de que lo trascienda en ocasiones.

0.3 Hipótesis de trabajo y objetivos

Los principales objetivos fijados giran en torno a la recuperación de la Teoría literaria de Mukarovsky, pero no como podría hacerse esta tarea desde una perspectiva recopiladora y doxográfica en la que la exégesis pudiera quedar en segundo plano, sino como una labor de reexposición crítica que no deje “intacta” la labor del autor checo. Se trata, por tanto, de exponer sus ideas y ahondar en ellas contrastándolas con otras y buscando sus puntos ciegos, las zonas lastradas por ciertas concepciones filosóficas, etc.

Asimismo, el hecho de situarnos en una perspectiva definida también nos obliga a tratar de alcanzar el objetivo de “conmensurar”, por así decir, nuestro sistema teórico con los otros con que nos encontremos a lo largo de la investigación. Por tanto, la vertebración estará dada en función del sistema de coordenadas elegido.

Las hipótesis de trabajo que guiarán el recorrido a través del estructuralismo literario checo pueden contenerse en tres formulaciones:

1.- No existe una unidad en el llamado “estructuralismo”; esta supuesta unidad es más bien una corriente ideológica, antes que una doctrina coherente y cohesionada. En realidad, las corrientes de pensamiento que caben en el rótulo “estructuralismo” están tan enfrentadas y son tan opuestas como el positivismo y el formalismo ruso. La única unidad que cabe conferirles se basa en su rechazo común al positivismo, al historicismo y, con excepciones, al subjetivismo psicologista. Llegaremos a esto a través del análisis de diferentes conceptos de estructura y del intento de una definición de estructura organizada en torno al Materialismo Filosófico.

2.- No es posible agotar el texto literario en un análisis “filológico”, ni estilístico, ni psicológico, ni siquiera sociológico. La teoría de Mukarovsky sostiene la misma postura, la cual supone una progresión sobre la línea marcada por el último Formalismo ruso que termina desbordándolo.

3.- La perspectiva epistemológica de Mukarovsky se puede reexponer desde una perspectiva constructivista, como alternativa a la perspectiva subjetivista y a la objetivista.

0.4 Metodología

Dado que no creemos posible acometer la tarea que nos proponemos desde un conjunto de premisas cero, ni tampoco es nuestra intención hacer un ejercicio de compilación o de doxografía, hemos de determinar qué principios son aquellos de los que partimos para hacer el análisis que nos proponemos.

Procederemos siempre haciendo una brevísima síntesis de esos principios de que partimos para tener unas coordenadas a las que mirar continuamente. Después, tras unos comentarios expositivos sobre otras doctrinas (principalmente la de Mukarovsky), trataremos de ahondar en los temas principales y diagnosticar, reformular y reexponer de manera crítica algunas ideas para no dejarlas “intactas”. Las coordenadas de que partimos son las del Materialismo Filosófico; y partimos de ellas por tres razones: primera, que es un sistema filosófico ya formado, con coherencia interna, lo cual nos ayuda a tejer nuestros argumentos con parte de la coherencia sistemática que le es propia; segunda, que es un sistema constructivista y, si decimos que Mukarovsky puede ser reinterpretado desde un constructivismo, es un buen punto de partida para medir el alcance de esa hipótesis; última, que el materialismo filosófico se ha desarrollado en la segunda mitad del siglo XX

y ha logrado absorber buena parte de las corrientes filosóficas de este siglo, además de ser uno de los sistemas filosóficos más importantes en España desde la década de los 70.

En cuanto al autor principal de nuestro trabajo, Mukarovsky, diremos que trataremos de organizar sus ideas y discernirlas para abordarlas por separado tanto como sea posible. De esta manera, al hablar de su idea de estructura, trataremos esta idea abstrayendo las ideas de función y norma, por ejemplo, las cuales son inseparables de la de estructura, pero en todo caso discernibles. La razón por la cual pretendemos diseccionar su teoría de este modo es la de centrar el análisis en un punto concreto, pues esto nos permitirá ser más precisos y evitar una prolijidad que nos llevaría más lejos que los confines de este trabajo y su naturaleza nos permiten. En los casos en los que las disquisiciones teóricas, a pesar de juzgarlas interesantes y motivadas, nos alejen sensiblemente del objeto de estudio, hemos preferido remitir dicha información a los anexos, para no entorpecer el flujo natural del discurso.

Por último, trataremos asimismo de transitar de ideas generales o abstractas a ejemplos concretos particulares en cada caso, siguiendo, si así se puede decir, un método más bien inductivo.

La empresa de delimitación a que tal cometido nos obliga gira en torno a dos ejes principales: por un lado, la perspectiva de Mukarovsky; por otro, nuestras propias coordenadas críticas que nos librarán de hacer aquí un ejercicio de pura rapsodia y nos permitirán, en principio, detectar los puntos ciegos de la articulación de ideas del autor checo y situarnos frente a ella para, definiéndonos, definir también a Mukarovsky y a los pensadores que lo acompañaron en su andadura. Nuestra “metodología”, además, parece refrendada por el propio Mukarovsky, ya que él mismo la subrayó cuando le agradeció a Jan Belehrađek sus conferencias en el Círculo Lingüístico de Praga, puesto que las objeciones que le planteaban desde el estructuralismo a sus concepciones de totalidad (construidas con materiales extraídos de la Biología) le ayudaban a determinarse, a definirse, a tomar una posición clara y precisa con respecto a otras ideas. Y, por cierto, no es tampoco externa a nuestra perspectiva dialéctica aquella de Eichembaum, cuando decía que entraban en conflicto con los simbolistas para superar su concepción poética sobre la obra literaria: “(...) entramos en conflicto con los simbolistas para arrancar de sus manos la poética, liberarla de sus teorías de subjetivismo estético y filosófico y llevarla por la vía del estudio científico de los hechos” (EICHEMBAUM 1992:24).

Es necesario decir, antes de terminar con este apartado, que la estructura del presente trabajo

ha querido ser formada de acuerdo con el curso natural y sistemático de la Teoría literaria de nuestro autor, antes que siguiendo una línea cronológica o meramente inductiva o deductiva.

BLOQUE 1

Capítulo I: Conceptos de estructura.

1.1 Preámbulo teórico: en torno a los “conceptos” y las “ideas”.

Como es bien sabido, el término “estructura” aparece en casi todos los cuerpos teóricos de las ciencias y las tecnologías, cualesquiera que sean los objetos precisos a los que se refieren y los campos en los que están determinados. Tal es la pregnancia del término “estructura”, que tan pronto podemos hablar de la estructura atómica tetraédrica del metano como de la estructura del parentesco en la tribu de los Yanomami, sin que, al parecer, ambos términos sean idénticos en los dos contextos.

Pero, una vez que estos dos contextos (el de las *ideas* vs. el de los *conceptos*) aparecen aquí contrapuestos con el fin de medir el alcance de dicho término, se nos presentan varios problemas que hay que distinguir y ordenar. Por de pronto, constatamos que las estructuras atómicas y las estructuras antropológicas a que nos referimos en el párrafo de arriba funcionan en diferentes niveles, operan con distintos términos y se mueven en campos dispares. Sería absurdo tratar de situarlos en el mismo plano o en planos adyacentes y simétricos (postulando un isomorfismo) y pensar que, por ejemplo, el parentesco de una sociedad dada solo puede estructurarse de manera idéntica a como se estructuran sintácticamente cada uno de los mensajes que su lengua permite¹ o, de otra forma, que las estructuras del ADN guardan también una relación de isomorfismo necesaria con las estructuras lingüísticas o las estructuras del inconsciente. Entonces, los problemas que llegamos a entrever en estos dos casos hipotéticos ofrecen alcances diferentes no solo de las estructuras concretas a que se refieren, sino del concepto mismo de estructura que usan, e ilustran la riqueza de niveles en donde el término estructura resulta fructífero. La cuestión central ahora consistiría en tratar de analizar en qué medida se puede intentar una definición “interna²” o “categorial” de estructura en cada campo, es decir, una definición que se ciña al contexto determinante del campo en donde ese término es operativo; y, en segundo lugar, en qué medida se puede intentar una definición “externa” o “trascendente” que desborde los límites de cada uno de los campos donde aparece, pero manteniendo cierta identidad, al modo de una “esencia” que se

1 Una identidad buscada, por ejemplo, a través de estructuras algebraicas que pueden reducirse a un binomio.

2 Creemos que esta manera de proceder sería más afín al estructuralismo sistémico, mientras que la definición de ideas de estructura que desborden los campos concretos es más propia del estructuralismo funcional, en el que incluimos a Jan Mukarovsky.

encontrara presente en todas las concreciones más o menos heterogéneas del término.

El primer tipo de definiciones daría como resultado “conceptos”, que son términos científicos; el segundo tipo daría como resultado una “Idea” de estructura, y son “Ideas” los términos con que la filosofía “opera”. ¿Cuál es la razón de esta distinción? En ningún caso será la voluntad de dotar a las Ideas de ciertos atributos platónicos, como son los de eternidad, incorruptibilidad, etc., y señalar por contra la fragilidad de los conceptos, su inclinación al cambio. Más bien se trata de reafirmar el objetivismo de las ideas de Platón (tal como lo llamaba José Ferrater Mora en sus *Fundamentos de Filosofía*) y, en cierto modo, su materialidad, frente al idealismo de las categorías de Descartes o de Kant, que, como sabemos, trataban las ideas como formas puras, subjetivas, universales, etc. Sobre todo, la distinción entre conceptos e ideas nos señalará el campo en que pretendemos movernos (ontológico y filosófico para las ideas; gnoseológico y científico para los conceptos).

Pero ¿de dónde surgen los conceptos y las Ideas? ¿Es que acaso están insertos en la Naturaleza, o flotando alrededor de nosotros como si fueran espíritus, como si fueran parte de una creación cuyo misterio no nos es dado conocer? Sobra decir, creemos, que tal tesis de la eternidad de las Ideas implica una disyunción total entre el mundo de las Ideas y el mundo de los cuerpos o de la materia; pero ya hemos sugerido antes que las Ideas son tan materiales como los cuerpos: existen ambos, aunque de distinta manera. En cuanto a su fuente o génesis, tenemos que negar la posibilidad de un “caldo primigenio de las Ideas”, puesto que de un único principio apenas se puede deducir nada. Más bien, en una línea histórica, hay que partir no de la creación (partir de ella sería pedir el principio y darla por supuesto), sino de un momento en que el desarrollo de ciertas sociedades sea suficientemente maduro como para establecer un “hiato” crítico en que los saberes humanos entran necesariamente en contacto a través de varias instituciones, las cuales, además, terminan desbordando su lugar de origen debido principalmente a la potencia de su racionalidad. En otras palabras, partimos “*in medias res*”, en los comienzos de nuestra tradición griega, con el nacimiento de la Geometría, la Filosofía y el refinamiento de técnicas tales como la Arquitectura, la Orfebrería, e incluso la Política si la entendemos como “el arte de organizar la *polis*”.

Diremos además que la diversidad de saberes prefigura en cierto modo la irreductibilidad de las ideas filosóficas, que no nacen de una “mente genial” ni de un pensador que descubre “el principio de las cosas”, sino de individuos que dentro de unas instituciones comienzan a organizar los demás saberes y a encontrar conexiones y discontinuidades entre ellos, toda vez que la Geometría comienza su andadura y enriquece esta diversidad de la que estamos hablando, en donde

la “estructuración” de estos saberes se lleva a cabo necesariamente desde otro saber que, sin las técnicas y al menos la Geometría ya en marcha, no podría existir: la filosofía.

Uno de los ejemplos más claros de un tratamiento filosófico de una idea técnica es el de la idea de “forma”. La idea de forma está extraída de la escultura. En este contexto, la forma es lo que diferencia a un simple bloque macizo de mármol de “La Victoria de Samotracia”. Pero desde un punto de vista filosófico, la forma excede con mucho las preocupaciones centrales del escultor, puesto que entra en liza cada vez que se habla del “Ser” (y surge la necesidad de explicar los movimientos y las causas de ciertos cambios, causas entre las que Aristóteles sitúa la causa formal, por ejemplo), cada vez que se contrapone con “la materia” (que no tiene ya por qué identificarse con un cuerpo preciso), cuando se trata de obtener “esencias”, o de segregaras de los fenómenos, etc. Lo que hay que subrayar aquí, es que la idea filosófica materialista de forma, que surge de un saber previo (efectivo, real, en marcha), puede ahora ser crítica de la concepción del psicólogo que asevera que aquella “forma” de la escultura estaba en la “cabeza” del escultor, que preexistía de esa manera a la escultura, y sobre todo puede ser crítica de nuevos saberes que abusen de la Idea de forma como si esta no tuviera ciertos fundamentos a los que hay que remitirse para no perder pie. Cabe decir, por último, que la elección de este ejemplo no es en absoluto gratuita, puesto que en ocasiones la Idea de forma se confunde con la de estructura, tal y como parece que ocurre en la Gestalt, aunque Mukarovsky trate de tomar distancia con respecto a ella interponiendo la idea de “totalidad” como género del que “gestalt” y “estructura” serían especies diferentes.

Dicho esto, no podríamos atrevernos a empezar “de frente” a analizar el estructuralismo de Mukarovsky sin prestar atención a los conceptos de estructura que se utilizan en los diversos ámbitos científicos y técnicos, para obtener una base sobre la que cotejar diferencias y desplazamientos. En principio, este proceder nos permitirá huir de definiciones vagas de “estructura”, a la vez que nos ayudará a distinguir entre diferentes “estructuralismos” atendiendo a diferentes criterios. Sobre todo, el objetivo que se persigue con este tratamiento que proponemos es tratar de adquirir herramientas con las que establecer, en la medida de lo posible, una definición filosófica crítica de estructura. Esto parece muy importante, toda vez que la teoría de la literatura de nuestro autor gira en torno a esta idea.

En respuesta a estos principios de que partimos, hemos decidido atender a los conceptos de estructura en Arquitectura (puesto que la génesis del concepto se encuentra en ella, como construcción más o menos física) y en Lingüística. Podemos adelantar que existen algunas tesis

sobre la génesis del concepto de estructura en literatura a partir de la arquitectura, en tanto que su estructura y la parte de la “compositio” en las retóricas clásicas parecen guardar algunas similitudes.

Es necesario indicar, por cierto, que no hemos procedido al modo en que lo hizo Roger Bastide en su *Sentidos y usos del término estructura*, es decir, ateniéndonos solamente a los contenidos de las llamadas ciencias humanas, sino que más bien hemos preferido buscar nuestros materiales en otras ciencias para tomar distancia de la perspectiva armonista que en opinión de algunos las ciencias del hombre deberían tomar como directriz principal. A pesar de este camino alternativo que tomamos, la verificación de la hipótesis según la cual el estructuralismo como movimiento de doctrina unitaria no existe se da del mismo modo, en cuanto la crítica filosófica actúa de la manera en que nosotros lo hacemos.

Por último, antes de comenzar nuestras indagaciones sobre el término clave en torno al que girará la teoría literaria de Jan Mukarovsky, nos gustaría señalar algunas cosas. Es cierto que podríamos haber buscado más nociones de estructura de acuerdo con su uso en otros campos, pero pensamos que los conceptos de “estructura” en Lingüística y en Arquitectura están definitivamente más cerca de la lógica del concepto tal y como se utiliza en el campo de la literatura y además da cuenta de la diferencia entre estructuras en sentido lógico-formal y estructuras en sentido lógico-material.

1.2 “Estructura” como concepto lingüístico.

Hemos decidido incluir este punto aquí, a pesar de que el lector comprenderá que las relaciones entre el concepto de estructura que se manejó en Lingüística en la primera mitad del siglo XX se presta a una comparación “en ejercicio” con la idea de estructura en la filosofía de Mukarovsky, y, en concreto, en su teoría de la literatura. Esto no significa que no pudiéramos hacer lo mismo con los demás conceptos de “estructura” que hemos examinado, sino que históricamente el nexo entre la lingüística estructuralista y la teoría de la literatura estructuralista es de una magnitud tal que difícilmente podríamos pasar sin tenerla en cuenta.

De este modo, tenemos que aclarar que aquí nos atendremos a dar nociones concretas de estructura tal y como se manejaron en el Círculo Lingüístico de Praga, y, además, a tratar de dejar asentados algunos apuntes sobre el estado actual del estructuralismo en España, lo cual resultará

interesante para dar cuenta de la pregnancia de esta “escuela” y su proyección, que por supuesto no terminó con el Círculo Lingüístico de Praga ni con los lingüistas franceses de la segunda mitad del siglo XX.

En la obra de Manuel Asensi Pérez que citamos en la bibliografía (ASENSI PÉREZ 2003:116) se procede de la misma manera como nosotros lo hacemos aquí: dado que se considera que la fonología juega un papel central en la teoría de la literatura de la Escuela de Praga, se exponen allí los principios de dicha disciplina con el fin de entender qué es una estructura y qué función desempeña esta noción en dicha escuela.

Si situamos el punto de partida de la lingüística moderna con Saussure, tendremos asimismo que aceptar que el estructuralismo nace con ella. Es, quizá, excesivo afirmar que Saussure era ya estructuralista, al menos si tomamos como referencia su propio punto de vista, puesto que él mismo pensaba más bien en un “sistema”, una noción que conectaba mejor con la dimensión sincrónica en que él creía que el estudio de la “langue” debía confinarse. No obstante, podemos decir de manera firme que los primeros que aplicaron con total rigor el “método estructuralista” al estudio de la lengua fueron Roman Jakobson y Nikolai Trubetzkoy, principalmente.

El campo de estudio en el que coordinaron sus preocupaciones (son bien conocidas sus estrechas colaboraciones y discrepancias) fue, especialmente, la fonología. Tenemos que recordar que Saussure habló de esta cuestión, pero el rótulo de la distinción que el ginebrino manejó entre “phonétique” y “phonologie” no tuvo demasiado éxito, a pesar de que delimitaba con ella de manera más o menos precisa su objeto. Para Saussure, “phonétique” era el estudio evolutivo e histórico de los cambios fonéticos, y la “phonologie”, el estudio de los sonidos físicos. Y, a pesar de que en teoría también parecía querer aplicar la idea de “valor” a los sonidos del sistema (de la “langue”), no llevó esta empresa a su fin. Fueron los lingüistas rusos que hemos nombrado los primeros que establecieron la distinción (hoy todavía operativa) entre fonología y fonética, sobre todo en la obra *Grundzüge der Phonologie*³, de Nikolai Trubetzkoy.

En un principio, el estudio correlativo de sonidos en la lengua se llevaba a cabo secuencialmente, de modo que “frenológico” y “fonológico”, por ejemplo, se diferenciaban en los segmentos -re- y -o-, respectivamente. Era a partir de este tipo de situaciones donde empezaba un análisis que resultaba, para Jakobson, insuficiente, por mucho que la contraposición de ambas

³ Se trata de su obra *Principios de fonología*, publicada póstumamente por el Círculo Lingüístico de Praga, en 1939.

formas resultara en cierto modo fructífera: “Jakobson argumentó más tarde que en este proceso se da un paso equivocado que resulta crucial: se trata de que se limita a descomponer el material fónico en una secuencia de unidades concatenadas secuencialmente (...), una limitación equivocada que se debe superar admitiendo también una descomposición de los fonemas en sus componentes simultáneos, si se han de descubrir las unidades últimas de la estructura fonológica” (R. ANDERSON 1990:114). En cierto modo, las diferencias que median entre las dos piezas léxicas anteriores tendrían que ver más con la estructura en sentido arquitectónico, con las partes que se encuentran engarzadas con otras *in praesentia* para crear una entidad que se sostiene precisamente porque todas las partes que necesitan para tal cosa están incluidas *de facto* en ellas.

Al tener esto en cuenta y estudiar la constitución interna de los sonidos, también se topan con la necesidad de diferenciar “la paja fonética del trigo funcional”; es decir, de discriminar los contenidos fonológicos relevantes para establecer oposiciones en el sistema. Y es en este momento en el que definen el fonema como “una suma de particularidades pertinentes fonológicamente de una imagen fónica” (R. ANDERSON 1990:114). Se comprende que en su noción de estructura fueran tan importantes las relaciones de oposiciones (de las que hablaremos más adelante) como las unidades constituyentes que se relacionan y sus propiedades definidas de manera inmanente. Una inmanencia que, por lo demás, quedará referida de nuevo a la estructura presupuesta según la cual los fonemas se distribuyen (se oponen, se neutralizan, etc.) en función de las características que les permitan ubicarse en esa distribución por respecto de las demás unidades. Ahora, por tanto, no se considera a los fonemas como un simple repertorio de constituyentes que se pueden concatenar, sino como un todo estructurado⁴, “(...) un todo en el que cada elemento mantiene propiedades específicas y distinguibles de importancia fundamental con cada uno de los elementos a los que se opone” (R. ANDERSON 1990:116). En este sentido, un fonema en una palabra no solo contrasta con los fonemas de palabras parecidas, sino con otros fonemas a los que se oponen en virtud de los “(...) últimos de sus elementos constitutivos capaces de diferenciar unos morfemas de otros. Estos elementos son los llamados rasgos distintivos” (JAKOBSON y MORRIS 1974:12).

Entonces, una vez establecido el sistema de diferencias fonológicas en varias lenguas, esas estructuras resultantes, que a su vez son descripciones funcionales de un conjunto de fenómenos lingüísticos, tratan de arrojar datos sobre otras estructuras fonológicas de lenguas que aún no han sido estudiadas; es decir, Jakobson y Trubetzkoy creen que pueden predecir qué tipo de oposiciones no son posibles a la vez en una misma estructura, lo cual abre sin duda un campo de expectativas

4 Sobre la posibilidad de un todo no estructurado hablaremos más adelante.

que viste a la fonología con una esperanza de universalidad: “(...) intentó dilucidar las leyes generales de las que se pudiera mostrar que se siguen estas observaciones empíricas. Por ejemplo, relacionando tanto las oposiciones tonales como las existentes entre consonantes palatalizadas y no palatalizadas en una única dimensión de tonalidad, Jakobson y Trubetzkoy llegaron a la conclusión de que ninguna lengua manifestaría estos dos contrastes de manera simultánea e independiente” (R. ANDERSON 1990:117). No obstante, esta afirmación parece que no es válida, puesto que sí existen lenguas en las que la palatalización y los contrastes tonales son independientes, como el dialecto chino de Szechuan estudiado por Scott en 1956. Con todo, el autor que venimos siguiendo en estas citas subraya que estas suposiciones iniciales estaban fundadas y no eran del todo gratuitas, puesto que, en efecto, parecía que el número de oposiciones binarias posibles era reducido. En este punto es interesante resaltar que, si la estructura fonológica de una lengua puede reducirse a combinaciones binarias, entonces esto significa prácticamente una reducción de la estructura a un repertorio igual de lineal que el anterior en que no se tomaba los fonemas en consideración correlativa. Y es en este momento cuando Jakobson y Trubetzkoy discrepan radicalmente sobre cómo se estructuran realmente los fonemas, si en oposiciones de diferentes tipos, o en oposiciones binarias que eventualmente forman oposiciones ternarias y de otros tipos, pero que siempre podrían volver a reducirse a las binarias.

La primera postura, la de Trubetzkoy, trataba de clasificar los tipos de oposiciones entre aisladas y recurrentes; bilaterales y multilaterales; privativas y equipolentes, etc. En el fondo, parecía que las oposiciones se daban no entre dos términos, sino entre tres o más. Jakobson rechazó esa idea y dedicó el resto de sus trabajos tras la muerte de Trubetzkoy a apuntalar la tesis de que las estructuras fonéticas universales podían reducirse a una docena de oposiciones binarias, aunque, como veremos un poco después, los rasgos que utilizó para definir esas oposiciones binarias no eran todos articulatorios.

Hay un ejemplo en que pueden apreciar diferencias palpables entre la multilateralidad y la bilateralidad de las oposiciones. Se trata del hopi, una lengua estudiada por Whorf, en cuyo sistema fónico no existen dos cantidades vocálicas, sino tres, de tal manera que [pás], 'muy'; [pas], 'campo'; y [pās], 'tranquilo', contrastan en tres grados distintos. La manera de reducir esta situación a oposiciones binarias, fue presumir que en [pās] existían dos moras, y que en los otros dos casos solamente había una, pero que, efectivamente, la consonante en final de sílaba puede “frenar” la cantidad de la vocal. El problema que surge aquí es que también existen palabras con vocales “muy breves” sin consonantes que las frenen, y esto obliga o bien a replantear el sistema de oposiciones, o

bien a ofrecer otros rasgos distintivos que puedan absorber las nuevas diferencias (y, claro, relativizar la oposición larga/breve y admitir que solo funciona de manera binaria en algunas lenguas). No obstante, “(...) el principal interés de su propuesta estriba no en el análisis que ofrece de las lenguas particulares, sino en la innovación teórica que ello implica. En ella se permite que una y la misma secuencia de unidades fónicas constituya los dos miembros de un par de fonemas en contraste que difieren exclusivamente en la manera en que este material se organiza en unidades de nivel superior” (R. ANDERSON 1990:125).

El problema que surge inmediatamente cuando nos referimos a unidades de orden superior viene dado en buena medida porque, en ciertos contextos, hay fonemas que pueden perder su “valor”, su oposición con respecto a otros, porque, en esa posición que ocupa en el contexto dado, ningún otro fonema de aquellos con los que contrasta podría, por así decir, ocupar su lugar. A este fenómeno se le llamaba neutralización, y el fonema resultante, o más bien, el conjunto de rasgos en común de los dos fonemas en posición neutralizada, se llamaba archifonema. Un ejemplo sencillo de este caso en nuestra lengua:

/arbol/: aquí, el fonema /r/ (sonoro, vibrante simple, alveolar) no se opone a /r̄/ (sonoro, vibrante múltiple, alveolar), puesto que su conmutación no altera el significado; de este modo, la representación fonológica adecuada sería: /aRbol/. Ocurre que el rasgo “vibrante múltiple”, por tanto, queda neutralizado.

Con respecto a la fonología, nos queda apuntar cuáles fueron las ideas principales que guiaron a Jakobson en su actividad en los Estados Unidos, las cuales son muy interesantes sobre todo por su vinculación con las nuevas teorías antropológicas de corte también estructuralista.

Tras huir de la ocupación nazi, Jakobson se instaló en un país (EEUU) en donde la teoría fonológica que manejaba resultaba totalmente extravagante, tanto que incluso se llegó a considerar que estaba contaminada de una metafísica rancia. Estas presunciones estaban motivadas por el hecho de que la perspectiva de Jakobson no era meramente empirista y acaso le daba poco valor a los datos de la experiencia bruta; esta concepción, huelga decir, distaba mucho de los presupuestos teóricos que reinaban en las actividades de investigación lingüística norteamericana. No obstante y a pesar de las *reticencias*, terminó dando clases en la Universidad de Harvard y presidiendo la Sociedad Lingüística Americana en 1956.

Sus objetivos principales en este tiempo giraron en torno a la posible estructura universal de la fonología en las lenguas naturales humanas. Para buscar este fundamento universal llegó a fijarse en los procesos cerebrales, que guardaban ciertos paralelismos con las operaciones binarias que llevaba tiempo estudiando. “Observa después que las neuronas parecen funcionar cada una sobre una base binaria estricta, y sugiere que esta propiedad se refleja en la estructura de la lengua (aunque no trata el hecho de que los músculos que realmente llevan a cabo los gestos articulatorios no sean, de ninguna manera, binarios en sus posibilidades de control)” (R. ANDERSON 1990:143). No resulta extraño que mantuviera cierta relación con Chomsky en algunos tramos de su carrera, sobre todo en este en que dedicó esfuerzos en torno a las neurociencias, a pesar de que la atención de la llamada gramática transformacional ha gravitado en torno a, precisamente, la gramática, y no tanto la fonología y la fonética.

Siguiendo estas motivaciones universalistas llegó a la conclusión de que los llamados fonemas uvulares son en realidad africados, y por tanto absolutamente estridentes, lo cual representa una nueva dimensión opositiva, que ya no se enmarca dentro de los rasgos articulatorios, sino dentro de los rasgos “acústicos”. Esto le permitirá seguir con su proyecto y evitar oposiciones que no fueran binarias. Así, por ejemplo, en el sistema vocálico del búlgaro se encuentra con que hay tres alturas vocálicas; entonces, la reducción que utiliza aquí consiste en concluir que existe en cada altura, de nuevo, una oposición binaria /+difusa/ o /+compacta/, aunque también se articulen en el mismo punto. Esto, sin embargo, de nuevo deja de resultar válido en cuanto se analizan otras lenguas, puesto que hay lenguas en las que las africadas contrastan en cuanto al punto de articulación, como ocurre en el chipewa. Concluyendo con las ideas generales de Jakobson, especialmente con esta que baraja la posibilidad del isomorfismo antes mencionado, el autor que seguimos afirma: “Ahora bien, esta generalización no es, por supuesto, absoluta sino relativa: mientras dos propiedades no sean absolutamente idénticas en sus consecuencias acústicas y auditivas, queda la posibilidad de que aparezcan en ciertas lenguas como independientes” (R. ANDERSON 1990:147).

Para finalizar estos comentarios sobre Jakobson y la fonología del siglo XX, cabe advertir que no todo el movimiento estructuralista fue de corte “universalista” (o, mejor dicho, formalista), y si otras ramas o movimiento aledaños igualmente estructuralistas han considerado la posibilidad de algunos universales en cuanto a las lenguas naturales se refiere, no ha sido desde esta misma perspectiva, sino sobre otras ligeramente diferentes sobre las que más adelante tendremos la oportunidad de decir algo. No obstante, vaya por delante aquí que los estudios estructuralistas habidos en España se han ceñido normalmente a nuestra lengua, y han dejado las ideas

universalistas a un lado, quizá tomando distancia de la gramática generativista y posicionándose más bien en la línea del funcionalismo francés.

Se podría decir que el introductor de esta escuela en España, o el cultivador de esa metodología en nuestro campo fue Emilio Alarcos Llorach, que publicó una fonología del español⁵ siguiendo las teorías del Círculo Lingüístico de Praga. Algunos de sus discípulos, sobre todo Salvador Gutiérrez Ordóñez, siguen trabajando en esta misma línea que en absoluto se ha agotado, a pesar del auge de escuelas alternativas. No queremos seguir adelante sin decir algunas cosas sobre el concepto de estructura en el funcionalismo, tal y como lo maneja Salvador Gutiérrez en *Principios de sintaxis funcional*, especialmente en el artículo que abre el libro: “Introducción a la sintaxis funcional”. Recogemos el siguiente comentario por lo significativo que resulta en un esbozo de definición del funcionalismo: “[El funcionalismo] sustituye el concepto de forma por el de función, más explicativo. El mismo Hjelmslev había reconocido que la forma viene determinada en cada caso por la función que asuman los elementos en el sistema. El funcionalismo se halla justo en medio: siendo una visión relacional del lenguaje, no olvida aquellos aspectos materiales en los que las funciones se encarnan (los sonidos y el sentido)” (GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ 1997: 19). Cabe decir aquí que, para algunos lingüistas, no cabe otra opción que el funcionalismo a la hora de estudiar la lengua. Podemos recordar aquella obra de Eugenio Coseriu: *Gramática, Semántica, Universales. Estudios de lingüística funcional*, sobre cuyo título afirma, en la página 10, que “por ello, el término 'funcional', en el subtítulo de este libro, es, en rigor, tautológico, puesto que (siendo el lenguaje esencialmente función y no pudiendo ser considerado como lenguaje fuera e independientemente de su funcionalidad) una lingüística consciente de su índole y de su cometido no puede ser de otro modo que funcional”.

De vuelta al artículo de Salvador Gutiérrez, es interesante apuntar que se utiliza allí la distinción entre relaciones sintagmáticas y relaciones paradigmáticas (una distinción operativa desde Saussure). En las primeras, se tiene en cuenta la valencia, las capacidades combinatorias secuenciales, y en las segundas, el valor. Nos interesa, sobre todo, la definición de estructura sintáctica en la página 28: “La organización jerárquica en categorías con independencia de los morfemas concretos, constituye su estructura. Como apuntábamos más arriba, una misma estructura puede convenir (ser común) a varias secuencias”. De aquí se sigue que, a su vez, una misma oración particular puede “encubrir” estructuras diferentes, y tener, por tanto, propiedades sintácticas distintas. Se afirma aquí, además, que “en las estructuras sintagmáticas se han de diferenciar varios

⁵ Se trata de *Fonología española*, publicado en 1950.

elementos: a) relaciones; b) nudos o terminales de relación (las llamadas funciones sintácticas); c) funtivos concretos que contraen esas funciones”.

Podríamos decir que, en definitiva, aquí el concepto de estructura está ligado al de función, con todo lo que ello comporta. Sin embargo, esta función de la que se habla aquí está entendida en sentido inmanente, interna: la función aquí indica qué relaciones guarda un elemento con los demás dentro de su espacio. Más tarde trataremos de extraer algunas consecuencias filosóficas de este punto, sobre todo cuando explicitemos la significación que la “función” tiene en la estructura mukarovskiana. Además, es necesario llamar la atención sobre el hecho de que Salvador Gutiérrez incluye a los funtivos (las piezas concretas que ocupan las “casillas vacías” que son las funciones) dentro de la constitución de la estructura sintagmática, lo cual es muy relevante. Es decir, si los funtivos son parte de la estructura, al igual que en la arquitectura una columna de mármol es parte de la estructura (y no solo la “longitud sin anchura”, una mera relación, dibujada en el plano del edificio), estamos incluyendo materiales concretos, estamos sugiriendo que la estructura hay que tenerla en cuenta encarnada en un corpus, en una lengua concreta, puesto que el funtivo “come” en una estructura tal que: “Pedro come manzanas”, tan solo se da en algunas lenguas concretas, como el español o el gallego. El análogo de la “longitud sin anchura” en sintaxis podría ser, en este caso, la concordancia de número y persona entre el sujeto y el verbo, encarnada de manera concreta por “Pedro” y “come”.

1.3 “Estructura” como concepto arquitectónico.

En su libro *Sistemas de estructuras*, Heino Engel da una definición de estructura a través de las funciones que debe cumplir para poder denominarse tal: “La estructura ocupa una posición en la arquitectura en la que realiza dos funciones: dar existencia y mantener la forma”⁶(ENGEL, Heino, [2001:19]). Es decir, una estructura es un cuerpo conformado por distintas partes que es capaz de soportar cargas externas sin deformarse (o bien asimilando ciertas deformaciones sin que esto comprometa a la estabilidad de la construcción) y asegurando su unidad y estabilidad (que es a lo que se refiere Engel con “*dar existencia y mantener la forma*”). La función primordial de las partes, por tanto, es la de redirigir y distribuir de la manera deseada las fuerzas aplicadas a la estructura, y es aquí donde la “forma”, la “estructura geométrica” (es decir, la abstracción de la estructura respecto de los materiales y las fuerzas concretas que habrá de soportar), cobra especial

⁶ Las citas extraídas de este libro son traducciones mías.

importancia. Es de hecho esta función la que utiliza el autor que seguimos como criterio para distinguir y clasificar los sistemas de estructuras, de tal manera que si una estructura tiende a distribuir las fuerzas absorbiéndolas de manera vertical pertenecerá al sistema de “altura activa”, pero si la redirección se da a través de la separación de fuerzas con barras de tracción y compresión, entonces estamos ante un sistema estructural de “vector activo”.

Engel resulta muy claro con respecto al papel auxiliar que tienen las matemáticas en la arquitectura, y nunca reduce la estructura arquitectónica a la estructura geométrica. Antes aun, menciona los materiales y otros tópicos que se generan de la definición dada y que son completamente necesarios a la hora de entender el concepto de estructura en arquitectura, desbordando el campo de la Geometría; no es posible hablar de una estructura sin tener en cuenta la mecánica de suelos, los materiales con que está construida, las fuerzas externas que actuarán sobre ella, etc. De manera general, podría decirse que la estructura se caracteriza por tres componentes: fuerzas, geometría y materiales.

| Estructuras | Origen | Función | Acción | Relación con el objeto |
|-------------|---|---|--|---|
| Naturaleza | -Protección de la forma del objeto como formas actuantes. - (como consecuencia): Preservación de la función del objeto. | -Componentes que rigen integralmente el objeto. -Desempeño autógeno. -Diferentes rutas de proceso de anulación de las etapas de operación. | -Redistribución de fuerzas actuantes sujetas a los principios de la física mecánica. -Establecimiento de equilibrio. -Control de flujo de fuerzas en el objeto para su descarga. | -Es un componente del tejido del objeto. -Parte constituyente de la función del objeto, y por tanto, ingrediente de la forma del objeto. -Existente solo como una noción, no como una entidad material definible. |
| Técnica | -Idem | -Proceso separado sujeto al proyecto de forma funcional. -Desempeño instrumental heterogéneo. -Proceso de ruta subdividido en etapas operacionales específicas. | -Idem. | -Adición a la materia del objeto. -Consecuencia de la función del objeto, y por tanto, elemento subordinado en la forma del objeto. -Sólido definible e independiente. |

Este cuadro, extraído de la página 29 del libro que seguimos, nos revela en cierto modo una filosofía de la arquitectura, a juzgar por el intento de clasificar dos tipos de estructuras atendiendo a su carácter “natural” o a su carácter “técnico” (lo cual, además, no deja de tener cierto sabor

ontológico, puesto que no nos remite a “maneras de proceder” de las disciplinas científicas, ni siquiera a los diferentes objetos o campos que aquellas pudieran tener, sino a estructuras que al parecer se dan en la “Naturaleza” y estructuras que se dan en el mundo del hombre en tanto que creadas por él, es decir, en la “Cultura”; otro modo de plantear la distinción sería: estructuras naturales frente a estructuras técnicas.

Será interesante tratar de contraponer estas características técnicas propias de la arquitectura con las de las obras literarias, dado que ambas tienen como partes ineludibles sus conjuntos de reglas que dirigen las operaciones de construcción en una u otra dirección, es decir, ambas son técnicas. Sin embargo, en este epígrafe hemos de detenernos aquí.

Si nos detenemos, antes de proseguir con el siguiente capítulo, a tratar de poner en orden el conjunto de diferencias que han quedado de relieve tras las exposiciones de los sucesivos conceptos de estructura, podríamos hacer algunas puntualizaciones interesantes. Heino Engel utiliza una distinción entre estructuras naturales y estructuras técnicas que le resultan de muchísima utilidad para distinguir los hechos naturales (como la del sistema óseo de un vertebrado, por ejemplo), y los hechos técnicos fruto del quehacer humano. Sin embargo, ¿cabría decir que la estructura de un triángulo equilátero es natural? ¿Cabría acaso decir que se trata por contra de una estructura técnica (cultural)? Si tratamos de situar el triángulo equilátero en el cuadro de Heino Engel en seguida nos damos cuenta de que no podría explicarse ni clasificarse con esos criterios.

Podríamos atender asimismo al grado de abstracción en que nos movemos, y decir que la ciencia de lo cuantitativo son las Matemáticas (ciencias formales), y la de lo cualitativo quizá la Física y la Química (ciencias físicas). Pero esto, desde luego, no agota la cuestión, aunque nos da un punto de partida para tratar de enriquecer la distinción entre estructuras en sentido lógico-formal y estructuras en sentido lógico-material. Las primeras harían referencia a relaciones lógicas de oposición, ad-igualdad, etc., mientras que las segundas implicarían en las relaciones fuerzas físicas, cuerpos, etc.

El cuadro de Heino Engel parte de la base de que la estructura es inseparable de un cuerpo (estructuras lógico-materiales) y, por tanto, de las fuerzas físicas que actúan en él. Además, en tanto que tratamos con cuerpos, las estructuras sirven para mantener el cuerpo en pie, en condiciones óptimas que serán entendidas precisamente como óptimas en cuanto que cumplan su función. La función del esqueleto de una leona sería permitir la caza, sostener y asegurar la operatividad de los

músculos (protección de su “forma actuante”, según el cuadro de Heino Engel), etc. En el caso de un edificio, la función principal sería mantenerlo estable durante el mayor tiempo posible para que todas las demás funciones del edificio pudieran ser viables, pero no porque el edificio sea actuante. En total, la distinción que hace se basa en estructuras que ya reciben el influjo de las fuerzas físicas, y por estas mismas razones la estructuras lógicas de un discurso literario en tanto que “fábula” o las estructuras de las que hablaba Vladimir Propp no pueden inscribirse en este mismo cuadro, aunque algunos de los criterios del cuadro siguen resultando fecundos. Sin embargo, querer extender esa distinción (natural/cultural) para el análisis de todas las estructuras sería inviable o, al menos, daría como resultado una organización de la realidad totalmente metafísica, por cuanto la distinción entre naturaleza y cultura es ella misma metafísica. Nosotros nos remitimos a la obra de Gustavo Bueno *El mito de la cultura*, donde trata de esta cuestión ampliamente. Aquí tan solo diremos que nos gustaría, por contra, situarnos más cerca de la realidad, a un nivel de abstracción menor, si se quiere, más cerca de las categorías concretas en donde se dan las estructuras; es decir, que en vez de decir estructura técnica o tecnológica y estructura natural, diremos estructura química, o estructura arquitectónica o estructura literaria. Creemos que, para analizar bien qué tipo de estructuras nos encontramos en el campo literario, es necesario partir de una teoría de la ciencia en concreto, y no avanzar como creyendo que la mera descripción de lo que es denominado “estructura” puede aportarnos resultados significativos.

En el siguiente epígrafe, por tanto, trataremos de ahondar en el “embrollo” en torno a las estructuras para probar la dificultad de establecer clasificaciones a través de definiciones “absorbentes”. Después, propondremos una definición de estructura y la utilizaremos para medir el alcance de las estructuras literarias en la teoría de Jan Mukarovsky por respecto de otras, con el fin de librarnos de la confusión más peligrosa en que consistiría pensar que podemos situar a Mukarovsky en el mismo paradigma de Lévi-Strauss, por ejemplo.

Capítulo II: Crítica filosófica de la “estructura”.

2. 1 El embrollo de fondo. Comentarios problematizantes.

Los comentarios que siguen llevan una vocación eminentemente problematizadora, por cuanto nos van a servir para ofrecer una panorámica general del problema tan intrincado que se nos ha presentado después de lo dicho en epígrafes anteriores. Hemos procedido de manera fragmentaria, por así decir, a arrojar luz sobre al menos una de las caras del “poliedro” que supone la idea de estructura. No podríamos haber justificado la inclusión expositiva de varios conceptos de estructuras dados en sus propios campos si no nos hubiéramos situado antes en una perspectiva teórica que tuviera como fin no ya organizarlos en cuanto términos de cada campo por respecto de otros términos del mismo campo científico (organizar la novela como distinta del relato corto, o un soneto *versus* una espinela), sino en cuanto a la relación que guarda la “estructura literaria” con la “estructura arquitectónica” o con la “estructura lingüística”. Nos inclinamos a pensar que las relaciones entre todos esos conceptos no es solamente verbal, no se deriva sencillamente del hecho de que todas las nociones encuentren alojamiento en la forma léxica “estructura”, sino que el motivo es de otro calado. Suponemos que si el término estructura tiene unos contenidos que atraviesan a todos los conceptos (a todos los campos científicos) longitudinalmente, entonces podemos entender que exista una idea de “estructura” que no puede reducirse estrictamente a ninguno de estos campos, pero que los recorre todos y permite rescatar un sentido que no es específicamente geométrico, ni arquitectónico, ni lingüístico, ni mucho menos químico, pero que cuenta con ellos para transportar ese sentido a otras disciplinas en las que luego ha alcanzado un ritmo propio (por ejemplo en la Lingüística), pero también para utilizarse en un segundo grado, en el saber filosófico. Ocurre asimismo que la idea filosófica de estructura tiene varias modulaciones, y se puede entender de diversas maneras. En este sentido, y dados los distintos conceptos de estructura y las distintas ideas de estructura, comenzaremos, aunque parezca redundante después de tal afirmación, por explicar por qué “el estructuralismo” como unidad no ha existido nunca.

2.1.1 La falsa unidad de “El estructuralismo” y la noción mundana de estructura.

¿Podemos comprender la teoría de la literatura de Mukarovsky tan solo diciendo que era una teoría estructuralista? Hay una observación en un artículo de Pedro Gómez García, catedrático de la universidad de Granada, que resulta especialmente útil para abrir este epígrafe: “dado que al

estructuralismo de Strauss se le ha tachado de mentalista, de eleatista, de idealista... queda la opción de pensar desde qué filosofía se articulan esos diagnósticos en principio tan diversos, y de considerar la posibilidad de que existan en efecto varios sistemas filosóficos ocultos detrás de la propia vaguedad del término estructura”. Desde una perspectiva filosófica, más propicia para albergar “unicidades”, el estructuralismo, definido de manera negativa, podría ser todo aquello que reacciona contra el atomismo. Sin embargo, englobar toda perspectiva que reacciona contra el atomismo en el siglo XX dentro del cajón “estructuralismo” no es suficiente para distinguir corrientes diversas dentro de los movimientos no atomistas, como la negación de las “sustancias espirituales” no es suficiente para distinguir unos materialismos de otros.

En palabras de Luois Millet: “Como todas las expresiones que están de moda, “estructuralismo” es una palabra confusa (...). Si su envejecimiento lo debilita a los ojos de la opinión, es porque su suerte le ha hecho perder toda su capacidad de choque, como también sucede en las modas de vestir” (MILLET 1975:7). Es decir, que la precisión del estructuralismo como corriente venía dada por su antagonismo con el atomismo y el positivismo. Sin embargo, una vez perdidas esas referencias, parece que la idea de “estructura” ya no es suficiente para mantener un sistema teórico a flote, porque la referencia contra la que reaccionaba ha salido del rango de posibilidades metodológicas. Hoy nadie se declara partidario de una metodología atomista, y por eso, al parecer, tampoco tendría sentido decirse estructuralista.

El estructuralismo, con el cambio de perspectiva que nos aporta la distancia histórica a que nos encontramos ya de él, se dibuja en un espacio especialmente borroso, porque es prácticamente imposible reconocerle una unidad a dicho movimiento (una unidad que habría de ser reconocida en un nivel puramente pragmático, como aquella noción “vulgar” de estructura de la que hablaremos en otro epígrafe) y es precisamente el empeño de esta unidad el que confunde filosofías y metodologías tan diversas. Las razones que nos mueven a plantear tal tesis oscila entre una teoría de la ciencia que no admite que la ciencia tenga un objeto (“la cultura o el hombre”, en el caso de la Antropología; “la vida” en el caso de la Biología; “la materia”, en el caso de la Química, etc.), sino un campo (las instituciones, los ritos, las costumbres... en la Antropología; las células, las biocenosis, las bacterias, organismos... en la Biología; los protones, neutrones, electrones, la tabla periódica... en la Química), por un lado; y, por el otro lado, la imposibilidad de manejar una idea de estructura común a todos esos campos o categorías si no es desde una teoría de la ciencia en concreto, lugar desde el cual la estructura toma una connotación muy diferente (de carácter abstracto y que habrá que determinar en cada uno de los campos científicos). Sin embargo, nunca

insistiremos lo suficiente en esto, puesto que la tentativa de una unificación de las ciencias del hombre está aún viva, aunque quizá ya no articulada desde el concepto de estructura. Parte de este fracaso puede verificarse a partir de la confección del Diccionario Terminológico de las Ciencias Sociales, patrocinado por la UNESCO, y para cuya ocasión reunieron a varios expertos de diferentes campos con el fin de conseguir “la unificación de las ciencias del hombre”, como el mismo Roger Bastide afirma (BASTIDE 1971).

El epígrafe anterior nos sirve ahora para confirmar que solo desde una definición muy vaga y absorbente de estructura podríamos afirmar que las estructuras arquitectónicas y las estructuras geométricas son “las mismas” o del mismo tipo (lo que equivaldría a decir que las estructuras lógico-formales son iguales que las lógico-materiales, por ejemplo), puesto que ya hemos visto que esas estructuras insertas en los procesos científicos requieren de operaciones diversas y segregan distintos tópicos. Basta recordar sucintamente las diferentes “fuerzas” que afectan a una estructura en un edificio y a una estructura en un cubo, o a la estructura de un sistema fonológico. Aquí (en Geometría) solo de manera análoga cabe hablar de “fuerzas”, y solamente de manera análoga de “materiales” (los materiales con que construimos un cubo en un papel no tienen nada que ver con la consistencia o estabilidad que esa estructura tiene en su propio campo). En total, el campo en que se aplica la idea de estructura condiciona el mismo concepto.

Y es esto lo que ocurre en el llamado estructuralismo: la idea de estructura se aplica (muchas veces *ad hoc*, buscando hallar en sus estudios los resultados que el investigador deseaba encontrar previamente, más que como una herramienta “aséptica”) a tan diferentes campos y con tan diferentes fines que es muy difícil establecer la unidad del estructuralismo, más allá de la que se pudiera encontrar en el hecho de que todos esos saberes y su actividad girara en torno a la idea vulgar de estructura, troquelada, ya está dicho, en confrontación contra el positivismo el atomismo. En efecto, esta idea fue nuclear en Antropología (Claude Levi Strauss), en Teoría de la literatura (Barthes o el propio Mukarovsky), en Sociología (Pierre Bordieu), en Psicología (por Jacques Lacan), etc., y de su aplicación resultaron muy diversos logros que no tienen que ver con la definición absorbente o vulgar de estructura.

El interés de Roger Bastide por los “usos y el sentido” del término estructura en las “ciencias del hombre” podría interpretarse en esta misma línea precisamente como un síntoma de las “ciencias humanas”, que expresaron de alguna manera los vínculos (quizá cada vez más frágiles) que aún mantenían con la filosofía. Así, parece que solamente desde una filosofía (como saber de

segundo grado, tal y como la analizamos nosotros) que estuviera “fuera” del campo de las ciencias (aunque transitando entre ellos) se podría entender la proliferación de la idea única de estructura, tratada de manera más bien lógica o abstracta para incorporarla a otros contextos filosóficos; una idea que además surgió como un arma extremadamente útil para oponerse y superar el atomismo que seguía coleando en el positivismo, de una manera más o menos disimulada. Si aceptamos, que la oposición (filosófica) al atomismo y al positivismo pudiera haber dado lugar a varios conceptos (científicos) de estructura, aunque solo fuera de manera “fractal”, en otros saberes como las técnicas o las “ciencias del hombre”, en especial en los análisis literarios (en la poética), podríamos estar de acuerdo con Mukarovsky: “(...) todo impulso exterior, proveniente de otra serie de fenómenos, se manifestará al interior de la estructura investigada como un factor de la evolución inmanente de esta” (MUKAROVSKY 2000:274). Este análisis reconoce una pluralidad de saberes (estructurados) y, aunque se dirige más bien a explicar el carácter flexible (y gracias a ello presuntamente unitario) del estructuralismo a pesar de lo que hemos dicho más arriba sobre la irreductibilidad de los saberes y la disparidad de significados y sentidos de los conceptos de estructura, nosotros podemos interpretarlo ahora como un análisis filosófico que reconoce que cierta postura filosófica (estructuralismo) tendente a la unidad (contra atomismo y positivismo) dio como resultado en cada campo científico a diversos conceptos de estructura, diferente e irreductibles a la idea filosófica que los alentó.

Conforme a esto, si descartamos la posibilidad de tratar al estructuralismo como una unidad dada la heterogeneidad e irreductibilidad de las disciplinas más o menos científicas en que se da, ¿acaso nosotros podríamos aceptar la unidad de tal movimiento en sentido filosófico? En absoluto. Y esta respuesta negativa tiene quizá un sentido aún más fuerte que la negación anterior, puesto que desde nuestra concepción no existe tampoco “la filosofía”, sino una filosofía que además siempre piensa contra otra (es decir, que existen varias teorías de la ciencia con ideas de estructura ligeramente diferentes e incluso incompatibles). Esto, más que una necesidad lógica, responde a hechos empíricos, en primer lugar. La unidad empírica o efectiva (al menos una unidad hipotética en la que los estructuralistas no tuvieran discrepancias, en la que efectivamente estuvieran organizados en una escuela o academia donde reinara la armonía) no se da ni siquiera dentro de la misma escuela francesa, y ni siquiera dentro de los mismos “equipos de investigación” que se formaban en las universidades. Como ejemplo podemos tomar el de Levi Strauss y su equipo, en el que se había incluido al de Greimas, y al cual desahució en cuanto los trabajos de este chocaron contra los suyos; en palabras de Dosse: “Ya no podía acoger durante más tiempo a un equipo que pretendía hacerlo mejor que él, realizando la síntesis entre su aproximación paradigmática y el

análisis sintagmático de Propp” (DOSSE 2004: 360).

De esta manera, el análisis del estructuralismo como un movimiento de carácter filosófico nos permite explicar por qué se oponía al atomismo y al positivismo (que no eran solamente unas “metodologías”). Sería extraño decir que la Termodinámica se opone a la Geometría, (porque sus campos son distintos, y sus unidades distintas y, por tanto, hablan de cosas distintas), pero no extraño decir que el estructuralismo se opone al apriorismo de “*la filosofía romántica*”, como afirma Mukarovsky en *El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria*. En este sentido, queremos hacer sentir el carácter filosófico de esta corriente por cuanto se oponía a otras.

Proponemos al lector que siga el siguiente texto teniendo en cuenta lo dicho anteriormente:

tras estas observaciones introductorias, intentaremos esbozar dos ejemplos concretos de la concepción estructural de la ciencia: el estructuralismo en la estética y en la teoría literaria. La primera de las dos ciencias nombradas está cercana, por el carácter general de su problemática, a la filosofía, y en la medida en que se ocupa de problemas epistemológicos generales de lo estético, forma parte de ella; la segunda, subordinada a la primera, es una disciplina concreta que trabaja directamente con el material. Por lo tanto, esperamos que una visión panorámica de las dos nos permita caracterizar el estructuralismo en toda su amplitud, aunque dentro de una sola área de estudios, (MUKAROVSKY 2000: 274).

Esa amplitud de la que habla Mukarovsky en el último renglón solo podrá entenderse como tal a través de, en sus propias palabras, una concepción estructural de la ciencia, es decir, de una teoría de la ciencia que gire en torno a la figura de la estructura. Sin embargo, en la gnoseología del materialismo filosófico hemos tenido ocasión de comprobar que sus figuras (la manera en que se organizan los cuerpos de las ciencias en torno a “nodos” tales como operaciones, fenómenos, referenciales...) son diversas y no se reducen a la de estructura (que sin embargo es muy importante).

Con estas consideraciones creemos haber probado la falta de unidad en el movimiento estructuralista y la disparidad de perspectivas que se cobijan bajo su rúbrica.

En cuanto a la noción mundana de estructura, denominamos “noción vulgar o mundana de estructura” a aquella que se da de manera pragmática, de modo que no exista necesidad en ella ni en el contexto en que se da de precisiones sutiles que permitan discriminar, por ejemplo, la estructura dada (a nivel abstracto) de los materiales en los que está “encarnada”; o bien que permita hacer distinciones entre estructuras triádicas triangulares o lineales. Estos dos ejemplos permiten ver

cómo se alejan los conceptos específicos de estructura de la noción vulgar, que podría contenerse en la siguiente definición: “Una estructura es una distribución determinada de partes que guardan relaciones entre ellas.” O, como expresa Millet en su obra: “La univocidad de la noción de estructura se enraíza únicamente en el siguiente punto de visión que refleja: «quien dice estructura quiere decir: totalidad no reducible a la suma de sus partes»”, (MILLET 1975:90) lo cual, parece, nos pone en peores aprietos. Y, a pesar de todo, lo cierto es que esta definición, aun siendo totalmente vaga e indeterminada, no carece de fundamento, puesto que, efectivamente, casi podríamos reproducirla en todos los casos especiales de estructura, aunque tuviéramos que añadirle notas o contenidos inmediatamente después. En esta misma línea, casi irónica, señala Kroeber: “cualquier cosa -a condición de que no sea totalmente amorfa- posee una estructura. Así parece que el término “estructura” no agrega absolutamente nada a lo que tenemos en la mente cuando lo empleamos, salvo un cosquilleo agradable” (citado por BASTIDE 1971:12).

Así parece que una estructura dice multiplicidad de partes relacionadas; pero esta multiplicidad de partes, ¿qué tipo de totalidad podría formar? ¿Acaso una sumativa, a la que se le pudieran añadir elementos (y quizá relaciones) *ad infinitum*? ¿Acaso una de carácter cerrado, con un número de partes inalterable? ¿Qué tipo de “todo” es una estructura? ¿Son ambas maneras de entender la estructura “estructuralistas”?

Esta disyuntiva nos recuerda a las totalidades organizadas, por un lado, y sumativas, por otro, de Kant, aunque solamente en cuanto a la formulación de la distinción (porque su fundamento kantiano reside en el apriorismo de las relaciones internas de la totalidad, cuestión que nos aleja de nuestro ámbito aquí): “por eso, según Kant, el concepto determina a priori no sólo el alcance del contenido, sino las posiciones recíprocas de las partes, de suerte que podemos conseguir una unidad organizada (*articulatio*) y no un mero agregado (coacervado), un orden que crece desde dentro (*per intus susceptionem*) y no mediante sucesivas agregaciones (*per appositionem*)” (FERRATER MORA 1979:3062)

En todo caso, el tipo de totalidad que la estructura del “estructuralismo” sea, no está del todo claro, y aun podríamos decir que, en ocasiones, desde esta perspectiva de la totalidad, bajo el término “estructura” se camuflan no pocas veces totalidades de tipos muy diferentes que, en principio, pueden difuminar la aparente claridad no ya del término estructura, sino, de nuevo, del estructuralismo como movimiento. En cualquier caso, es necesario decir que esta perspectiva de “totalidad” desde la que abordamos uno de los problemas fundamentales de la idea de “estructura”

no es baladí, como el mismo Barthes reconocía al considerar al estructuralismo como una actividad de “decomposición” y “recomposición”, términos en los que apreciamos una correspondencia clara entre los de “totatio” y “partitio”, de resonancias clásicas, pero en definitiva unidas esencialmente con la idea de totalidad.

Por otra parte, esta noción vulgar de estructura no nos da una información crítica, y resulta difícil atisbar en ella alguna herramienta de clasificación interna, dando a entender, quizá, que solo existe un tipo de estructura. En el epígrafe anterior hemos dejado claro que parece que no es así. Podríamos afirmar que las estructuras lógico-formales y las estructuras lógico-materiales son en el fondo el mismo tipo de estructura. Sin embargo, nos bastan tan solo dos pasos de profundidad para darnos cuenta de que a partir de esa confluencia las “relaciones” tienen un sentido distinto en uno y otro caso, que las partes tienen también un sentido distinto y que incluso la totalidad que forma la estructura (y por tanto su determinación por respecto de otras estructuras adyacentes) se desdoblan en algunas diferencias. Por ejemplo, si las partes de una estructura dada (fenoménica) de un edificio son barras, estas imponen o condicionan a la estructura misma (tomada como “forma” o “abstracción”) como una fuerza externa; una fuerza que impide que el tratamiento arquitectónico de la estructura se limite o se reduzca a un “triángulo”, aunque procesualmente esta figura haya sido necesaria para proyectar un edificio (a través de planos reglados sin los cuales no podrían llevarse a cabo construcciones complejas) con esta estructura; y eso por la sencilla razón de que no se puede construir un edificio sin tener en cuenta esas fuerzas físicas que son de diversa índole de acuerdo con los movimientos sísmicos, con los vientos y otros fenómenos meteorológicos, el paso del tiempo, el deterioro de algunos componentes, etc., y con los cuales un triángulo geométrico no tiene nada que ver, en principio. Por ejemplo, sabemos que una estructura arquitectónica triangular es muy estable, pero solo si se la coloca sobre su base; sobre su vértice, todo el edificio se volcaría probablemente hacia algún lado. Sin embargo, no hay razón por la que temer eso con un triángulo geométrico, cuya estabilidad vendrá dada antes por la fertilidad que la aplicación de esta figura tiene en los cursos de demostración geométrica y por los teoremas que los tengan como figura referente (véase el de Pitágoras). Las diferencias aquí podrían parecer muy sencillas de explicar atendiendo al hecho de que la Geometría sea una ciencia y la arquitectura una técnica, pero cuanto más se fuerce la comparación, tanto más frágil se nos aparecerá aquella noción de estructura que clasificábamos como vulgar o pragmática, por cuanto esta no podría dar cuenta de las diferencias al parecer evidentes dada la supuesta brecha entre la ciencia y la técnica o la tecnología⁷.

⁷ Siguiendo con la argumentación, es posible recordar el caso de la estructura del grafito, en la que podemos constatar que sus partes (sus totalidades constitutivas) no son barras, sino átomos (principalmente), con todo lo que eso conlleva. La diferencia entre las barras de una estructura arquitectónica material, por un lado, los lados o vértices de un triángulo,

Podríamos continuar la tarea de contraponer los tipos de fuerzas que afectan a cada estructura en cada campo, pero no es en absoluto necesario. Tan solo hemos de subrayar la importancia que tienen estas fuerzas en la constitución misma de la estructura, puesto que esta dice, de alguna manera, resistencia y absorción de esas fuerzas, que en cada caso son diferentes (como hemos ya apreciado). Sin embargo, parece que la contraposición entre estabilidad y deformación es una constante también en otros campos en los que la idea de estructura cobra importancia. Basta recordar el *Curso de lingüística general* de Saussure y su “langue”, que sería aquel sistema (estructura, dirán los lingüistas praguenses) que puede estudiarse precisamente por su resistencia, su invariabilidad, frente a la “parole”, que no tiene estructura (sistema) porque su morfología no tiene continuidad, cambia siempre de individuo a individuo, de un día a otro, etc. Otro tanto podríamos decir de la Antropología estructuralista frente a la Historia (entendida esta en sentido cristiano, o, por lo menos, lineal), ciencias las cuales se enfrentan en tanto que la primera supone unas estructuras profundas que se cumplen siempre, que están arraigadas en el inconsciente humano, que no son inamovibles pero que cuando cambian se integran en otra estructura que ya preveía estas transformaciones en su seno, etc.

Y ¿qué decir de las estructuras lingüísticas (fonológicas, en este caso)? Por de pronto, que se definen de otra manera en un espacio que no es geométrico, ni físico, sino más bien lógico. Los fonemas se oponen entre sí, y debido a esas oposiciones es como toman una “posición”, es como se distribuyen “espacialmente” en la estructura fonológica dada. Este espacio sería cercano a aquel del que hablaba Deleuze: “ (...) es el espacio, pero un espacio inextenso, pre-extensivo, puro spatium constituido progresivamente como orden de vecindad, donde la noción de vecindad tiene precisamente y en primer lugar sentido ordinal y no una significación en la extensión” (DELEUZE

por otro, y los átomos, finalmente, pueden ser consideradas cantidades despreciables desde cierto nivel de abstracción, pero lo cierto es que “imponen” sus posibilidades combinatorias de modo *sui generis*. En el caso de una estructura molecular, el hecho de que se coloquen boca arriba o boca abajo es irrelevante, porque aquí las fuerzas que importan, desde la estructura de los materiales, son las que se cifran en las posibilidades combinatorias de algunos átomos que hacen que se distribuyan de tal o cual modo en diferentes compuestos, de acuerdo con las “fuerzas intermoleculares”, que a su vez dependen de la estabilidad de los “enlaces intramoleculares”. En el agua (H₂O), por ejemplo, la conexión entre unas moléculas y otras, lo que asegura una cierta continuidad y forma (una estabilidad, una existencia, por así decir), son las atracciones entre los átomos de hidrógeno de cada molécula con los átomos de oxígeno de las otras, por propiedades que ya están comentadas. Es evidente, sin embargo, que hay fuerzas físicas a tener en cuenta en los procesos de conformación de esas estructuras, como las temperaturas, que constituyen otro tipo de condicionantes; por ejemplo, los vidrios tienen una estructura amorfa porque la velocidad a que se enfrían dificulta la distribución homogénea de los átomos, que “fluían” gracias al estado líquido obtenido mediante la aplicación de calor al material, que “empuja” a las moléculas y las saca de su quietud. No obstante, aunque la temperatura juegue un papel importante, la estabilidad de la molécula se cifra en la resistencia de sus enlaces internos: “El mayor movimiento no es suficiente, sin embargo, para vencer las resistencias de los enlaces covalentes. En consecuencia, el agua existe en forma de moléculas en el estado gaseoso, hasta temperaturas muy altas”(N.SPENCER, James; M.BODNER, George; H. RICKARD, Lyman. 2000: 345).

1981:570). Estaríamos ante una estructura muy diferente a otras estructuras, según esto.

Retomando en este punto a Saussure, cabe destacar otra confusión a la que se contribuye también desde el concepto de sistema. En muchas ocasiones, sistema y estructura se toman como palabras sinónimas, a veces hasta idénticas. Esta confusión viene dada también por la oscuridad con que se definen ambos conceptos. Según Lalande sería un conjunto de elementos, materiales o no, que dependen recíprocamente los unos de los otros de manera de formar un todo organizado. Esta definición que hemos dado es, precisamente, una definición (la acepción “a” en el diccionario de Lalande) de sistema, pero podría aplicarse al de estructura también, en sentido vulgar.

Antes de cerrar este apartado problematizador en torno a la noción vulgar de estructura, quisiéramos dar otra definición que parece recoger el espíritu de este epígrafe, puesto que trata a la estructura desde diversos ángulos e introduce una distinción que media entre la estructura entendida en sentido gnoseológico (metodológico) y la estructura entendida en sentido más bien ontológico, distinción que además se lleva a cabo desde una postura materialista:

Estructura:⁸ (del latín «structura»: estructura). Conexión y relación recíproca, estables, sujetas a ley, entre las partes y elementos de un todo, de un sistema. En matemática y en lógica matemática, la definición exacta del concepto de estructura se formula recurriendo al concepto de *isomorfismo*. La categoría de estructura se halla estrechamente vinculada a las categorías – que le son afines– de ley, forma, necesidad, &c. Permanece invariable a pesar del cambio constante [159] de las partes y del todo mismo, sólo se transforma cuando en el todo se produce un salto cualitativo. Por otra parte, los elementos del todo, sin excepción, dependen de manera esencial de su estructura, desempeñan un papel cualitativamente distinto en dependencia del modo y del sistema de sus nexos y de su organización. Así, el grafito y el diamante se distinguen precisamente por la diferente disposición y por el distinto orden de los átomos del carbono. En la actualidad, ha aumentado en gran medida la importancia del concepto de «estructura» en la ciencia, dado que tanto la matemática como la física y la biología se han encontrado con el hecho de la totalidad orgánica de sus objetos. En particular, se emplea el procedimiento de investigar la estructura del objeto antes de estudiar los elementos y partes que lo componen. Se ha aclarado que en cualquier todo orgánico es posible distinguir tres tipos de estructura dialécticamente concatenados y dialécticamente cognoscibles. El primer paso de la cognición consiste en delimitar la estructura mecánica del todo, dividir el todo en «partes». El descubrimiento de que «la parte es igual al todo» (Hegel) y constituye la fuente del todo, señala el hecho mismo de la totalidad orgánica. El conocimiento cabal de un todo significa conocer la estructura orgánica como realización de toda la riqueza de relaciones entre las partes del todo. Ello ha hecho que haya crecido sensiblemente el significado de la investigación de los aspectos gnoseológicos del concepto de «estructura», el cual ocupa un lugar específico en lingüística (el denominado estructuralismo, investigación del lenguaje como sistema de signos) y en psicología (idea de totalidad o carácter estructural de la psique, idea característica, ante todo, de la *Gestaltpsychologie*).

Pues bien, dicho esto, creemos que resulta evidente que es necesario clasificar tipos de

⁸ *Diccionario soviético de filosofía* (1965: 158-159), Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos,

estructuras según algunos criterios que sean pertinentes para nuestro propósito, que no es otro que el de transitar por el estructuralismo de Mukarovsky desde unas posiciones sólidas que nos liberen de la oscuridad y la ambigüedad tanto como nos sea posible.

2.2 Coordenadas de partida. Hacia una idea crítica de estructura.

Este epígrafe se nos revela necesario para la clasificación de los tipos de estructura. Hay que recordar que, según Erlich, “(...) ningún tipo de teorización, como muy bien vio Mukarovsky y no así Eichenbaum, puede pasarse de premisas filosóficas. Donde no hay una conciencia clara de los principios subyacentes, la filosofía se impondrá finalmente, pero por la 'puerta trasera'; de forma implícita, indigesta” (ERLICH 1974:408).

Las controversias sobre el alcance del concepto de estructura no son nuevas, ni nosotros pretendemos descubrirlas en este trabajo. Hay obras que ilustran ya esta dificultad a la hora de ponerse de acuerdo en lo que quiera decir estructura, como la mencionada ya de Roger Bastide.

Entonces, dada esta disparidad a la que venimos haciendo referencia una y otra vez, en ejercicio, en los epígrafes anteriores, nos parece necesario ensayar una posible definición de estructura. Trataremos, en la medida de lo posible de encontrar criterios firmes para distinguir diferentes ideas de estructura según los planos en los se nos den. La finalidad es distinguir y clasificar las ideas de estructura según se refieran a:

a) Estructuras en sentido ontológico o estructuras en sentido metodológico o gnoseológico: es decir, estructuras que sean la realidad misma o estructuras que sean supuestas como parte de una metodología para acercarse a la realidad, para anudar los fenómenos que se nos dan en la realidad. Lo cierto, sin embargo, es que entender o situarse en solamente un plano de los dos es imposible, porque ambos se comunican, se codeterminan. Sin embargo, conviene distinguir los planos y los sentidos en que se dan las ideas y conceptos de estructura respecto a ellos.

b) Atravesando los dos planos anteriores podemos entender las estructuras como referidas a distintos tipos de totalidades: atributivas o distributivas y sus casos respectivos (sumativas, agregados, unitarias o vacías, etc.)

c) Atravesando de nuevo los dos planos de *a*), podríamos encontrar estructuras refiriéndose a sistemas o a sistasis, o a totalidades sistemáticas o totalidades constitutivas.

d) En el plano gnoseológico, podríamos encontrar estructuras en sentido lógico-formal o lógico-material.

e) En el plano gnoseológico (general) podemos encontrarnos con estructuras que se refieran a las estructuras fenoménicas o a las estructuras esenciales, en cuanto a los resultados que consigan con los materiales.

f) Estructuras en sentido gnoseológico (especial), que habrán de tratarse como propias de su campo, de tal manera que podamos distinguir entre estructuras literarias, estructuras sociales, estructuras arquitectónicas, etc.

g) De acuerdo con el tipo de idea de función que supongamos actuando en la estructura, podremos hablar de estructuras de funciones trascendentes o de estructuras de funciones inmanentes.

h) En el plano ontológico, podemos entender las estructuras como propias de un pluralismo absoluto (todo está relacionado con todo, todas las estructuras se integran en otras hasta cubrir la realidad entera) o propias de un pluralismo en *symploké* (todo está conectado con algo, pero no todo con todo).

Estos criterios no dan como resultado tipos, clases estancas de estructuras, sino que algunos tipos de estructura tienen que ver con otros. Por ejemplo, las estructuras con funciones trascendentes tendrán que ver con las estructuras fenoménicas (criterio *e*)), y estas a su vez con las totalidades atributivas (criterio *b*)), que serán totalidades sistáticas o constitutivas (criterio *c*)). Algunos de estos criterios, como el *f*) y el *d*) que ya están ensayados en los primeros epígrafes. En el siguiente epígrafe diremos algo del primer criterio subrayando la importancia que tiene en la Teoría de la literatura a través de algunas consideraciones.

2.2.1 La estructura en sentido ontológico (no gnoseológico).

Conforme a lo dicho, el sentido ontológico de estructura (tratando de abstraer de esta punto de vista las cuestiones acerca de la temporalidad, de la oposición estructura/acontecimiento, etc.) podríamos cifrarlo en un pluralismo crítico. De otro modo: dado que el Ser de Parménides no puede ser una estructura (porque según Parménides todo era el Ser, las diferentes partes eran tan solo apariencias de una misma sustancia continua), podemos afirmar que, en cierto modo, una ontología que niegue la unidad del Ser, cualquier tipo de “simplicidad” en el mundo trascendental (materia ontológico-general) o en el mundo interpretado (los tres géneros de materialidad), podrá decirse estructural (en sentido ontológico), puesto que “estructura” implica más de una parte en la totalidad. En definitiva, justificamos la estructura desde un punto de vista ontológico toda vez que estructura dice pluralidad de partes irreductibles unas a las otras, que forma una totalidad de algún tipo y que esta totalidad puede determinarse internamente pero también externamente, puesto que está delimitada “desde afuera” por otras totalidades o estructuras con las que mantiene relaciones dialécticas⁹.

El sentido ontológico de la estructura radica, por ejemplo, en las críticas filosóficas que Jakobson acusa en su libro *Fundamentos del lenguaje* (escrito conjuntamente con Morris). Jakobson observa que desde la filosofía (desde la ontología, en el fondo) se quiere hacer una distinción entre el “ser” y lo que “se puede observar”. Los fonemas, según esto, serían abstracciones fantásticas, meras herramientas externas al sonido material mismo que en ningún caso podrían constituir el ser mismo del sonido lingüístico. Jakobson habla así de la crítica mentalista, según la cual “(...) el fonema es un sonido imaginado o intencional, que se opone al sonido emitido como un fenómeno psicofonético a un hecho fisiofonético” (JAKOBSON y MORRIS 1974:27). De esta manera, se asegura que la estructura fonológica de las lenguas es un hecho mental, psicológico, intencional, y no realmente existente. Nótese de nuevo como en esas críticas lo que entra en liza no es la validez metodológica de la disciplina de Jakobson, sino más bien los límites ontológicos, la manera de ser de estos entes “sonoros” pero abstractos.

Cabe decir también que hubo autores que defendieron la idea de que el fonema era una verdadera ficción (desde el punto de vista ontológico). Es el llamado “punto de vista ficcionalista”

⁹ Esta conexión entre el pluralismo y el estructuralismo en sentido ontológico será de utilidad al hablar de la teoría de la literatura sociológica de Mukarovsky y la integración de unas estructuras en otras, frente a la subsunción de la literatura en la misma estructura formada por las fuerzas y procesos de producción por parte de algunos teóricos marxistas. Incluso trataremos de volver a hacer hincapié en lo filosófico de la postura de Mukarovsky subrayando la ontología fuerte y explícita que sostiene su teoría estructuralista.

(JAKOBSON y MORRIS 1974:30).

Esta es una manera de probar cómo la distinción entre gnoseología y ontología es esencial al hablar de estructuras. Procederemos reexponer los tres géneros de materialidad (la ontología especial) ubicando en cada uno de ellos los contenidos literarios.

M₁: en esta dimensión podemos colocar la materialidad misma del lenguaje (en su momento oral y escrito, pero sobre todo escrito); los soportes físicos necesarios como el papel, los componentes de todos los aparatos electrónicos en que hoy podemos reproducir la obra literaria (pantallas de ordenador, “tabletas”...), las litografías, las tablas de cera, los papiros, etc. Pero también los músculos que el autor necesita mover para hablar (como en el caso de Dostoyevski, cuando le dictaba a su secretaria sus novelas) o para escribir, a máquina o a mano.

En fonética, podría decirse que aquí se incluyen los fonos o materialidades fónicas concretas.

M₂: esta dimensión, dada su interioridad, se nos presenta objetivada (porque interioridad no quiere decir subjetividad sustantiva) en los mismos materiales literarios. Aquí podríamos decir que estos contenidos serían los propios de los pensamientos psicológicos de los personajes, sus monólogos interiores, sus dudas, dolores, etc. Pero también podremos incluir aquí la propia interioridad del autor, cuando sus dolores, enfermedades, delirios o cualquier otro contenido real de su interioridad quede de alguna manera impreso en la obra a través de referentes objetivos (recuperables a través de ejercicios de documentación). Es, de alguna manera, el caso de los celos de Garcilaso de la Vega en su soneto XXX: “*Sospechas, que en mi triste fantasía/ puestas, hacéis la guerra a mi sentido...*”, cuando detrás del destinatario de ese personaje femenino implícito en el soneto aparece Isabel Freyre; o el caso de Carson McCullers, de quien se dice que alargó su vida por la simple fuerza vital de que se alimentaba cuando escribía (un impulso real, pero interior): “Carson quiere ser capaz de escribir, sin embargo, «tanto en la enfermedad como en la salud pues, de hecho, mi salud depende casi completamente de mi posibilidad de escribir». (...) Carson pone un único objetivo en su vida: seguir creando para seguir sobreviviendo. Así, las últimas páginas de su biografía giran en torno a (...) sus dudas sobre si amputarse la pierna inválida o no, sobre su dolor y su literatura” (DÍAZ 2014), o, como caso límite, el de Philip K. Dick, de quien se dice que su imaginación inagotable brotaba de su psicosis aguda y delirios múltiples que le causaron el abuso de anfetaminas en cierta época de su vida.

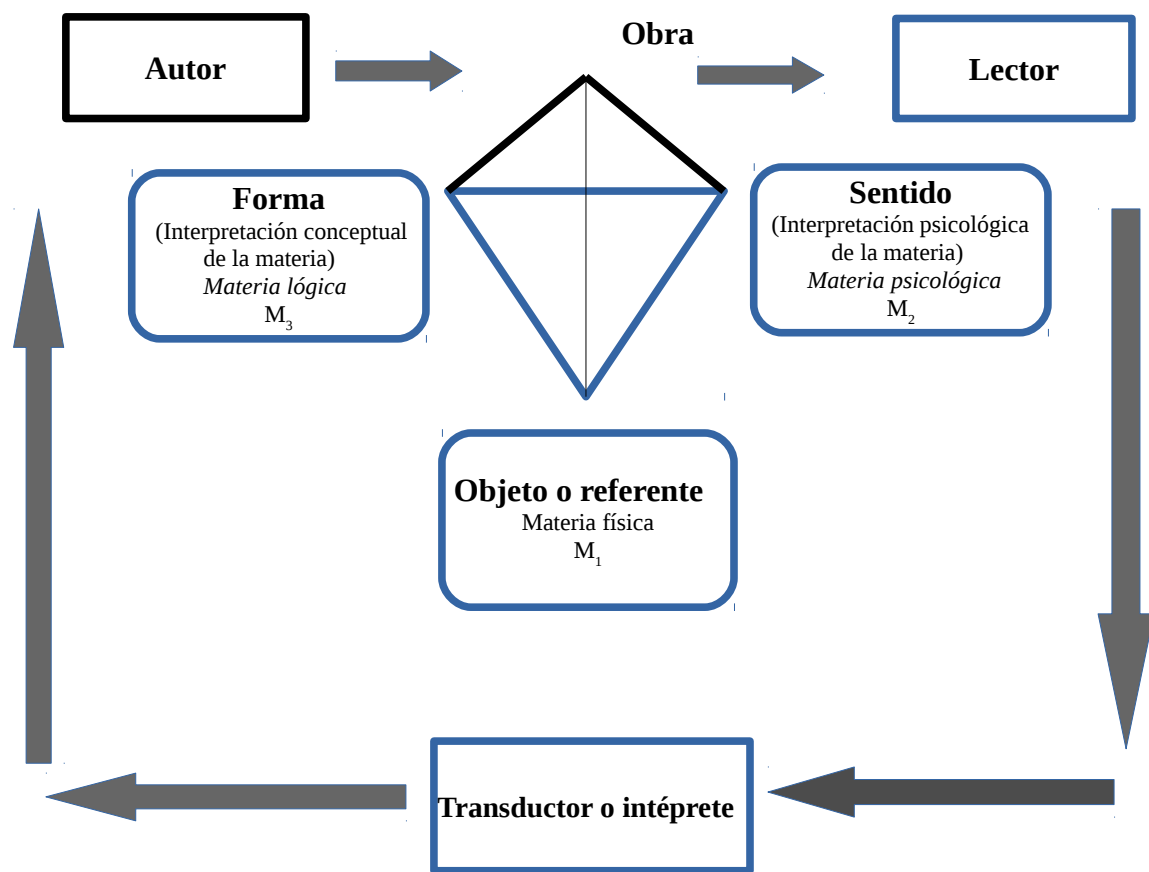
Aquí se podrían incluir los fonemas si estos se entendieran como propiedades mentales, psicológicas, antes que como entidades reales aunque abstractas.

M_3 : esta dimensión es la de las relaciones. En esta dimensión se pueden incluir, por ejemplo, todas las estructuras de Claude Lévi-Strauss, por cuanto son objetivas y no incluyen a M_2 en ellas. Del mismo modo, las sistematizaciones de grupos de totalidades que llamamos sistáticas pueden encontrar aquí su asiento desde la perspectiva ontológica, aunque no necesariamente tengan que ser esencias en sentido de “identidad sintética”. En nuestro campo, podríamos ubicar aquí las relaciones lógicas de una fábula o una trama (por ejemplo, la policíaca); las relaciones de una trama por respecto de su correlato histórico real, o de una “biografía novelada” respecto de la vida real del sujeto de referencia (aunque esto nos obligaría a trascender M_3 , sin duda), etc¹⁰. Es interesante observar también que ciertas trabazones de relaciones son obliteradas por el estructuralismo (las de la obra con su autor, en el caso de Barthes), y sin embargo otras se privilegian (en el caso de Mukarovsky y la Estética de la recepción, cuando la relación verdaderamente importante es la del lector con la obra).

En este último género se encuentran los fonemas tal y como los entendía Jakobson: como haces de rasgos distintivos. Para Jakobson, en efecto, los fonemas era relaciones: “(...) un rasgo distintivo es una propiedad de relación, esto es, que la identidad mínima de un rasgo, a través de sus diversas combinaciones con otros rasgos simultáneos o sucesivos, reside en la relación esencialmente idéntica existente entre los dos términos de la oposición que define” (JAKOBSON y MORRIS 1974:31).

Como vemos, una manera de empezar a clasificar tipos de estructuras es precisamente atender a la perspectiva desde las que se usa, ya sea ontológica o gnoseológica. En este epígrafe hemos hablado del sentido ontológico, y más adelante hablaremos del sentido gnoseológico, al distinguir entre estructuras esenciales y estructuras fenoménicas. Entonces, interpretando la Teoría de la literatura desde los principios expuestos arriba, llegamos a este cuadro esquema que extraemos de la obra citada de Jesús G. Maestro, (MAESTRO 2014: 214):

10 Por último, nos gustaría decir que la teoría de la literatura trata, en cada uno de los géneros de materialidad, con los contenidos arriba expuestos. Pero nos queda la duda de si el autor, lector y transductor no podrían ser asimismo explorados mediante la tríada M_1 , M_2 y M_3 . Es decir, nos queda por preguntar si las operaciones de los sujetos actantes no podrían ser asimismo interpretadas como M_3 y, en el límite, si no podrían ser segregadas de la propia estructura de la obra, entendida al margen de esas operaciones, al modo del triángulo o al modo de la estructura del agua (H_2O). En total, lo que habría que determinar es hasta qué punto el autor, el lector y el transductor son sujetos gnoseológicos (investigadores) o sujetos operatorios que figuraran a modo de términos y referenciales del propio campo categorial de la teoría de la literatura.



Dado este cuadro esquema, se nos presenta de manera más inteligible la definición de literatura que nos da el autor: “ (...) construcción humana que, determinada por múltiples realidades personales y sociales, utiliza signos del sistema lingüístico, a los cuales confiere un valor estético y un estatuto ficcional, y se implanta en un proceso comunicativo e interpretativo de dimensiones pragmáticas, políticas e históricas” (MAESTRO 2014: 213). El hecho de que en su definición aparezcan contenidos tan diversos viene dado por su interpretación de la literatura en sentido ontológico: una interpretación que no puede reducir la literatura a uno de los tres géneros de materialidad. Por ejemplo, la crítica psicológica contra la que reacciona Mukarovsky reducía en la práctica la literatura a M_2 , es decir, a la dimensión “interior” del lector o del autor. Mukarovsky la tiene en cuenta, pero en tanto que está unida a M_3 (las relaciones de partes a partes dentro de la obra, los contenidos abstractos y objetivos que hay en ella), a M_1 , porque la propia lengua impone sus restricciones poéticas, etc. Es decir, que el estructuralismo de Mukarovsky también se justifica como tal, en sentido ontológico, al tener en cuenta todas las partes de la realidad que conforman “el hecho literario”.

2.3 Definición de la estructura.

La tarea de definir lo que sea “la estructura” es ciertamente difícil, pero ya hemos ido estableciendo hasta ahora algunas balizas que nos van a ayudar a orientarnos en este camino. Por de pronto, podemos decir que la idea filosófica de estructura se opone en el plano ontológico al monismo (para el que solo habría un Ser indiferenciable o, al menos, un Ser cuyas diferencias resultan superfluas y externas a él mismo); en el plano gnoseológico, estructura se opone como pareja “estructura fenoménica/estructura esencial”¹¹ a un hipotético mismo caso de estructura, aunque también cabría añadir estados intermedios procesuales de estructura, pero serían en todo caso reducibles a esos dos tipos primarios.

Desde nuestra perspectiva, además, podremos analizar la idea de estructura tomando como punto de partida un circularismo gnoseológico (y ninguna de las otras tres familias de teorías de la ciencia), y, en concreto, algunas de las figuras de algunos ejes del espacio gnoseológico, principalmente la figura de las operaciones y la figura de las relaciones.

Además, contraponer a Rafael García Bárcena y a Gilles Deleuze nos indicará que las “funciones” de las estructuras pueden ser entendidas de modo inmanente o de manera trascendente; a su vez, contraponer a Chomsky y a Coseriu podrá darnos nociones para distinguir forma y estructura, etc.

2.3.1 Los tipos de función en dos nociones de estructura: Rafael García Bárcena y Gilles Deleuze.

¿Por qué contraponer a García Bárcena y a Deleuze en este punto? Principalmente, porque son dos perspectivas teóricas que nos permitirán distinguir entre funciones trascendentales y funciones inmanentes en el contexto estructuralista. Hay que decir, no obstante, que las estructuras esenciales de las que habla Deleuze no son genéricas, sino que se refieren principalmente a las estructuras manejadas por la Antropología y por la Fonología de mediados del s. XX (es decir, son conceptos de estructura especiales), lo cual no menoscaba la utilidad de su trabajo, puesto que el título del artículo al que haremos referencia no deja lugar a dudas: el fin es explicar cuáles son las características en que se reconoce el estructuralismo francés. Sin embargo, Rafael García Bárcena

11 Para este tipo de terminología, nos remitimos al diccionario de Pelayo García Sierra, referido en la bibliografía.

trata de dar una visión más bien genérica. Expondremos primero los de Gilles Deleuze y a continuación los contrastaremos con los de Rafael García Bércena para observar las diferencias.

En primer lugar, Deleuze afirma que los cuerpos no tienen estructura¹², que la estructura es lenguaje, y que tiene un “silencioso discurso”¹³. A continuación establece los siguientes criterios:

1) Lo simbólico: este criterio se ubica entre lo imaginario (las imágenes del padre: padre-trabajador, padre-educador, padre-bromista...) y lo real que tiende a la unidad del Ser (el padre en sí); es decir, lo simbólico es el nombre del padre. Por esta razón, dice Deleuze, la estructura no puede contener menos de tres partes, ha de ser como mínimo triádica, ya que lo simbólico juega un papel articulador con las otras dos.

Añade después que la estructura no es una forma (nosotros añadiremos algo más sobre esto, con ocasión de las ideas de Eugenio Coseriu acerca del formalismo de Humboldt), “pues la estructura no se define en modo alguno por una autonomía del todo, por una pregnancia del todo sobre las partes, por una Gestalt que se ejercería en lo real y en la percepción” (DELEUZE 1982:573). La estructura tampoco tiene que ver con la esencia, porque es “una combinatoria que recae sobre elementos formales que no tienen ellos mismos ni forma, ni significación, ni representación, ni contenido, ni realidad empírica (...)”.

2) Criterio local o de posición: ya se ha negado lo que es la estructura, pero ¿dónde podría encontrarse si no es nada de lo anterior? ¿Qué queda de la estructura? “*Un sentido únicamente de posición*”. No es una extensión real, sino que se realiza en una especie de espacio topológico, abstracto.

3) Tercer criterio: lo diferencial y de posición. El mejor ejemplo de esto son los sistemas fonológicos, en donde cada fonema adquiere su posición por su valor, es decir, en tanto se opone a otros fonemas dado su carácter distintivo. Por ejemplo, Bourbaki no utiliza estructura en este sentido, pues en álgebra los elementos estructurales no tienen ningún contenido, están vacías y tan solo se limitan a señalar a “cualquier cosa”. Es decir, los términos de las estructuras de Bourbaki no adquieren valor por sus oposiciones, sino que de alguna manera se refieren a otras cosas pero

12 Es interesante recordar que en la página 28 de este mismo trabajo dijimos, a raíz de la obra de Heino Engel que seguimos en aquel epígrafe, que la estructura en sentido arquitectónico es necesariamente un cuerpo, porque no hay estructura abstracta “que pueda resistir” las fuerzas de las que hablaba el autor.

13 Podríamos utilizar aquí algunos de los criterios expuestos anteriormente para tratar de clasificar la noción de estructura de Deleuze.

manteniendo su “vacuidad”, por así decir, manteniendo su “estómago vacío”. “Los elementos simbólicos, por contra, se encarnan en los seres y objetos reales del dominio considerado; las relaciones diferenciales se actualizan en las relaciones reales entre estos seres: las singularidades son otros tantos lugares en la estructura, que distribuyen los roles o actitudes imaginarias de los seres en objetos que vienen a ocuparlos” (DELEUZE 1982: 574). Es decir, el sujeto no es quien ocupa una posición, sino la posición misma; de manera análoga, lo importante de la estructura sintáctica es la función y no el funtuvo.

Esta distinción que media entre relaciones diferenciales y singularidades, es de alguna manera la relación que enlaza la necesidad esencial de que un triángulo tenga tres vértices y cada uno de los tres vértices en sí mismos.

4) El criterio diferenciante, la diferenciación: la estructura en sí misma no es fenoménica, no es ni actual ni ficticia; sin embargo, es condición de la existencia de los fenómenos como diferenciados unos de otros. Concluye Deleuze con este criterio afirmando que no hay lengua total que tenga todos los fonemas posibles, ni sociedad total que tenga todas las formas. La estructura serían todos los fonemas posibles (todas las relaciones diferenciadoras posibles) y las subestructuras las actualizaciones parciales.

Añade para terminar que las estructuras no actualizadas siempre están indiferenciadas, que realmente son “la misma estructura” hasta que se encarnan. Y cuando se encarnan, entonces no se da ya pura, sino recubierta por otras relaciones psicológicas, políticas, ideológicas... sin las que no se pueden encontrar o reencontrar las estructuras. De este corolario se deduce la importancia de la “causalidad metonímica o estructural”.

5) Criterio serial: este criterio, según el autor, observa a las estructuras en su momento serial, cuando se organizan en serie aunque sea diferencialmente. Ocurre que, cada una de las singularidades en que se encarna la estructura, prolonga o intersecta con otra serie; por ejemplo, la fonológica con la morfológica, aunque ambas tengan su autonomía en cuanto singularidades; o, por ejemplo, la serie económica y otras series sociales. Toda estructura es multiserial, en definitiva.

Dice Strauss, no obstante:

con el totemismo no se trata de la imaginación, de la identificación imaginaria de un término

con otro, sino de la homología estructural de dos series de términos. Por una parte una serie de especies animales tomadas como elementos de relaciones diferenciales, por otra parte una serie de posiciones sociales ellas mismas comprendidas simbólicamente en sus propias relaciones: la confrontación se hace “entre estos dos sistemas de diferencias”, estas dos series de elementos y de relaciones (citado por DELEUZE 1982:582).

Sin embargo, Deleuze cierra este apartado recordando que entre dos series no puede haber igualdad o correspondencia término a término, es decir, no puede haber isomorfismo si tomamos tan solo los términos como referencia.

6) Criterio de la casilla vacía: hay un lugar en ontología donde se pone a Dios, al rey o al hombre, pero siempre existe esa casilla vacía en sus relaciones con los demás. Hay un grado cero, hay un “significado flotante”. “Él alcanzaba así el fonema cero de Jakobson, que no comporta por sí mismo ningún carácter diferencial ni valor fonético, pero en relación con el cual todos los fonemas se sitúan en sus propias relaciones diferenciales” (DELEUZE 1982: 583).

En relación al sujeto, al ser humano y al supuesto antihumanismo atribuido a Lévi-Strauss, dice Deleuze que “el estructuralismo no es en absoluto un pensamiento que suprime al sujeto, sino un pensamiento que lo hace migas y lo distribuye sistemáticamente (...)” (DELEUZE 1982:584). Y concluye de manera general diciendo que “desde entonces dos grandes accidentes de la estructura se dejan definir, o bien la casilla vacía y móvil no está ya acompañada por un sujeto nómada que subraya su recorrido; y su vacío se convierte en una verdadera falta, una laguna. O bien está al contrario lleno, ocupado por lo que acompaña, y su movilidad se pierde en el efecto de una plenitud sedentaria o fijada”.

En una línea pos-estructuralista, podría llegar a decirse que no hay significante que pueda escindir el significado, que la mercancía, el dinero (lo real) y la ideología (lo imaginario) encuentran desfases y contradicciones en la estructura, en esos lugares vacíos y en su devenir. Esto parece que viene a confirmar la ilusión de algún lenguaje isomórfico con el mundo, y a ahondar en la brecha entre ambos, como parece que Derrida y de Mann insistieron en confirmar inútilmente, a nuestro juicio, pues confirmar solo puede hacerse sobre un suelo a su vez firme que no puede encontrarse si se niega por principio.

Rafael García Bárcena, a su vez, recuerda que la concepción estructuralista no es patrimonio del siglo XX, y que Aristóteles ya había dicho que todas las partes del mundo eran interdependientes y que coordinaban su actividad. Asimismo recuerda ciertos ecos de este

estructuralismo en el organicismo romántico y en la “sociología pueril” de Spencer, Schaeffle y von Lilienfeld. En este sentido, Bobes Naves recordaba en su obra que “[el método de Aristóteles] es estructural porque analiza las obras como sistemas de relaciones en diversos niveles, que sigue esquemas mereológicos, en los que no se aclaran totalmente las integraciones sucesivas de las formas de los diferentes niveles, que tienen más valor que la suma de sus elementos” (BOBES NAVES 2008:21).

La estructura, desde su punto de vista, es un concepto operacional que supone las cosas en interrelación con las demás (significa, por tanto, una oposición al atomismo y al monismo, tal y como nosotros explicamos más arriba). Acto seguido, y alejándose de aquella pretensión de la “Ciencia del Hombre” (una unificación que algunos tratarían de llevar a cabo a través del concepto de estructura, hasta que se dieron cuenta de que era imposible), nos habla de las cuatro regiones ontológicas del hombre (no está hablando del Ser, sino de la ontología especial, categorías irreductibles que no agotan ni siquiera la realidad del supuesto Hombre): lo físico, lo biológico, lo psíquico y lo espiritual.

Al concurrir estas disciplinas, cabe entonces tratar de establecer una teoría de la estructura, que en cierto modo está emparentada con la teoría de la forma, la cual reconoce el autor que es difícil de ubicar en un plano racional o uno empírico, y que bien podría estar emparentada con el idealismo absoluto. Y esta intuición la tiene porque “ (...) la estructura implica por su propia esencia una integración de los diverso sobre la base de un principio de unidad (...). La integración monista de lo plural a que siempre ha aspirado el espíritu filosófico, encuentra así un precioso instrumento conceptual de investigación en el esquema de la estructura” (GARCÍA BÁRCENA 1947:26). Pero advierte inmediatamente después que “requiere, sin embargo, la mayor vigilancia el riesgo de caer en la ilusión de encontrar unidad funcional en realidades falsamente provistas -por obra del esfuerzo conceptual- de atributos estructurales” (GARCÍA BÁRCENA 1947). García Bárcena le presta mucha atención a la psicología gestaltista, y quizá por este mismo motivo su noción de estructura nos recuerde más tarde a la del propio Mukarovsky, quien partió de aquella noción. Según Victor Erlich: “Como señaló Mukafovsky, la noción de 'estructura' recibió también carta de naturaleza en la moderna psicología de la percepción, así como en numerosas ramas de la ciencia contemporánea” (ERLICH 1974:228).

La primera característica que señala es la indivisibilidad de la estructura y su carácter de totalidad. Sigamos con algunas otras:

1) La totalidad como integrante estructural: se trata de constatar que toda estructura es una totalidad, pero no toda totalidad es una estructura. En el *Teetetes* de Platón se dice: “El todo y el total o suma son cosas diferentes”. En efecto, si cogemos un montón de arena podemos decir que tenemos una suma de granos de arena, pero una suma que no está organizada o estructurada.

2) La particidad como integrante estructural: es totalmente necesario poder determinar partes en la totalidad para poder calificarla de estructura. Es decir, no existe una estructura simple. Además, la parte de la estructura no solo es cuantitativamente distinta del total, sino que lo es cualitativamente, constituye “otra cosa”.

3) La unidad como integrante estructural: ¿por qué razón si a un todo de arena le quitamos un poco de arena sigue siendo un todo de arena, pero si a una novela le quitamos todos los verbos le arrancamos la posibilidad de encontrar su estructura? Nuestro autor responde que a causa de la unidad y la conexión entre todo y partes. Sin embargo, admite a continuación que hay unidades que se dan en un plano lógico que no son “estructurales”; por ejemplo, un conjunto de cristales de diferentes formas y colores se totalizan y alcanzan una unidad mediante su semejanza en tanto que “cristales”, y “sus cualidades individuales se unifican con la cualidad de la especie a que pertenecen”(GARCÍA BÁRCENA 1947:28). Esta unidad es de índole lógica (sería más bien un sistema, antes que una estructura), pero la unidad de una estructura es más bien de índole funcional, no fundamentada en las semejanzas de sus partes. Esto es cierto en toda clase de estructura, pero parece que es especialmente ostensible en las estructuras biológicas (sin cuya investigación no podríamos dar un solo paso en el tratamiento filosófico de la idea de estructura). Referimos aquí una cita de von Uexkull que extraemos de la misma fuente que ya hemos indicado: “Tan pronto como interviene la función, se acaba la independencia del órgano originado en los territorios germinales. Ciertamente que siguen creciendo los órganos hasta que alcanzan su magnitud normal, pero son completamente dependientes unos de los otros en su crecimiento”.

Es muy interesante que a continuación Rafael García Bárcena establezca una analogía entre esta estructura y la idea de Estado: “el Estado, a nuestro juicio, puede también concebirse como el capitán vigilante que en todo momento dirige y sostiene la actividad social, como la fuerza coordinadora de las diferentes funciones sociales” (GARCÍA BÁRCENA 1947:29).

4) El principio configurante, como integrante fundamental de la estructura: señala García

Bárcena que este integrante parece ser aquel del que Platón dice: “quizás sería preciso suponer que la sílaba no consiste en los elementos, sino en un no sé qué, resultado de ellos, que tiene su forma particular, que es diferente de los elementos”(GARCÍA BÁRCENA 1947:29). Este “no sé qué” que parece integrar elementos en una estructura, dice Bárcena, es el elemento más problemático de la idea de estructura, que no se deja definir con precisión precisamente porque las estructuras con diferentes principios configurantes a veces se comportan de maneras tan distintas que es difícil ver en ellas nexos comunes más allá de la sempiterna definición vulgar de estructura.

En este apartado, en efecto, se está hablando de la unidad. Una unidad que, en algunos casos, ya se da por supuesta, procediendo al análisis del objeto-estructura como si este tuviera indefectiblemente una “soldadura interna”. Sobre el asunto de la unidad, del que nosotros hablaremos más adelante, García Bárcena dice que:

la unidad funcional se da en toda estructura, pero la cualidad estructural del principio configurante varía según la estructura de que se trate. Un paisaje puede ser estructurado desde un punto de vista lógico, estético, utilitario, según el sentido de que vaya provisto el sujeto percipiente, que en este caso -por lo mismo de que se trata de una estructura perceptual- porta en su espíritu el principio organizante” (GARCÍA BÁRCENA 1947:22)

Nosotros diríamos, sin embargo, que el principio configurador es mas bien un co-principio, por cuanto ese principio se encuentra ya en las cosas entre las que se halla el sujeto (conjuntos de normas, de pautas, de rutinas, etc.); y no obstante es útil recoger este comentario de García Bárcena para comprobar cómo las definiciones de estructura desde la figura de las “operaciones” pueden variar, pues “no ven un ángulo recto de la misma manera un arquitecto que un geómetra”, tal y como dijo Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*. Esto nos acerca un poco a la cuestión epistemológica en torno al sujeto y al objeto, lo cual es algo que Mukarovsky tiene muy en cuenta y que está íntimamente ligado con todas las teorías de la literatura. Y con respecto a esto, el autor trata de asir bien el timón para no desviar su artículo hacia mareas metafísicas:

«Ninguna forma es posible sin el que hace la forma» -ha dicho W.Stern-; y esto nos plantea la interesante cuestión de si la estructura presupondrá necesariamente la organicidad esencial de la vida otorgándole a un conjunto de elementos determinados este o aquel sentido desde el punto de vista de la percepción o de la acción creadora. Pero este punto sume nuestro tema en un océano de metafísica dentro del cual no quisiéramos anegarlo en este momento (GARCÍA BÁRCENA 1947:23).

En todo caso, siguiendo la figura de las operaciones, García Bárcena entiende que en todos los

procesos hay una materia que resiste la fuerza de la “manipulación”; por ejemplo, cuando nos disponemos a trazar una circunferencia con un compás, la circunferencia está proyectada ya sobre el plano, pero en el mismo girar del compás nos encontramos con una resistencia que fuerza la dinámica de la estructura: “(...) la cualidad que se impone a la estructura (...) como una fuerza dotada de un sentido o dirección determinada, al menos semejante a ella. De aquí que desde el primer momento, cualquier construcción estructural pueda ser caracterizada teóricamente como el resultado de una pugna dialéctica entre una original dinámica configurante y un material pasivo, inerte, resistente, que lastra la configuración” (GARCÍA BÁRCENA 1947:25).

5) Cualidad inmanente y cualidad trascendente de la estructura: esta cualidad está ligada al principio configurante y es la que permite delimitar estructuras y situarlas en la categoría sociológica, psicológica, biológica, química... Y esta consideración es muy importante, porque, según García Bárcena, los elementos singulares (aquella materia pasiva) que han de configurarse y moverse ofrecen resistencias *sui generis*, y por tanto se mueven en un sentido distinto. No es lo mismo la pasividad de lo físico o de lo matemático que la de lo estético, por ejemplo, aunque todas estén supeditadas al principio configurante. Hay que suponer, además, que las partes serán heterogéneas, y que cada una impondrá sus resistencias y configuraciones posibles, pero en todas podemos suponer un mínimo común que las mantenga, con la estabilidad que sea, dentro de la estructura.

De acuerdo con estos cinco rasgos principales, el autor llega a la conclusión de que se pueden señalar tres cualidades esenciales en toda estructura que pueda llamarse tal:

1) Cualidad de totalidad que pertenece al conjunto como tal, a la materia propia de la estructura (psíquica, orgánica, espiritual). Esta es de carácter inmanente.

2) Cualidad de particidad, que permite diferenciar cada parte dentro de una misma estructura y que resulta heterogénea respecto de la cualidad general (distinguimos la respiración de la circulación en un ser humano). Esta es inmanente también.

3) Y, por último, la cualidad del principio configurante, que da finalidad o sentido a la estructura, y a cuya realización plena funcionan unitariamente todo y partes. Esta es trascendente a las anteriores. Un ejemplo de principio configurante sería “el director de una orquesta conjuntamente con la composición que dirige, así como en una sociedad quedaría encarnado en el

Estado conjuntamente con el complejo de valores que él patrocina” (GARCÍA BÁRCENA 1947:34).

Podemos comprobar ahora, con mayor claridad, cómo la definición de estructura se ha dado aquí desde la figura de las operaciones, desde una noción de función trascendental a la estructura y no inmanente a ella.

Añade todavía que pueden existir muchos tipos de estructuras: reales/ideales, estáticas/dinámicas, prácticas/teóricas, pragmatológicas, teleológicas, éticas, espaciales/no espaciales... y con respecto a esta última nos recuerda que si representamos la estructura, ha de ser en algún espacio (necesariamente) como el de una hoja en blanco, pero que al ser un concepto psicológico no tiene nada que ver con lo espacial. Por último, nos parece interesante señalar que la última parte del artículo que hemos venido siguiendo esboza siete “leyes estructurales” que tratan de explicar el funcionamiento de las estructuras, de las que solo mencionares la sexta y la séptima, por estar relacionadas con las funciones trascendentes, con el principio configurador.

6ª Ley de jerarquía estructural: la parte, unidad y todo está subordinado al principio configurante. “Estructura es tal estructura en la medida en que el principio configurante se manifiesta con más plenitud. Dentro de cada estructura puede establecerse un criterio axiológico dimanante de las relaciones ontológicas. Al supeditarse todas las funciones a la finalidad y sentido de la estructura, puede hacer surgir un concepto de deber ser originado en el ser ideal de la estructura” (GARCÍA BÁRCENA 1947:34).

7ª Ley de integración sucesiva: la familia como estructura queda dentro de la nación; “la nación, dentro de la sociedad humana universal organizada políticamente. La finalidad de la estructura mayor pasa a ser la de estructura menor (...). La amplitud de una estructura no se basa en su extensión espacial o temporal, sino en las zonas que puedan quedar gobernadas por su principio configurante. Así, la estructura orgánica puede ser mayor que la física, y la espiritual, mayor que todas las demás” (GARCÍA BÁRCENA 1947:34).

Hemos en este punto expuesto dos posturas filosóficas que se dejan ver en sus diferencias con respecto a la idea de estructura, y quizá alguien pudiera ver la razón de esta disparidad en la diferencia de perspectiva histórica, pues el artículo de García Bárcena fue escrito en el año 1947, mientras que el artículo de Deleuze fue escrito (o al menos publicado) en 1982.

Es ostensible además que Deleuze no habla en su artículo de una totalidad y unas partes, tal vez porque las ideas de totalidad y parte llevan implícitas las operaciones de partición y totalización llevadas a cabo principalmente por el ser humano (que imprime función desde fuera como principio configurante), y en el caso de Deleuze el sujeto “se hace migas y se distribuye sistemáticamente” en la misma estructura, y que este no puede, al parecer, cambiarla, sino tan solo ocupar roles diferentes dentro de las casillas vacías disponibles. Es por esto que Deleuze está hablando constantemente de la idea de estructura estática, que no es alterable de algún modo, aunque solamente deja, a nuestro juicio, una puerta abierta a través del quinto criterio, en el que admite que siempre hay huecos vacíos por donde se pueden colar nuevas relaciones y términos. Sin embargo, al no hablar de relaciones ni de cómo una estructura dada puede aceptar cambios en su constitución sin ser destruida (o siendo destruida, no nos queda claro en el texto de Deleuze), o bien entendemos que faltan datos en el análisis del filósofo francés, o bien entendemos que acepta que en el estructuralismo tan solo se buscaban estructuras estáticas (esenciales).

Por otra parte, es curioso comentar que, en cuanto al tipo de espacio que ocupa una estructura, ambos admiten la a-espacialidad de la estructura, es decir, su “localización en ninguna parte”. No obstante, nos parece que García Bárcena hace una puntualización importantísima, y es que observa que el proceso de constitución de una estructura, por ejemplo a la hora de representarla (aunque la estructura no se reduzca a una mera representación), ha de tener lugar en un sitio determinado, o, mejor, codeterminado por cuerpos que es necesario manipular.

García Bárcena, asimismo, establece un límite entre el método y la realidad, es decir, entre la gnoseología y la ontología, y recuerda que ha de mantenerse la mayor vigilancia para que los conceptos no fuercen la realidad o pretendan convertirse a toda costa en la realidad misma. Esta importante diferencia le lleva a situarse en un plano filosófico sin ambigüedades, tal y como figura en el título de su artículo, lo cual nos libera de clasificaciones vagas, muy frecuentes en las divulgaciones de la *intelligentsia* estructuralista.

Por último, cabe destacar que Bárcena menciona el principio configurante como una cualidad trascendental a la propia estructura. Pareciera que el principio estructurante lo imprime el sujeto en el objeto, es posterior al propio objeto; sin embargo, la estructura de la que habla Deleuze es anterior al sujeto, y ella misma moldea y limita sus operaciones, puesto que más allá de la estructura las operaciones no tendrían ningún sentido. Como vemos, las visiones son totalmente distintas, y

quisiéramos subrayar que, en cierto modo, pueden reabsorberse en nuestra perspectiva, como mostraremos en el siguiente punto.

2.3.2 Distinción entre sistema y estructura. Estructuras y sistemas aplicados al campo literario.

Dejemos que Victor Erlich introduzca este epígrafe por nosotros, con el fin de ver hasta qué punto este concepto es importante en la Teoría de la literatura:

el aislacionismo estético estaba descartado, y el campo de la ciencia literaria se extendió hasta comprender la obra literaria en su totalidad. Esto significaba que el contenido ideológico o emocional se convertía en un legítimo objeto de análisis crítico, a condición de que se enfocara como componente de una estructura estética. El formalismo puro abrió el camino al estructuralismo, dando vueltas en torno a la noción de conjunto dinámicamente integrado, calificado ora de 'estructura', ora de 'sistema' (ERLICH 1974:228).

Y, líneas más abajo, otro apunte importantísimo para entender parte de las cosas que vamos a decir a continuación:

el término 'estructura' puede ser en español un tanto ambiguo (lo mismo que en inglés), puesto que a veces se emplea para denotar la 'composición', o sea, una parte de la obra literaria (por ej., 'estructura de la novela'), más que la obra total, el 'conjunto organizado' (Gestalt). En un contexto obvio la palabra 'sistema' podría tal vez ser menos confusa. De paso diremos (véase cap. XI) que el empleo de la palabra 'sistema' como equivalente de 'Gestalt' se da ya en algunos de los últimos trabajos de Tynjanov (ERLICH 1974:229).

Esta distinción (sistema vs estructura) parece que nunca se presentó clara en el estructuralismo, el cual, en su vertiente francesa, seguía a Saussure y lo consideraba como el padre de la lingüística estructural. No es menos cierto, no obstante, que, al menos terminológicamente, Saussure no puso demasiado énfasis en la palabra “estructura”, sino más bien en la de sistema. Estamos, de nuevo, ante términos confusos que conviene separar en la medida de lo posible.

Desde el Materialismo Filosófico podemos distinguir totalidades sistáticas (o constitutivas) de totalidad sistemáticas. En la clase de las primeras podríamos incluir a una estructura geométrica como la circunferencia, o una molécula química estable dada en un contexto; en la clase de las segundas podemos incluir al sistema funcional de las cónicas o al sistema matricial resultante de totalizar todos los nucleidos naturales o especies nucleares en un sistema plano de coordenadas.

Las totalidades sistáticas, según esto, se ajustarían más bien al modo de las definiciones o el de los modelos; las totalidades sistemáticas serían clasificaciones. Las segundas podrían ser representadas como efectos de una recurrencia reflexiva de las primeras, como resultados de un proceso de retotalización, a otro nivel, de las totalidades precedentes. Las totalidades sistáticas quedarán referidas al plano fenoménico, mientras que las totalidades sistemáticas de primer grado habría que referirlas exclusivamente al plano de M_3 .

Otro ejemplo: Júpiter es una totalidad sistática de primer orden; su trayectoria elíptica que se puede describir en un plano es una totalización sistemática, que a su vez puede incluirse en otra totalización sistemática de orden superior que la totalice de nuevo a título de “parte” de un todo mayor que incluiría otras órbitas.

Lo más importante que hay que destacar es que los sistemas no trabajan con “elementos” como partes suyas, y entrecorramos “elementos” porque parece ser un término de origen matemático que dice simplicidad. Muy al contrario, las partes que los sistemas totalizan son a su vez totalidades sistáticas que se componen de otras partes distintas, y por tanto las partes no son “simples”, sino que, ya está dicho, son totalidades que a su vez guardan dentro partes que pueden de nuevo subdividirse, en la mayoría de casos.

En el terreno literario, y en el contexto teórico de la teoría de los géneros literarios, se podría decir que *Rayuela* es una totalidad sistática, y que el género novela por respecto de otros géneros constituye un sistema literario. Estos géneros se pueden establecer en niveles muy distintos, aislando propiedades distintas de grupos de obras singulares (totalidades constitutivas, heterogéneas, de muchos estratos, partes y propiedades), para agruparlos frente a otros géneros. La determinación de todos los géneros supondrá un sistema de la literatura basado en relaciones lógicas y clases. La estructura de la literatura o de los hechos literarios, entendida como sistema, tenderá a este tipo de abstracción de carácter más o menos estático; sin embargo, la interpretación de las estructuras como totalidades sistáticas o constitutivas (sin perjuicio de los sistemas que ellas constituyan) darán lugar a concreción y nociones estructurales más lábiles y cambiantes. Según Antonio García Berrio, “asumida de una parte la necesidad legítima de profundizar las taxonomías históricas de «formas» y «clases», entendiéndolas en términos de variaciones (...), queda de manifiesto la evidencia de los géneros naturales como punto de partida lógico e imprescindible, desde el que decidir y medir las clases históricas como desarrollos «diferenciales»” (GARCÍA BERRIO 1994:579).

Mukarovsky, a pesar de la distinción hecha, entendería que ambos tipo de totalidades son estructuras. El peligro de considerarlas así viene dado por la posible ambigüedad y funcionalidad de que queda revestido el término estructura. Sin embargo, Cuando hablemos de los procesos de integración de estructuras como los entiende Mukarovsky, veremos que la integración de unas estructuras en otras llegan a conformar la totalidad de la realidad nacional, bajo su punto de vista. Los géneros literarios, según esto, serían totalizaciones más amplias, estructuras que a su vez se integran en otra estructura mayor (otro sistema, en realidad) como es la constituida por el centro y la periferia de una literatura nacional. Como vemos, su pluralismo radical le lleva a decir que, desde esta perspectiva, incluso la formación de género literarios está relacionada con fenómenos sociales, por ejemplo la formación de los roles de género, etc.

A pesar de la integración sucesiva que hemos mencionado, el punto de partida para Mukarovsky son las totalidades constitutivas de la literatura, puesto que es precisamente su heterogeneidad y su la carga semántica indeterminada la que renueva continuamente su sentido y obliga a las estructuras en que se integra (los géneros literarios) a moverse, también. Estos cambios se dan, no obstante, de acuerdo con las sociedades en que se inscriban las estructuras literarias. Es decir, para estudiar una obra literaria hace falta volver no a los sistemas abstractos, sino a los contextos concretos (fenoménicos) que representan, por ejemplo la España del siglo XV en el caso de *El Quijote* y a la la Argentina de los años sesenta en el caso de *Rayuela*.

Según esta manera de proceder, tendríamos que distinguir las estructuras esenciales de las estructuras fenoménicas. Las estructuras de las que habla Mukarovsky serían fenoménicas, puesto que siempre nos remiten a un contexto fenoménico diferente (una sociedad, un tiempo, una situación concreta) que nos va a dar la clave de la construcción de dicha obra. La constitución exclusiva de sistemas, desde cuya perspectiva los cambios literarios quizá tenderían a ser insignificantes, tratarían de buscar estructuras esenciales.

Las estructuras fenoménicas, según esto, aunque abstraídas de los contextos en que se nos dan, requieren de una vuelta a los fenómenos (M_1)¹⁴; sin embargo, los sistemas que se pueden formar con esas estructuras (que son siempre totalidades constitutivas o sistáticas) son, en todo caso, retotalizaciones a un nivel más abstracto que puede ubicarse en M_3 (y que no requieren de una vuelta inmediata a los fenómenos concretos), formando una descripción relacional de diversas

14 Subrayamos este dato para recordar las conexiones entre los planos ontológico y gnoseológico.

totalidades sistáticas tal y como se dan, aunque estos procesos de totalización puedan, es cierto, llegar a dar estructuras esenciales.

En la líneas de estos sistemas de estructuras esenciales, que a su vez son sistemas de esencias, es desde donde Lévi-Strauss, en su famoso artículo “La noción de estructura en la etnología”, contenida a su vez en la obra *Antropología estructural*, afirma que “una estructura presenta carácter de sistema” (LÉVI-STRAUSS 1973:251-252). Esta confusión entre estructura y sistema (de la que ya hemos hablado suficiente) es denunciada asimismo por Carlos Reynoso en su artículo “Seis nuevas razones para desconfiar de Lévi-Strauss”:

no es imperativo que todo modelo de una realidad enfatice su carácter de sistema (...). Existe una amplia libertad para inspeccionar la relación entre realidades, sistemas, estructuras y modelos, libertad que se va perdiendo, necesariamente, por poco que los diversos términos se utilicen como si fueran equivalentes. Si se igualaran sin más estructuras y modelos (...) se pierde, obviamente, la posibilidad de identificar y caracterizar aquellas mediante manipulaciones operadas sobre esto (REYNOSO 1990:12).

Un corolario necesario es que todos los sistemas presentan ciertas estructuras, pero no todas las estructuras son sistemas. Esta idea, expuesta por Carlos Reynoso en el mismo artículo a que hacemos referencia ilustra bien por oposición algunos de los entuertos estructuralistas más toscos en cuanto a definiciones de términos se refiere.

Este asunto, en Teoría de la literatura, es abordado tangencialmente por una obra de la que nos gustaría comentar algunas cosas. La obra a que nos referimos es *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica, narrativa y filosofía de las ciencias sociales*, aunque nos referiremos a ella de manera abreviada como *Metaestructuralismo*. Esta obra fue escrita por Emil Volek, el cual ha sido uno de los teóricos más interesados por la obra de Jan Mukarovsky y responsable de la recopilación de artículos en una traducción inédita y directa del checo al español que nos ha sido de gran utilidad en este trabajo. Es interesante, como decimos, recordar que divide metodológicamente la obra literaria en cuatro niveles de análisis, que se corresponden metodológicamente con una determinada escala de abstracción. Entre esos niveles figuran el fenoménico (y veremos qué entiende por estructura fenoménica Volek), el sistémico y el nomotético. Reproducimos el esquema que nos encontramos en la propia obra:

| Esquema de estratos | | | | |
|---------------------|-----------------------|------------------------------------|--|------------------------|
| Momento | Nivel fenoménico | Niveles sistémicos | | Nivel nomotético |
| Despliegue (a) | Texto (objeto) | Paradigmas del texto | Paradigmas del sistema (de los sistemas) | Tipologías nomotéticas |
| Síntesis (b) | Estructura fenoménica | Código de la estructura fenoménica | Código de los sistemas (de los sistemas) | Modelos nomotéticos |

Es muy significativo lo que dice Volek en torno a la definición de estructura y su discernimiento por respecto de la de estructura, y en modo alguno quisiéramos dejar de citar el pasaje completo:

la mera comparación de las definiciones, aunque ilustrativa del caos metodológico que reina, no nos dirá mucho más de que un significado fluctúa irreconciliablemente, a no ser que contemos con un marco referencial más amplio, un marco que nos permita establecer más adecuadamente las cualidades, la operación y las relaciones mutuas de las realidades heterogéneas denominadas por el mismo término (VOLEK 1985:219)¹⁵.

El término estructura, por tanto, ha sido utilizado para referirse a todos los estratos de este esquema que pretende dar cuenta de las escalas diferentes desde las que se puede abordar el estudio de una obra literaria. Se ha utilizado, en efecto, tanto para referirse a la configuración de todos los elementos como a segmentos más parciales del todo que es la obra literaria, por ejemplo la mera estructura métrica, el sentido global de la obra, la “personalidad del autor”, que brotan todas de la estructura fenoménica, que sería el todo más o menos bruto (y por eso forma parte del primer nivel). A partir del primer nivel, los niveles de análisis transforman esas estructuras fenoménicas en otros términos con los que se sigue operando y que dan lugar a distintos términos, a su vez. Sin embargo, Volek decide deshacerse del término estructura una vez rebasado el primer nivel, con el objetivo expreso de no anegar todas los diferentes niveles de abstracción en aquella idea.

La obra literaria como tal no podría encontrarse en toda su magnitud dentro del primer nivel

¹⁵ El estructuralismo sistémico, como lo llama Volek, (y tendremos en mente a Lévi-Strauss como paradigma de dicho estructuralismo), ha de ser, en su opinión, superado por un “estructuralismo nomotético”, en su terminología. Según Volek, el estructuralismo nomotético podría reconstruir “*las dimensiones universales que les son subyacentes y establece el marco referencial que es instrumental para la investigación de la operación de los fenómenos en todos los niveles del dominio determinado*” (VOLEK 1985:219), que es, en nuestra opinión, el mismo objetivo que persigue Lévi-Strauss, a pesar de sus puntuales descuidos que transportaban sus conclusiones al campo de la mestafísica.

fenoménico, sino que todo lo que se da por el resto del esquema es también la obra, aunque no se nos dé como un fenómeno, sino que, de alguna manera, se encuentre ausente, según Volek. Sin embargo, inmediatamente añade que un objeto fenoménico en sí no es nada sin los otros niveles, y que en cada percepción sensorial, por así decir, ya se encuentran algunos rudimentos que enclasan al objeto-fenómeno y le dan cierta forma. Es decir, sin los otros estratos que no son el fenoménico, para Volek la presencia material es ininteligible. Esta rectificación con respecto a la idea de “ausencia” es importante, porque podría dar como resultado una hipostatización de los niveles superiores, así como dar paso a una concepción en la que los esquemas culturales desde los que está situado el sujeto podrían ser abstraídos. Pero una percepción “pura” del objeto no se da nunca. Cuando alguien lee un texto, es imposible que la lectura se reduzca tan solo a los confines de ese texto, porque al leerlo no se adentra en un “terreno desconocido ni virgen”, toda vez que el lector tendrá como referencia otras realidades de las que indefectiblemente participa el texto, por ejemplo otros textos similares que ha leído en otro lugar u otras referencias semejantes. No hay, por tanto, una “percepción cero”, ni un análisis desde un “conjunto de premisas cero”. Esto es lo que nos viene a decir Volek cuando nos advierte que no debemos separar los niveles, sino tan solo discernirlos. Por eso, añade, es engañoso hablar de la inmanencia de “el texto”, como si el texto se diera en sí mismo, cerrado sobre su propio campo y esfera, autosuficientemente, etc.

El hecho de que la obra literaria, su realidad, se extienda por todo el esquema significa que la concepción de la totalidad de la obra literaria se acerca a lo que Mukarovsky comprendió precisamente como una estructura no gestáltica, sino de partes heterogéneas, a veces de carácter sígnico, dinámica, abierta, dialéctica...

La parte fenoménica, en suma, sería la estructura tal y como se aparece al lector, pero ya enclasadada, aunque sea rudimentariamente. Para Mukarovsky, estaría enclasadada, para empezar, en la esfera de arte y, más concretamente, en la esfera de la literatura. Fenoménicamente, entonces, se le da al lector no como fenómeno puro, sino como un fenómeno que en su momento de síntesis forma parte de una clase de fenómenos que condiciona la percepción de la obra. Esta condición fenoménica es algo que se nos muestra con mayor claridad en aquellas consideraciones de Mukarovsky según las cuales siempre percibimos una obra literaria o una época o escuela contra el trasfondo de la tradición viva y en marcha de la literatura. Entre este nivel y el siguiente, no obstante, no existe una armonía absoluta. Los niveles sistémicos no se realizan de manera “perfecta” en la estructura fenoménica, pero tampoco ocurre esta transferencia pacífica de un nivel sistémico a otro, puesto que siempre hay tensiones, desplazamientos, etc., provocados por

transformaciones idénticas¹⁶ que serán producidas por operaciones en la misma obra o en otras que contengan estructuras similares, etc.

En el caso de los niveles sistémicos, tal y como nos presenta su propuesta Volek, parece que nos acercamos a las posturas de Lévi-Strauss. Pero vayamos por partes. Dice Volek que el término sistema, más allá de las transformaciones que pueden dar lugar a estructuras nuevas (aunque previstas por las originarias), nos hace llegar a la “conclusión cómoda de que «las transformaciones inherentes en una estructura nunca llevan más allá del sistema, sino que siempre generan elementos que la pertenecen y que conservan sus leyes»” (VOLEK 1985:243). Por este mismo motivo parecía Pierre Bourdieu desechar la palabra sistema para referirse a los diferentes campos en que se daban las tensiones y luchas sociales, puesto que la lucha no era solamente por controlar el campo o apropiarse de su capital, sino que también se daba por la inclusión o exclusión de sus miembros, de las partes participantes del sistema, lo cual no encajaba con los requisitos de un sistema para considerarse tal.

Volek nos dice que las relaciones sistémicas se construyen en un proceso que surge de la estructura fenoménica misma y es que parte de ella. El código sistémico, en el momento de la síntesis, tiene que ver con el contexto y con la determinación de los puntos de la estructura que sean particularmente lábiles en cuanto que afectados por las transformaciones idénticas de las obras que cambian su significación con el tiempo, a la vez que surgen otras nuevas que empujan a las predecesoras hacia cierto punto del sistema literario. Los códigos sistémicos, por tanto, serían de alguna manera los códigos artísticos y sociales, una especie de contexto normativo; entre este contexto y la estructura se encuentran las operaciones de los sujetos objetivadas en las obras: en la terminología de Mukarovsky, el gesto semántico¹⁷.

El texto, por tanto, sería inamovible, pero las estructuras fenoménicas cambiarían debido precisamente a los códigos sistémicos, que no se hallan, como ya hemos dicho, separados del texto o del primer nivel, sino solo discernidos. Este nivel sistémico correspondería a los hechos sociales extraliterarios que afectaban a la literatura y a la obra concreta desde fuera, aunque no de una manera mecánica, según Mukarovsky. Estos niveles quedaban al descubierto al analizar la integración de estructuras, y el código sistémico brotaba precisamente al determinar esas integraciones en el momento sintético.

16 Explicamos en qué consisten las transformaciones de Mukarovsky en el siguiente bloque, y qué tipo de cambios y desplazamientos pueden darse en la obra literaria. Ver epígrafe 7.4.

17 El estudio centrado en el estructuralismo de Mukarovsky se dará a partir del capítulo tercero del presente trabajo.

Por último, el nivel nomotético de Emil Volek se dibuja en el ámbito de las herramientas de medición que, por su potencialidad, son universales en el sentido de que sirven para medir tanto los hechos de una sociedad como los de otra. Por ejemplo, la distancia entre París y Lyon solamente existe como tal distancia entre esas dos ciudades en Francia, pero con el mismo metro podemos medir todas las distancias entre cualesquiera ciudades de la Tierra. Estas herramientas que apuntan a ciertas “estructuras” serían, para Bárcena, psicológicas, pero no lo son así para Emil Volek. Para este último, apuntan a cualidades reales de las cosas (la distancia entre dos cuerpos es tan real como los cuerpos mismos), pero su realidad sería lógico-material.

Volek considera que el modelo de Jakobson, por ejemplo, falla por fragmentar la realidad en un sí o en un no (*tertium non datur*), en un sistema de oposiciones binarias universal que no mide la realidad como un “continuo” (como sí haría la fonética, teniendo como unidades los hercios, etc.). Aplicar esa lógica a la distancia sería tanto como afirmar que o hay un kilómetro entre León y Astorga o no; y, efectivamente, esta disyunción exclusiva funciona, por cuanto no hay un kilómetro de distancia entre las dos poblaciones, sino más. Lo que queremos decir con esto es que en el modelo nomotético no se trata, según Volek, de plantear disyunciones exclusivas, sino de medir con la mayor precisión posible los elementos de nuestro campo, esto es, las obras literarias.

En este nivel se establecería la semiótica, cuya implantación tal y como la propone Volek requiere de ciertas reinterpretaciones de Pierce. En conclusión, la diferencia entre el metaestructuralismo de Volek y el estructuralismo sistémico, radicaría en que “mientras que aquel [el estructuralismo sistémico] busca los universales, con escaso éxito, en lo que haya de común entre los sistemas del mismo tipo, nosotros buscamos construir los universales a través de lo aparentemente más apartado y opuesto entre los mismos” (VOLEK 1985:255).

2.3.3 Distinción entre forma y estructura. Coseriu, Chomsky y la polémica entre Vladimir Propp y Claude Lévi-Strauss en torno al cuento y el mito.

Como hemos tenido ocasión de comprobar, la psicología de la Gestalt¹⁸ había relacionado esencialmente estructura con forma, de tal manera que, una vez perdida cierta parte de la totalidad

18 De esta escuela apenas diremos nada por no desviarnos demasiado del camino principal, pero creemos que es de justicia hacer sentir la importancia que tuvo y su repercusión en el estructuralismo y en el formalismo ruso, como también tendremos ocasión de comprobar.

de referencia, la forma original desaparecía para dar lugar a otra. Eran formas cerradas, de algún modo unitarias, antes que “identitarias”.

En sentido materialista, la forma no es un espíritu, ni un elemento separado de los cuerpos, como si fuera un molde que se aplica sobre ellos desde fuera. Si entendemos a la materia determinada como una materia, precisamente, informada, es decir, con unas formas ya definidas, paradójicamente habremos de entender que la forma no es ella misma materia. Sin embargo, la trampa consiste en registrar la existencia de la forma como separada de aquella materia¹⁹. Entonces, para corregir esta sustantivación no basta con prescribir que toda la forma ha de pensarse conjuntamente con la materia, es decir, “encarnada” allí, sino que hay que buscar un origen de ambas ideas tal que pueda segregar a las dos de manera conjugada. Es decir, la cuestión no se reduciría a tratar de negar la separación de materia y forma y postular *ad hoc* la necesidad de tratarlas conjuntamente, sino de explicar por qué una sale de la otra (y hallar por tanto el fundamento de tal prescripción).

Según Gustavo Bueno (BUENO 1972:340-342), una posibilidad de reinterpretar la forma y la materia vendría dada por la misma distinción de “movimiento” y “reposo” utilizada en Física. Tomados en principio por estados independientes, se llega finalmente a la conclusión de que el movimiento y su posibilidad están ligados a la materia corpórea, y que su movimiento no depende de otro cuerpo, sino solamente su aceleración. Es decir, en el mismo movimiento, el reposo solamente es un movimiento con una relación determinada por respecto a otro cuerpo acelerado. El reposo, al final, sería la relación entre dos cuerpos que se mueven a igual velocidad. Sin embargo, al igual que existen numerosos cuerpos con distintas velocidades y distintas direcciones, habrá que suponer una pluralidad de contenidos materiales. Las maneras de interrelacionarse pueden ser de parte a parte, de causa a efecto, etc. Igual que establecimos el reposo como relación de dos cuerpos que se mueve a igual velocidad y en igual dirección, diremos que la con-formación supone esto mismo con respecto a la materia. La conformación sería, por tanto, una causalidad formal, que por tanto está causada por otra materia (como un molde o un conjunto de normas estéticas, como es el caso de las poéticas prescriptivas del neoclasicismo, etc.) La forma, en suma, “es la misma materia cuando se relaciona con otras de un cierto modo (así como el reposo es el mismo movimiento cuando se relaciona con otros de un cierto modo)” (BUENO 1972: 342).

Para distinguir forma y estructura, no obstante, nos gustaría recoger las observaciones de

19 Recordemos, por cierto, cómo el mismo Aristóteles prohíbe totalmente tal sustantivación (*Física*, II, 193b).

Coseriu con respecto a la forma, puesto que, aunque estas consideraciones se ubiquen dentro del campo de la Lingüística, son ciertamente útiles, sobre todo para tratar de distinguir las formas “psicológicas” (las formas de M_2) de las formas esenciales o, si se quiere, de las formas de M_3 . En ese sentido, Coseriu trata de distinguir forma tal y como la entiende Chomsky y tal como la entiende Humboldt, a pesar de que el primero afirma haber tomado la noción del segundo. Es interesante además advertir que Coseriu trata de distinguir lo óntico y lo lingüístico, es decir: diferencia lo gnoseológico de lo ontológico, y que es precisamente la disolución de esta distinción la base de ciertas confusiones en las teorías de Chomsky.

Para empezar, Coseriu dice que Humboldt entiende forma como aquello (formante) que estructura u organiza algo (formado). De alguna manera, podríamos decir que Humboldt entiende la forma como el principio configurante del que hablaba García Bárcena, aunque parece que de manera inmanente al campo de una lengua. No obstante esta interpretación de “forma”, en el ámbito lingüístico puede utilizarse en tres sentidos, nos dice Coseriu:

1) “En primer lugar, y en el sentido más general, el concepto de “forma” puede aplicarse al lenguaje en general y a su relación con la realidad extralingüística, y, en este sentido, el lenguaje es “forma” de la aprehensión de la realidad, de la intuición del mundo: es lo que organiza primariamente la experiencia humana del mundo” (COSERIU 1987:113). Este sentido es demasiado general, diríamos, y en todo caso meramente formalista, porque, a nuestro juicio, el lenguaje también es de alguna manera “formado” por las cosas del mundo y, además, es una cosa del mundo él mismo. Si tenemos en cuenta que el lenguaje es a su vez materia, entonces tenemos una paradoja de la cual solo podremos escapar si recurrimos a la interpretación del Materialismo filosófico.

2) “En segundo lugar, el mismo concepto puede aplicarse a las lenguas, también en cuanto a su relación con la realidad extralingüística: en este sentido, cada lengua es una “forma” y las diferentes lenguas son formas diferentes” (COSERIU 1987:113-114). Esta perspectiva incorpora formas diferentes, y tiene en cuenta la existencia de diferentes lenguas cuya unidad formal no está dada sino a la escala de una abstracción profunda. Esta forma estaría basada en la distinción palabracosa, igual que la anterior, pero supone una pluralidad de lenguas, una pluralidad de “formas” efectivas. Tanto esta noción de lengua como la anterior son trascendentes, externas.

3) “Finalmente, el concepto de “forma” puede aplicarse a la relación idiomática interna entre

los hechos particulares de una lengua y los principios en que estos se fundan, y, en este sentido, la forma lingüística es el principio orgánico de estructuración (o el conjunto de principios de estructuración) de cada lengua: cada lengua tiene una “forma” determinada, es decir, contiene los principios de su propia formación y desarrollo” (COSERIU 1987:114). Ahora vemos que las características de forma que se exponían en el sentido primero se hacen añicos en este tercero, que ya no acepta algún tipo de unidad de forma en una hipotética “lengua universal”. Aquí la distinción ya es intracategorial, específicamente lingüística, inmanente.

Una vez dados estos tres sentidos, constata que ninguno de ellos se corresponde con la “forma” de Chomsky. En Humboldt, las reglas o la “forma” de las lenguas están dadas, y uno las pone en funcionamiento cada vez que fabrica mensajes lingüísticos; sin embargo, Chomsky apela al desarrollo de la lógica y las matemáticas en el último siglo para distinguir entre producción y creatividad (es decir, producción de nuevas reglas o nuevas formas). Coseriu objeta inmediatamente que esa distinción ya la hizo Aristóteles en su tiempo, y que nada tiene de novedosa, lo cual es importante; además, le critica a Chomsky el hecho de querer equiparar la forma de Humboldt con las “estructuras profundas”. Sin embargo, sabemos que en Humboldt aquellas formas se referían a las de lenguas concretas, a la estructuración de significados gramaticales y léxicos (a la tercera noción de forma de las enumeradas); formas que no por ser interiores eran más profundas que las objetivamente extraíbles de los mensajes externos a la psicología del hablante. La forma de Humboldt, en suma, pertenece más bien a un estado α_2 , y la forma de Chomsky a un estado $I-\beta_1$ ²⁰.

El hecho de que se tienda a equiparar, dice Coseriu, la estructura profunda con el “meaning” de las oraciones es una tentativa confusionaria, puesto que, en el caso de que tres oraciones tengan la misma estructura profunda, esa estructura no es el significado, sino la relación de la lengua con lo extralingüístico, con el referente (Chomsky se ubica, por tanto, en la primera acepción de forma, y no en la segunda o la tercera, más en consonancia con la de Humboldt); pero no tienen el mismo significado lingüístico. Si tomamos como referencia las dos oraciones siguientes:

- “Cierra la ventana”  “Hace frío aquí, ¿no?”

Desde el punto de vista de Chomsky se referirían ambas a la misma estructura profunda; pero desde el punto de vista de Coseriu, las dos tendrían un significado lingüístico diferente, porque la

20 Esta terminología se corresponde con la utilizada por la Teoría del cierre categorial, y que utilizamos y exponemos brevemente en el análisis gnoseológico de la “ciencia de la literatura” de Mukarovsky, en el anexo III, principalmente.

lengua no se reduce a la referencias de las “cosas reales del mundo”, (como le habría gustado a Leibniz, con su deseo de “una palabra, una cosa”) sino que tiene legalidades internas que no se pueden obviar. Si tenemos cuatro dimensiones lingüísticas en esas dos oraciones, de tal modo que:

- 1-Designatum.
- 2-Significado estructural.
- 3-Valor óptico.
- 4-Significación pragmática.

Entonces Coseriu hace la siguiente afirmación: “Ahora bien, en la gramática transformacional (justamente porque su punto de vista es más bien el del hablar por medio de la lengua que el de la lengua como tal, y es, por tanto, un punto de vista más bien lógico que propiamente lingüístico), el tercer plano se reduce al primero, mientras que el segundo y el cuarto se asignan a la llamada estructura superficial (...)”. Y prosigue: “De aquí, precisamente, las tan numerosas semejanzas “profundas” entre lenguas diferentes y los muchos (supuestos) “universales” que comprueba a cada paso la gramática transformacional (...). (COSERIU 1987:113) [las diferentes estructuras profundas] que con esto se presume es, en el fondo, identidad extralingüística: es, simplemente, identidad del mundo como tal, y de ningún modo identidad de las lenguas consideradas” (COSERIU 1987:118).

En lo que más nos interesa a nosotros, podemos decir que las formas no tienen por qué ser estructuras, pero toda estructura es una forma. Pareciera que, además, ambos conceptos tienen que ver con la abstracción. Tanto es así que los tres sentidos de forma que expone Coseriu están graduados conforme al nivel de abstracción que suponen, de alguna manera, y también a su carácter de inmanencia o trascendencia. Los dos primeros, por su carácter de trascendencia (relación de la forma con el mundo), no son estrictamente lingüísticos, o, por lo menos, no son inmanentes a lo lingüístico; sin embargo, el último hace referencia a la relación de las partes de la lengua entre ellas mismas, es decir, de manera inmanente a la lengua misma, y en ese punto sí hace ya referencia a la estructura (“[...] la forma lingüística es el principio orgánico de estructuración [...]).

En el campo de la literatura, cabe tratar de interpretar algunas consideraciones en torno a estas dos ideas (forma y estructura) a la luz de la confrontación entre el Formalismo ruso y el estructuralismo francés de corte straussiano. En concreto, nos remitiremos a aquella polémica entre Claude Lévi-Strauss y Vladimir Propp a propósito de un artículo escrito por el antropólogo francés

después de la traducción al inglés de la obra del teórico ruso, al cual contestó este último con ocasión de una nueva traducción al italiano de *Morfología del cuento*. Esta polémica fue recogida en una edición con un breve estudio introductorio llevado a cabo por Cándido Pérez Gallego.

La confrontación de estas dos perspectivas resultará muy útil en este punto, no solamente porque nosotros podamos apreciar diferencias entre ambas metodologías que nos ayuden a discernir entre el “estructuralismo” y el “formalismo”, sino porque los mismos autores de estas obras utilizan ambos términos para medir sus diferencias. El uso de estas dos ideas que estamos contrastando en este epígrafe, por tanto, quedará mejor iluminado si acudimos a ejemplos reales de confrontación como los que estamos exponiendo aquí, donde la teoría se encuentra ya en ejercicio, en “práctica”, por así decir.

Podría parecer que ambos autores se encuentran en campos totalmente distintos, pero esto no es del todo cierto. Ya apuntó Lévi-Strauss, en el análisis de “Les Chats”, que quizá el análisis estructuralista de la literatura y el antropológico de los mitos e incluso de otras estructuras en ese mismo orden no resultaran lejanos. Incluso él mismo menciona la deuda contraída con el formalismo por parte del estructuralismo, y la confusión que todavía existía entre “formalismo” y “estructuralismo”, como si fueran una misma cosa. Así, los estructuralistas de la década de los 60 eran acusados de formalismo.

La diferencia entre Propp y Strauss radica, a grandes rasgos, en que uno estudia el mito en tanto que fruto de la disposición del hombre y el otro estudia el cuento en sí. Lévi-Strauss considera que hay grandes diferencias entre el cuento y el mito, una discontinuidad que todavía es irresoluble. Los cuentos presentan libertades más amplias en relación con las costumbres de los pueblos en que nacen, pero los mitos operan todavía de una manera muy estricta, y sus variaciones no permiten tantas libertades como en el caso de los cuentos, cuyo polimorfismo es difícil de analizar²¹.

Podríamos decir que Propp está situado más bien en el nivel del paradigma de los textos, de acuerdo con el cuadro de Volek; Lévi-Strauss, por contra, estaría situado en el nivel del código de los sistemas. En el caso de Lévi-Strauss, se habla de transformaciones y grupos de transformaciones, de modelos, etc; en el caso de Propp, sugiere querer llegar a un estado de clasificación literaria tal que pueda asemejarse con el estado en que quedó la Zoología después de

21 Esta dificultad a la que apunta Lévi-Strauss la encuentra él desde su teoría, naturalmente, que no puede explicar con cierta solvencia las variaciones de los cuentos sin violentar esa estructura universal.

Linneo.

El autor de la introducción de *Polémica. Lévi-Strauss y V. Propp* nos dice que “Propp nos está dando no solo un mero método antropológico sino una de las bases más sólidas de la moderna teoría de la literatura” (PÉREZ GALLEGO 1982:40). Literatura y mito, entonces, serían el objeto de estudio de la Teoría de la literatura y de la Antropología, respectivamente, pero no podrían cruzarse.

Las principales diferencias entre ambos estriban, según Pérez Gallego, en el hecho de que el estudio de Vladimir Propp está enfocado a diversificar el cuento, o a analizarlo en sus variedades que a su vez representan “especies diferentes”. Strauss, en otra dirección, trataría de aglutinar todos los mitos en uno solo que se realiza efectivamente en todas sus variantes. De otro modo, el primero busca particulares y el segundo universales. Es cierto que los presupuestos y niveles en que trabajan los dos son totalmente dispares, y que Lévi-Strauss buscaba las coordenadas a una escala universal que nos pudiera arrojar las pautas de transformaciones posibles dentro de esa estructura única para explicar todas las variaciones fenoménicas de los mitos que, en base a aquella estructura universal, podrían ser consideradas como meras apariencias diversas del mismo mito. Vladimir Propp, sin embargo, parece que renuncia por de pronto a hablar de universalidad, en el sentido de que el objeto de sus estudios no es “el cuento”, sino “el cuento de hadas ruso”: “esta obra está dedicada a este tipo de cuentos, y solo a este tipo de cuentos” (PROPP 2011:5). Es decir, la concreción del campo de estudio mediante la precisión que aportan los rasgos “rusos” y “de hadas” nos aleja de la estructura universal, aunque sin negarla. Únicamente parece que, en el caso de Vladimir Propp, él prefiere empezar, metodológicamente, por un estudio empírico de los materiales a su disposición, antes que presumir que esos materiales son iguales, en cierto sentido, a todos los demás allá donde se encuentren. Esto, como es natural, es criticado por Lévi-Strauss, puesto que la metodología de Propp implica una “concreción cultural excesiva: la necesidad de una incorporación de la “mitología” de cada término nos lleva a aproximar a ese Rey Lear, que antes veíamos, unas representaciones mucho más amplias donde entrar, entre otros datos, «lo que este término significa para la época» (...), «para el autor» (...)” (PÉREZ GALLEGO 1982 :21).

La tesis de Lévi-Strauss es que el formalismo y el estructuralismo establecen vínculos con los materiales concretos en direcciones diferentes. En sus propias palabras, “la forma se define por oposición a una materia que le es extraña, pero la estructura no tiene distinto contenido: es el mismo contenido, recogido en una organización lógica concebida como propiedad de lo real” (LÉVI-STRAUSS 1982:49). En este sentido, el estructuralismo ha bebido del formalismo, pero en él se

encuentran suficientes elementos como para declararlos distintos e incluso irreconciliables. Lo que estaría por probar, no obstante, es que el formalismo de Propp sea formalismo en el sentido que le da Lévi-Strauss a la idea de forma. En todo caso, lo que debemos que concluir aquí es que Lévi-Strauss entiende la estructura como una forma no hipostasiada, y utiliza precisamente el término forma entendido unívocamente como una sustantivación de ella para situar a Propp en una desventaja metodológica.

La perspectiva clasificatoria de Propp le obliga a tener en cuenta ciertos presupuestos ontológicos, como son la evolución, el cambio histórico (al igual que Mukarovsky). Si Propp rechaza el “fijismo”, a pesar de que metodológicamente sea una fase por la que necesariamente hay que pasar (Linneo), entonces ha de aceptar el “evolucionismo”, puesto que hay que comprender que los géneros y las especies literarias cambian y provienen unas de otras, lo cual implica restricciones de clasificación que invalidan las tesis de los géneros y las especies “eternas”, como si fueran tantas como Dios creó en el principio, tal y como dice Linneo al comienzo de su *Systema Naturae*. Es curioso, sin embargo, que Lévi-Strauss considere que Propp aparezca como desgarrado entre su formalismo y sus explicaciones históricas: “aquí [en Francia] el problema de la historia no se plantea, o se plantea solo excepcionalmente, ya que las referencias externas indispensables para la interpretación de la tradición oral son actuales, con los mismos fundamentos que esta última” (LÉVI-STRAUSS 1982:70). Seguidamente, dice que Propp olvida el contenido y se ciñe a la forma. Al teórico ruso, en suma, no le falla el contexto o la falta de una base histórica, sino precisamente la sustantivación de la forma: “forma y contenido tienen la misma naturaleza, y son de la incumbencia del mismo análisis. El contenido deriva su realidad de la estructura y lo que se define como forma es la «puesta en estructura» de las estructuras locales en que consiste el contenido” (LÉVI-STRAUSS 1982:71).

El presunto error o incoherencia anterior se debe a la manera de separar las funciones de los contenidos, lo cual constituye una separación errónea, según Lévi-Strauss, puesto que una vez abstraemos las funciones el camino de vuelta a los contenidos “está truncado”. En este sentido, lo que Propp parecería indicar es que los contenidos son totalmente arbitrarios, pero que las funciones parece que no lo son, ya que se imponen en ese género por sí mismas. Esto, desde el estructuralismo del antropólogo francés es sencillamente un error, puesto que sus oposiciones binarias estaban basadas precisamente en contenidos lógicos primigenios, elementales, que generarían todas las demás apariencias. Por ejemplo, si en un mito tenemos un búho y en otro mito un águila y, a su vez, en el primer mito también tenemos un murciélago y en el segundo una paloma, quizá la oposición

latente entre los dos pares de términos sea la de día/noche. Con esta oposición, claro, se recoge el contenido mediante oposiciones disyuntivas totales, y no mediante unidades nomotéticas al estilo de Emil Volek. Que en un cuento aparezca un manzano y en otro un ciruelo no tiene relevancia para Propp, pero uno es el árbol de la fecundidad y el otro de la transición cielo-tierra, y esto sí es tenido en cuenta por Lévi-Strauss. Por eso, esta permutabilidad del contenido no sería arbitraria, sino que respondería a estructuras universales, no locales.

Propp entiende que prescindir de esos contenidos no significa ser formalista, puesto que no sustantiva las formas. Para Propp, sustantivar la forma significaría acercarse a Linneo; pero él admite que las formas se transforman y tienen raíces históricas. Para él, formalista sería la escuela finesa, para quien la obra sería un mero agregado gratuito y arbitrario de partes. Toda vez que la obra (el cuento), no es un agregado de partes, sino unas partes que tienen consistencia por motivos históricos y no solamente internos o inmanentes, entonces estamos hablando no de formalismo, sino de otra cosa. “No son, en primer lugar, argumentos aislados los que pueden ser explicados históricamente, sino el sistema de composición al que pertenecen. Se descubren entonces ligazones históricas que las unen y con eso se asientan las bases para estudiarlos por separado” (PROPP 1982:101). Admite, sin embargo, que la elección de la palabra función no fue afortunada, ni tampoco la de morfología, por la variedad de significados que tienen en diferentes disciplinas y lenguas y la facilidad con la que se convierten en equívocos. Lo que él extrae de los cuentos no es “el cuento primigenio”, sino una base esquemática para muchos cuentos diferentes. Parece que, aquí, Lévi-Strauss le está reprochando no tener en cuenta el criterio *a*) (epígrafe 2.2) del que hablábamos antes, y querer convertir su esquema en un “cuento primigenio”.

En definitiva, Propp dice que sin su perspectiva es imposible llamar “novela” a *La educación sentimental*, por ejemplo. Necesitamos una clasificación para conocer los objetos del mundo, lo cual no quiere decir, desde luego, que podamos prescindir de los contenidos. “(...) composición [o morfología] y argumento son inseparables, el argumento no puede subsistir fuera de la composición ni la composición fuera del argumento” (PROPP 1982:112). También nos aclara que el cuento no es solamente una obra de arte por su composición, porque tenga una estructura determinada, sino también por otros factores, y en este sentido es muy importante para Propp entrar en la historia de los pueblos, puesto que el mito de Teseo y el cuento de Teseo no pueden convivir, ya que ambos estados dependen de la relación que las sociedades tengan con sus religiones, del desarrollo de sus técnicas y filosofías, etc. Aquí podemos observar cómo se aleja del inmanentismo del Formalismo ruso, curiosamente, lo cual es comprensible si tenemos en cuenta que Propp está tratando con

estructuras fenoménicas, dinámicas. Y asimismo nos resulta sorprendente que en la clasificación que hace Emil Volek en *Metaestructuralismo* sitúe a Propp, Chomsky, Lévi-Strauss y otros estructuralistas franceses juntos en el llamado estructuralismo transformacional, mientras que la Gestaltpsychologie, el Formalismo ruso y la Escuela de Praga se encontrarían en la solidaridad del estructuralismo funcional. La sorpresa viene dada porque no tiene en cuenta, quizá por el alcance de radio corto de su clasificación (la cual, por otro lado, tampoco tiene el objetivo de ser exhaustiva), las diferencias ostensibles no solamente en el campo, sino en la metodología y quizá hasta en las implicaciones ontológicas que hay detrás de las propuestas de Lévi-Strauss y la de Vladimir Propp. Pero dejemos esto a un lado.

Volviendo hacia el final de su réplica, Propp recuerda que *La divina comedia* o *Hamlet* son obras irrepetibles, incluso aunque se pudiera encontrar una correspondencia esquemática de funciones con otras obras de su género como las que él encontró entre los cuentos de hadas rusos. Es decir, esas obras son únicas, y no se nos dan a todos los humanos a la vez, sino que ocurren en un punto (Rusia, Italia, Inglaterra) en un tiempo determinado, y son escritas por autores determinados. Este es un sentido histórico al que Propp nunca renuncia del todo y que a Lévi-Strauss le suena muy sospechoso, como vemos, precisamente por su rechazo a la historia y a la consideración de lo “singular” que la historia impone a ciertos hechos.

Parece, por último, que la tensión aquí se encuentra entre lo particular y lo universal, lo singular y lo general, el cambio y la permanencia y, en última instancia, entre la “cientificidad natural” y las “ciencias sociales”.

2.3.4 Definición desde la figura de las relaciones y desde la figura de las operaciones²².

Desde el primer criterio (a) (ver epígrafe 2.2): este punto está ligado a la distinción que hacíamos entre conceptos de estructura e idea filosófica de estructura y, por tanto, desde este lugar tan solo nos limitaremos a decir que tratamos con la “idea de estructura”, es decir, que no procederemos a reducirla a ningún campo de ninguna ciencia en concreto. Hay, entonces, ideas de estructura y conceptos de estructura. Estructura dice totalidad de partes relacionadas entre sí por motivos trascendentes o immanentes a una escala determinada de abstracción determinada por la cualidad de las partes y la cualidad del total. No se puede prescindir, en esta definición, de los

²² Nos remitimos asimismo al conjunto de criterios expuestos en la tabla del anexo I.

campos concretos en que se dan las estructuras y las conexiones entre unas estructuras y otras, que determinarían su naturaleza.

Podemos proceder a definir las estructuras principalmente desde las figuras de las operaciones y las figuras de las relaciones. Tratar de ir muy lejos en estas definiciones nos alejaría de nuestros objetivos, pero vale la pena ensayar que, de alguna manera, en el estructuralismo francés se privilegia la definición desde la figura de las relaciones; desde la teoría de Mukarovsky, por ejemplo, se privilegia la estructura en el marco de las operaciones. Justificaremos esto en el último epígrafe de este bloque, pero antes haremos unos comentarios acerca de la definición de estructura en ambos planos.

-Posibilidad de definición desde la figura de las *relaciones*:

En la figura de las *relaciones*, es claro que las operaciones quedan, por así decir, en un segundo plano; los términos, a su vez, se suelen tomar como partes totalmente formales (se desprenden de los fenómenos concretos, así como el fonema /b/ se desprende de un fono concreto [b], o la circunferencia se desprende del “redondel”). Las relaciones, además, sitúan a esas casillas o términos lógicos en relaciones que son de posición, puesto que se posicionan siempre unas con respecto a las otras (por ejemplo, el fonema /p/ por respecto de /b/). No hay distancia ni longitud en una hipotética recta que pudiera trazarse de /b/ a /p/, y sin embargo ocupan una posición o, mejor dicho, una o-posición que las posiciona una con respecto a la otra. Son, en suma, relaciones más bien diferenciales, tal y como las explica Deleuze. Es importante recordar ahora que las palabras “estructurar” o “estructuración” no aparecen en la lingüística de este tiempo, y es por esto que el estructuralismo francés tienda a colocarse en la figura de las relaciones (y no en el de las operaciones de “estructuración”) para definir el término, como indica Roger Bastide en artículo que abre la obra (BASTIDE 1971:9). Estas estructuras son más bien esenciales y se dicen mejor de las totalidades sistemáticas y acaso distributivas.

-Posibilidad de definición desde la figura de las operaciones:

Desde la figura de las *operaciones*, el tratamiento de la definición de estructura necesita incluir sujetos operatorios, físicos, que operan con “cosas” físicas a su vez (y eso impone un contexto, como el que mencionábamos de la España del siglo XV), aunque luego de estas operaciones puedan abstraerse relaciones lógicas. En este sentido, Barthes entiende que el autor ha

muerto porque lo que importa en la obra literaria es el texto mismo, que sería la estructura que ha segregado al autor y no lo necesita para explicarse; sin embargo, Mukarovsky lo incluye junto al lector y a la figura de los intérpretes o incluso de los editores, puesto que todos ellos, con sus operaciones, pueden intervenir en la estructura de la obra literaria misma que no se agota en sus relaciones internas.

La definición de la estructura desde la figura de las operaciones se compadece mejor con la situación $I-\beta_1$ de las ciencias humanas. En este estado, se buscan las esencias en el *regressus*, pero los objetos siempre nos piden volver sobre las operaciones que los manipularon, y sobre las operaciones de manipulación que lo cambian una vez creado. Es

un modo de determinación de las operaciones que, siendo él mismo operatorio, reproduce la forma según la cual se determinan las operaciones β , a saber, a través de los contextos objetivos (objetuales). (...) las disciplinas que se regulan por el criterio del *verum est factum*, es decir, por el conocimiento del objeto que consiste en regresar a los planos de su construcción. Desde una noria hasta un computador autorregulado, tenemos que regresar al demiurgo que los fabricó, y, por tanto, tenemos que regresar a las operaciones que los demiurgos determinarían (BUENO 1992:210).

En otras palabras, pareciera que Deleuze, Jakobson (en algunos momentos), Lévi-Strauss abordan y definen la estructura en el último estadio del proceso de *regressus*, es decir, situados en M_3 , en el ámbito puro de las relaciones y en una estructura que se obtiene en una ciencia $II-\alpha_2$. Mukarovsky, sin embargo, transita con su idea de estructura hacia M_3 (las relaciones de su estructura), pero no olvida nunca M_1 , es decir, los materiales fenoménicos (el artefacto) y las posibilidades de su manipulación, así como la lengua y sus posibilidades respectivas a medida que se actualiza (con respecto al trasfondo actual de la tradición viva, la dinámica de la función poética a través de los arcaísmos y neologismos...); pero también cruza M_2 , teniendo en cuenta el proceso de lectura de la obra literaria y también su recepción social, que son dos polos de las interioridades de M_2 . Desde la perspectiva de las estructuras entendidas desde la figura de las relaciones, se comprende muy bien por qué Lévi-Strauss expulsaba a la conciencia de la estructura: “todo el edificio se vendría abajo si interviniese la conciencia, pues ella introduciría en la explicación un principio trascendente que destruiría la rigurosa inmanencia del orden de los fenómenos. Que la conciencia no se inmiscuya en los fenómenos naturales, es natural; que esté, sin embargo, ausente de los fenómenos culturales, es lo que admira” (MILLET 1975:43).

En definitiva, la definición que hace García Bárcena de la idea de estructura nos parece más

adecuada para la Teoría de la Literatura, porque ella misma hace referencia a procesos en los que se constituyen las estructuras y no se detiene sencillamente en el ámbito de las relaciones, aunque las incluya. Es curioso destacar aquí la cuestión que abre Roger Bastide sobre si es posible hacer una síntesis de todas las nociones de estructura que se utilizan en las ciencias del hombre, y propone organizarlas en dos sentidos: la que hace de la estructura una definición del objeto, y la que hace de ella una construcción conformadora del objeto, lo cual vuelve a situarnos, de alguna manera, en el ámbito de las relaciones o en el ámbito de las operaciones.

Esta diferenciación entre ambos tipos de estructuras es un problema que se deja sentir muy bien en el libro de Roger Bastide. Citamos:

en el siglo XX Bernot nos ha señalado uno [alternativo]: el que parte de la geografía física y llega hasta la sociología, a través de la geografía humana. En 1938, Halbwachs emplea en su *Morphologie sociale*, el término estructura o “formas de la sociedad” aproximadamente en el mismo sentido que los geógrafos, para designar la forma en la que se distribuye una población sobre el suelo o su composición por sexo y por edad. De este modo la noción “estructura social” se introduce en la sociología francesa, como observará más tarde Georges Gurvitch, en dos niveles de la realidad: el de la base morfológica y el de la organización, con sentidos muy difíciles de conciliar a causa de sus orígenes diferentes (BASTIDE 1971:11).

Este comentario, que Roger Bastide hace para buscar cuál es la nota que añade “estructura” a “organización”, ilustra perfectamente aquella noción de “estructura idiográfica”, que se da en un espacio topográfico necesariamente (un espacio físico concreto, en un tiempo concreto), en un momento muy importante del proceso de constitución de la estructura fenoménica del que no se puede segregar fácilmente.

Este caso límite de estructura podría verse por ejemplo en la organización particular de elementos que pudieran aparecer en una fotografía tomada al azar, o en la distribución de un conjunto de canicas que se hubieran esparcido sobre la mesa, o incluso la estructura de un material vítreo o amorfo, que, en rigor, no tienen estructura (representan la antítesis de la estructura en cuanto que se oponen a los materiales cristalinos) o, si la tienen, es idiográfica (una distribución caprichosa, irrepitable). También podría verse en el ejemplo de las tabas esparcidas por la mesa aleatoriamente, formando figuras fortuitas.

Estas diferencias entre composiciones singulares e idiográficas (en el límite, aleatorias) y totalidades estructuradas son el motivo por el cual decía Aristóteles que la poesía era más científica

que la historia, precisamente porque los hechos de que hablaba eran generales, más universales que los de la historia²³, que solo refería hechos concretos e irrepetibles (idiográficos). Cabe decir que estos hechos idiográficos no son átomos ni individuos (unidades indivisibles), sino que, efectivamente, pueden descomponerse en unidades más pequeñas que además trascienden a veces el hecho idiográfico de referencia (es decir, hablamos de totalidades heterogéneas o sistáticas). El *Paternón*, por ejemplo, no puede comprenderse sin tener en cuenta una mitología, lo cual ya no se encuentra en el terreno específico de la arquitectura, y podría integrarse como parte a una totalidad mayor, como pueda ser la “cultura” griega en la época de Pericles. La estructura del *Partenón*, en tanto que haya que recuperarla a través de las operaciones de los griegos del siglo V, será de carácter fenoménico porque no puede segregarse las operaciones que la construyeron (el principio configurante, su sentido, su unidad, etc.).

Sobre este tema, huelga decir, cabría escribir en abundancia, pero una vez más nos detenemos en el punto en que creemos que el argumento que queríamos expresar ha quedado lo suficientemente claro. Subrayamos la importancia de los casos límite entre estructuras idiográficas o irrepetibles y entre estructuras más bien universales.

2.3.5 Conclusiones.

Hemos ido ciertamente extrayendo conclusiones a lo largo de cada epígrafe, y quizá reunir las todas aquí resulte en cierto modo farragoso, por lo abundante de la materia. No obstante, en un nivel muy general, podemos constatar sin temor a equivocarnos que la única manera que tenemos de discernir tipos de estructuras es a través de unos criterios, es decir, desde unas posiciones concretas.

De esta forma, si el uso vulgar de estructura se ha generalizado precisamente porque con él se pueden referir multitud de realidades complejas, nuestra tarea en estos capítulos radicaba en “deshacer” aquella noción vulgar de estructura a través de un prisma que pudiera cribar ciertas confusiones. Hemos ido, entonces, paso a paso recorriendo cada uno de los criterios, y ahora es el momento de tratar de reunirlos en un cuadro de naturaleza aproximativa que, sin embargo, no quiere ser una clasificación “cerrada” de la idea de estructura, como explicaremos a continuación.

23 *Poética*, 1451b.

| | | Caso límite ————— Caso límite | | | | |
|--|---|--|---------------------------|-------------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|
| Dialéctica \ No dialéctica | | Totalidades unitarias y totalidades vacías | Totalidades distributivas | Totalidades atributivas | Totalidades sumativas (agregados) | |
| Caso límite | Composiciones idiográficas | 1 | 2 | 3 | 4 | Operaciones (técnicas-tecnológicas) |
| | Estructuras fenoménicas | 5 | 6 | 7 | 8 | |
| Caso límite | Estructuras esenciales | 9 | 10 | 11 | 12 | Relaciones (naturales-formales) |
| | Verdad científica (identidad sintética) | 13 | 14 | 15 | 16 | |
| Función inmanente \ Función trascendente | | Totalidades sistemáticas | | Totalidad sistáticas | | |

Si entendiéramos el presente cuadro como si tuviera como objetivo hacer clasificaciones “cerradas” nos daríamos cuenta inmediatamente de su corto alcance. Los cruces de criterios, en efecto, no se agotan en las casillas correspondientes, de tal modo que, aunque una estructura esencial nunca se cruce con la figura de las operaciones, esto no significa que no haya estructuras esenciales que tengan que ver con las operaciones. Del mismo modo, podemos recordar que las estructuras fenoménicas no se cruzan con casillas atravesadas por la figura de las relaciones, y sin embargo, vale aquí lo mismo que hemos dicho en el caso anterior.

También es necesario destacar la dificultad, por no decir imposibilidad, de situar alguna concepción de estructura en la casilla 13, por ejemplo, o acaso en la casilla 12, por razones obvias. Difícilmente podemos entender una estructura esencial que no sea sistemática y que sea meramente sumativa, porque la totalidad sumativa anula en cierto modo la importancia de las relaciones entre los elementos del sistema. Sin embargo, quizá la visión de los préstamos lingüísticos que tenía

Saussure podría aceptar, aunque de manera forzada, esta casilla.

Si recogemos la distinción entre estructuralismo funcional y estructuralismo sistémico, o entre el estructuralismo que más bien pone el acento en las totalidades sistáticas y el que lo pone en las totalidades sistemáticas (y por eso hemos destacado estos dos criterios), podemos decir que el primero tenderá a situarse en la esquina superior derecha y el segundo, en la inferior izquierda. Es útil destacar que, para Bárcena, nada de lo que toca el tipo de las totalidades sumativas (4 y 8) sería una estructura; para Mukarovsky, estas totalidades sumativas no serían estructuras en el sentido en que él las utiliza, desde luego, pero tampoco serían estructuras en el sentido por él buscado las ubicadas en las casillas 3, 7, 11 y 15 y no las tenemos en cuenta de manera dialéctica, lo que, en la perspectiva de Mukarovsky, también implica en cierto modo una función trascendente (que está conectada con la figura de las operaciones, aunque nuestro cuadro, por su naturaleza, no pueda señalar esas relaciones). Cabe destacar, por último, que Bárcena no incluiría a las totalidades distributivas en sus estructuras, quizá porque entendiera que se perdía el elemento fenoménico, psicológico, o quizá porque entendía que habría que llamarlas más bien sistemas; en todo caso, Mukarovsky sí podría entender esas totalidades como estructuras.

El estructuralismo francés tal y como lo explica Deleuze, no podría en modo alguno situarse en las dos primeras filas de criterios; antes bien, habrían de situarse en las casillas 9, 10, 13 y 14. Serían estructuras en las que encontraríamos funciones inmanentes, de partes con respecto a otras partes dentro de la totalidad o de la parte al todo, pero no trascendentes a la totalidad, en principio. Además, en el caso de Deleuze podríamos decir, recordando el criterio del cruce de casillas, que su visión es dialéctica, y quizá no podríamos afirmar lo mismo de la noción de estructura de Lévi-Strauss, por ejemplo.

Terminamos recordando de nuevo que la naturaleza del cuadro es más bien de acercamiento al análisis, antes que el de agotamiento de las posibilidades de combinación de los criterios correspondientes.

Por último, quisiéramos subrayar que las estructuras fenoménicas, tal y como las hemos descrito, se compadecen mejor con definiciones operatorias, es decir, con definiciones o reconstrucciones que tienen que ver con sujetos concretos que las construyen (Cervantes, Neruda, Cortázar...) que las identifican y analizan (lectores o críticos literarios como Dámaso Alonso, Jan Mukarovsky, Viktor Shklovski...) y con las colectividades que fijan en esas estructuras funciones

como principios configurantes y que, de algún modo, determinan las operaciones literarias (la escritura de obras literarias de acuerdo con ciertas normas estéticas, etc.). Con todo, lo realmente importante de establecer la distinción que hemos propuesto entre los dos tipos de estructuras es que nos van a permitir ubicar las estructuras de las que hablará Mukarovsky en uno u otro lugar.

Capítulo III: En torno a “la estructura” de Mukarovsky.

Colocar las investigaciones de Mukarovsky sobre el fondo caótico que parece que acompaña a la idea de estructura nos podría poner en aprietos, porque no habríamos dado los puntos cardinales desde los que partimos y las consideraciones que hiciéramos en los siguientes compases podrían no ser coherentes ni consistentes. Sin embargo, tras el trabajo de clasificación de teorías y de estructuras, podremos reclasificar o puntualizar las tesis de Mukarovsky desde algún sitio, lo cual además nos libra de llevar a cabo un simple resumen de su pensamiento, a pesar de que la finalidad de este epígrafe es de carácter expositivo.

3.1 El Estructuralismo en el conjunto del saber para Mukarovsky.

En primer lugar, Mukarovsky trata de ubicar el estructuralismo en cuanto este se opone a otras corrientes de pensamiento, y esto ya lo acerca a un carácter eminentemente filosófico. Hay que recordar necesariamente que, en el momento en que escribe el artículo “*El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria*” corren los años 40, y el llamado estructuralismo francés todavía no había empezado realmente a desarrollarse. Basta tener en cuenta que uno de los autores que mejor representa el estructuralismo en Francia, Levi Strauss, aún no había publicado su tesis doctoral *Las estructuras elementales de parentesco*. Con esto queremos decir que el único estructuralismo que Mukarovsky percibe como “otro estructuralismo”, o, si se quiere, como un “desgastado estructuralismo”, es la Gestalt, principalmente, dada en el campo literario a través del Formalismo ruso.

De este modo, considera que el nuevo estructuralismo al que él y otros (sobre todo los vinculados al Círculo Lingüístico de Praga) están dando un nuevo sentido se opone al positivismo, por un lado, y a la filosofía romántica, que “no pocas veces pretendía alcanzar nuevos conocimientos científicos por deducción a partir de premisas apriorísticas y sin consideración de los datos empíricos” (MUKAROVSKY 2000: 270). Es decir, sitúa al estructuralismo frente al subjetivismo, puesto que entiende que ninguna verdad se puede dar en un individuo que está pensando flotando en el vacío, por decirlo así. Una mente aislada, al margen de los hechos empíricos, no puede descubrir absolutamente nada, en la opinión de nuestro autor.

Este polo de pensamiento contra el que el primer estructuralismo reacciona, el romántico (que

supondría un teoreticismo), después gira sobre sí mismo hasta acercarse al positivismo (un descripcionismo) y fundirse con él, en donde esa dimensión formalista cede y desaparece por completo, de modo que las concepciones científicas toman el rumbo inverso: ahora será la acumulación de datos empíricos lo que constituya el conocimiento real, puesto que toda organización o forma resultará entonces ajena al propio mundo, artificiosa. Mukarovsky tratará de desenvolver su estructuralismo entre ambos polos (lo que podría recordarnos al adecuacionismo), de manera horizontal (de concepción filosófica a concepción filosófica) y de manera vertical (entre los principios filosóficos y la materia de las ciencias). Además, los conocimientos alcanzados por esta o aquella ciencia exigirían una reelaboración del punto de vista epistemológico del estructuralismo.

De esta manera, parece que la teoría de la literatura de Mukarovsky se aleja de cualquier reduccionismo, y más bien trata de buscar en los intersticios y movimientos de las diferentes disciplinas el material con que va a tratar el estructuralismo. Es especialmente cercano a nuestras posiciones este celo a los reduccionismos, o a la presunta superación de la filosofía por parte de las ciencias, tal y como hemos expresado más arriba:

así como no se puede subordinar la ciencia a la filosofía, tampoco puede convertirse en su fundamento: la dependencia es mutua. Esta situación no se altera por el hecho genético de que las ciencias singulares se hayan desligado de la filosofía en el curso de su evolución. Desde el momento en que cada una de ellas se convierte en una rama particular de la evolución, la ciencia retorna continuamente a los presupuestos ontológicos y noéticos creados por la filosofía (MUKAROVSKY 2000:270).

En definitiva, el estructuralismo se coloca en un punto intermedio entre la ciencia y la filosofía, entre los “conceptos” (más propios de “la filosofía”) y el “material” (más propio de “la ciencia”). Es, en total, una forma de manejar conceptos. Quizá sea esta la manera de intentar explicar por qué se les llama estructuralistas a tantas posturas en tan diferentes disciplinas, con sentidos diversos (como hemos comprobado); es decir, situar al estructuralismo en un punto medio entre filosofía y ciencia podría ser la clave de su “elasticidad”, o de, como la llama Mukarovsky, su “flexibilidad evolutiva”. Teniendo además en cuenta que la teoría de la literatura de Mukarovsky tiene una base sociológica, no podríamos dejar de recordar el análisis de Nobeit Elías con respecto al dilema aparentemente insalvable entre el relativismo sociológico y el absolutismo filosófico (en *Sociología fundamental*), que nos permite entender mejor el método que Mukarovsky buscaba perfeccionar con su estructuralismo. No se nos oculta asimismo que el estructuralismo podría interpretarse como otro estadio más en la historia del conocimiento, a la manera como Comte hizo en su sociología primitiva, separando los estadios teológico, metafísico o abstracto y científico o positivo.

En lo referente a esta concepción del estructuralismo sencillamente quisiéramos subrayar que el autor checo no dedicó demasiados esfuerzos a tratar de analizar lo que era el estructuralismo como movimiento general a través del prisma histórico, puesto que este no había alcanzado aún la dimensión a la que llegaría más tarde, a pesar de que era ya previsible su propagación, sobre todo en los países en los que no encontraría más tarde un marxismo feroz que le hiciera frente (Althusser, en ese sentido, “sucumbió” junto con otros al estructuralismo, a pesar de su filosofía marxista).

3.2 El sistema de Mukarovsky a la luz de las consideraciones anteriores.

Después del preámbulo teórico que nos ha tenido ocupados hasta este punto, es hora de introducirnos en el área central en que quisiéramos, sin evitar necesariamente algunos excursos pertinentes, instalarnos de ahora en adelante.

Con la expresión “sistema de Mukarovsky” nos referimos de manera muy general a una construcción filosófica, un conjunto de ideas no separadas de la realidad, las cuales se constituyen y relacionan coherentemente de manera que no quedan elementos aislados que puedan funcionar con independencia. Apuntamos aquí al “sistema filosófico”, el cual entendemos que se encuentra en el fondo de cualquier reflexión filosófica, incluso cuando el que la lleve a cabo afirme no tener sistema o no participar de ninguno. Pensar racionalmente es pensar sistemáticamente, y, toda vez que reconocemos que la razón no es un concepto privativo (no se es racional o irracional en absoluto, sino que habrá que distinguir más bien diferentes racionalidades en contacto, aun opuestas entre sí), tendremos que admitir que las llamadas reflexiones fragmentarias o aforísticas solo se comprenden, al fin, cuando las analizamos como conectadas a otras ideas en una red.

Y es de esta manera como abordaremos las ideas cardinales de Mukarovsky, suponiendo que entre ellas siempre hay un entramado que las sostiene, aunque fuera inconsistentemente. En el asunto que nos ocupa, la tarea de justificar nuestra perspectiva (distanciándonos con ella de otra que apuntara a análisis más concretos, como podrían serlo sus trabajos sobre Machá o Polak) se autosatisface en cuanto entramos en los primeros compases de la antología crítica de Emil Volek, *Signo, función y valor*. Volek reconoce inmediatamente que la idea central que articula todo el pensamiento Mukarovsky es la de “estructura”, y nosotros también constatamos, dados los primeros pasos en los artículos que el propio Mukarovsky escribió sobre el estructuralismo, que esta idea es

una idea que se ejercita en su obra de manera totalmente filosófica. En el artículo *El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria*, apenas transcurrido el primer párrafo, el autor checo nos dice que el estructuralismo no es ni un método ni una teoría, sino una perspectiva epistemológica. En la edición que prologa Simón Marchán Fiz (MUKAROVSKY 1971), leemos “noética” en lugar de “epistemológica”, término que arrastra con mucha fuerza resonancias filosóficas reconocibles al instante, y que nos evocan a Aristóteles, a Platón y a Husserl. Pero ¿qué entender por perspectiva epistemológica? Se nos plantea aquí un problema que trataremos de resolver más adelante, pero que nos sirve en este mismo momento para situar el pensamiento de Mukarovsky en torno una visión no gnoseológica, sino, en efecto, epistemológica; es decir, una visión que trata de situar al sujeto frente al objeto para delimitarlos y fijar las reglas del conocimiento posibles de dicho objeto. Es así como en algunos momentos Mukarovsky se pregunta si la estructura que él está describiendo es una estructura de razón (proyectada por el sujeto en el campo) o es una estructura objetiva, que efectivamente enlaza los elementos del campo en que se da la estructura y que es descubierta por el “ojo del alma”, como si se produjera una “aletheia”.

Esta cuestión en torno al sujeto-objeto se nos revela en su plenitud como un problema filosófico (con independencia de que en ocasiones se tome la epistemología como una ciencia ya independiente de la filosofía), si bien tenemos que decir que el propio Mukarovsky no creía que el estructuralismo fuera una filosofía. Más aun, afirmó en el mismo artículo a que hacemos referencia que el estructuralismo era una perspectiva que se situaba entre la ciencia y la filosofía, probablemente (así lo creemos) porque observaba que el “espíritu del estructuralismo” atravesaba muchas disciplinas, tanto filosóficas como científicas (pudo ver cierto estructuralismo en Marx, Engels, sobre todo en Durkheim o en su influencia en la lingüística sausseriana, etc.), y, de alguna manera, entendía que esa plasticidad y elasticidad (también trasvasabilidad) del estructuralismo significaba algo diferente al quehacer filosófico (que se ocupa sobre todo de establecer bases ontológicas y “noéticas” o “epistemológicas”), a la “ciencia” (que se ocupa de establecer leyes generales), la “teoría” (cuerpo de conocimientos fijos) y al “método” (cuerpo de reglas de trabajo fijas). Entrecorramos estos términos porque son exactamente los que utiliza Mukarovsky (y cuyas definiciones entre paréntesis hemos extraído de la misma fuente).

Pero, si el estructuralismo no es nada de lo enumerado, ¿entonces en qué parte del saber humano podemos ubicarlo, aunque solo sea provisionalmente? Mukarovsky vacila y no llega a situar su perspectiva noética más que definiéndola así, como una “perspectiva”; sin embargo, esto nos parece insuficiente. La clave hay que buscarla, a nuestro juicio, en su rechazo al positivismo y

al apriorismo romanticista, y en la negación de la reducción de la filosofía a la ciencia y viceversa.

Dice nuestro autor:

así como no se puede subordinar la ciencia a la filosofía, tampoco puede convertirse en su fundamento: la dependencia es mutua. Esta situación no se altera por el hecho genético de que las ciencias singulares se hayan desligado de la filosofía en el curso de su evolución. Desde el momento en que cada una de ellas se convierte en una rama particular de la evolución, la ciencia retorna continuamente a los presupuestos ontológicos y epistemológicos creados por la filosofía (MUKAROVSKY 1971:44).

Para Mukarovsky, la ciencia parte de presupuestos filosóficos, analiza su campo en la experiencia, y vuelve a esos presupuestos para modificarlos; es tarea de la filosofía, desde “arriba”, buscar los presupuestos adecuados, puesto que los puros datos de la experiencia y las ciencias constituyen un conocimiento muy limitado, y en realidad tan solo conforman el material desordenado de este. Es aquí donde entra en juego la estructura, en el hiato entre el material obtenido por la ciencia y los presupuestos filosóficos que observan el Mundo desde el pedestal eterno del Ser.

El estructuralismo, por tanto, no es una ciencia, pero tampoco es una especulación ontológica, sino una “manera de manejar conceptos” (según el autor), la cual permite establecer una retroalimentación entre filosofía y ciencia. Un circuito que, por otra parte, revela su potencia en el hecho de que el estructuralismo se aplicara con diverso éxito a varias ciencias sociales. Subraya asimismo nuestro autor que el estructuralismo, además, no es una perspectiva individual, no es una invención de un pensador, sino que más bien surge como una etapa necesaria en la historia de la ciencia moderna. Pero esta manera de entender el estructuralismo, o más bien, esta manera estructuralista de entender la filosofía y la ciencia, ¿no entraña ella misma una teoría del conocimiento general, un análisis de los confines de los saberes humanos y su desarrollo? Sin duda. Nosotros creemos, de acuerdo con estas aseveraciones, que parte de las diferencias entre el Formalismo ruso y la teoría de la Literatura de Mukarovsky no se deben a análisis diferentes de la misma materia literaria (la mayoría de unidades con las que trabajaron los Formalistas fueron recogidas por los estructuralistas checos, quienes no podían prescindir de ellas), sino que se deben a la filosofía que envolvía aquel análisis científico-técnico. Esta filosofía estructuralista, claro, no podía dejar intactos los análisis del Formalismo, pero tampoco podía impugnarlos de raíz. En palabras de Victor Erlich: “el problema de la relación entre ciencia y filosofía fue examinado una vez más. La desconfianza instintiva hacia las 'preconcepciones filosóficas' característica del primer

Opojaz, fue abandonada. "Las tendencias científicas -señalaba atinadamente Mukarovsky-, que pretenden desinteresarse por completo de la filosofía, abandonan simplemente todo control consciente de sus presupuestos subyacentes" (ERLICH 1974:229). Otros autores subrayan esta tendencia en el estructuralismo en general, como corriente amplia de diverso presupuestos filosóficos: "it presents itself on the one hand as a holistic attempt to interpret reality among lines of philosophical argumentation, but tries to do so without the decision that this argumentation leads to philosophy. Structuralism therefore presents itself as a specific activity, a *modus operandi* in reality itself²⁴" (BROEKMAN 1974:6).

Para Mukarovsky la filosofía es la madre de las ciencias, aunque estas no se pueden deshacer de ella incluso dado su desarrollo autónomo. El primer problema que aflora en esta tesis es que las ciencias a las que se refiere Mukarovsky son "ciencias sociales", ciencias que han alcanzado su estatuto gnoseológico muy recientemente en la mayoría de los casos y que aún denotan una dependencia profunda de la filosofía. Ciencias, en suma, que lo son de una manera que siempre habría que matizar, puesto que en sus campos no surgen "verdades", digamos, datos de una cierta precisión la cual sí es característica de la Termodinámica o de la Geometría. Por esta razón Mukarovsky tiene un concepto de ciencia tan elástico, tanto que incluye en él a la "ciencia literaria". En suma, podemos decir que la teoría de la ciencia de Mukarovsky parece que en principio no le permite discriminar unas ciencias de otras, o, por lo menos, no parece que resulte útil hacerlo desde su filosofía. Para reinterpretar su posición (tarea que nos parece de mucha necesidad), podemos acudir al siguiente cuadro:

| Clasificación de los saberes | Análisis concreto del material literario | Análisis del campo literario y su funcionamiento interno | Presupuestos generales ontológicos y análisis del funcionamiento y alcance del "conocimiento literario" |
|------------------------------|--|--|---|
| Jan Mukarovsky | Ciencia literaria ↔ Estructuralismo | | |
| | Ciencia | | Filosofía |
| Nosotros | Poética | Teoría materialista de la literatura ↔ | Materialismo Filosófico |

24 "Se presenta por una parte como una tentativa holística para interpretar la realidad en líneas de una argumentación filosófica, pero lo intenta hacer sin la necesaria conexión de estas con la filosofía. El estructuralismo por tanto se presenta como una actividad específica, un *modus operandi* en sí mismo" (Traducción nuestra).

| | | | | |
|--|---------|--|---|-------------------------|
| | Técnica | Filosofía centrada/ciencia β -operatoria | ↔ | Filosofía ²⁵ |
|--|---------|--|---|-------------------------|

La conclusión a que nos conducen estas consideraciones es que el estructuralismo de Mukarovsky es principalmente una teoría del arte, en ocasiones una filosofía centrada (como “filosofía o Teoría de la literatura”) desde la que acomete reformas en la poética formalista, tal y como se puede apreciar en sus análisis más concretos.

En total, reinterpretar a Mukarovsky de esta manera nos permite tres cosas: 1) considerar que las relaciones entre el Formalismo ruso y el Círculo lingüístico de Praga son complejas y no se resuelven entre una discontinuidad o una continuidad, sino que, dada la potencia de la poética formalista, la escuela checa recibirá sus frutos sometiéndola a una crítica que necesariamente ha de ser filosófica (desde una “filosofía estructuralista”), pero que no anula por completo los resultados de la técnica tal y como la reciben, porque (recordemos una vez más) una poética no se reduce a una filosofía, ni tampoco a la inversa; 2) comprender el trasvase de conceptos tecnológicos (como el mismo de “estructura”, extraído de la arquitectura) como una forma de hacer filosofía, y, por tanto, confrontar los estructuralismos en la medida en que sus conceptos concretos de estructura (por ejemplo) difieran o se acerquen; 3) tener la posibilidad de hacer una crítica reinterpretativa desde categorías filosóficas que no resulte extravagante o externa a la teoría de Mukarovsky (puesto que ya la hemos definido como una filosofía), y entender su estética estructuralista más bien como una filosofía del arte.²⁶

Constatamos ahora que los distintos saberes de que habla Mukarovsky pueden ser reubicados en nuestro plano, sin que por ello resulte esta crítica ajena a su teoría ni tampoco al objetivo principal de este trabajo. Por otro lado, las cuestiones problemáticas que han surgido a lo largo de la introducción se van a ir presentando de manera diseminada en distintos puntos del trabajo, de manera que tendremos que enfrentarnos una y otra vez a ellas desde diferentes ángulos, dada la dificultad de dejarlas “cerradas” de una vez por todas y debido a la fertilidad de su tratamiento a lo largo de todo el siglo XX, fertilidad que, creemos, no se ha sido agotada todavía.

25 La filosofía, aunque figure “encerrada” en la celda de la tabla, ya no puede centrarse en solamente el campo literario, sino en ideas generales que surgen de los diferentes campos científico-técnicos.

26 La distinción entre estética y filosofía del arte podría recordar a aquella que media entre la Teología y la Filosofía de las religiones positivas, según Gustavo Bueno. Añade en su comentario que, desde esa perspectiva, se entiende que “Hegel, desde el idealismo, postulase la reducción de la Estética a la Filosofía del arte” (GARCÍA PELAYO 2000: 663).

3.3 Rasgos principales del estructuralismo según Mukarovsky.

3.3.1 Contra el subjetivismo individualista.

Como contrapuesto al individualismo, y sobre todo al positivismo, Mukarovsky deja claro que el estructuralismo no es “ninguna invención de un individuo”, y que “la personalidad individual del investigador es relegada a un segundo plano” (MUKAROVSKY 2000:273). En este sentido, refuta la concepción semiótica de Croce, que entendía el lenguaje humano, en palabras de Mukarovsky, como “una expresión directa de la personalidad”, cuando en realidad se trataría de encontrar la estructura dinámica del mismo signo que está, ya lo hemos dicho, fuera de nosotros mismos. La obra literaria, según esto, no sería expresión de ninguna personalidad, sino expresión que se encuentra dentro de un código semiótico estético objetivo, como veremos más adelante.

Páginas después lo dice explícitamente: el estructuralismo gira en torno a “el objeto estético”, y por tanto es un objetivismo; pero no un objetivismo que tenga como núcleo algo material (corpóreo, diríamos nosotros), sino un objetivismo que gira en torno a la estructura de la obra artística como algo que se da entre nosotros y el objeto corpóreo (es decir, la estructura como función y principio configurante). La obra de arte, por tanto, será una estructura en sí misma²⁷ aunque no pueda tomarse aisladamente porque su carácter de estructura artística vendrá dado indefectiblemente como contraste sobre el fondo de tradición artística sobre el que se dibuja, y, por tanto, por relación a todas las demás obras de arte.

En todo caso, ni siquiera ese “yo” del que hablamos en Teoría de la literatura es el individuo psicofísico concreto, sino más bien una abstracción, así como un fonema no es un fono (un sonido físico concreto). “Con ello queda señalado, para la estética estructural, el camino hacia la solución del problema del individuo en el arte”, nos dice, puesto que “el yo” ya no quedará fuera de la estructura o del objeto, sino inmerso en él mismo. Y no solamente quedarán subsumidos en la estructura el autor y el lector, sino también los intermediarios que afectan a la conformación de aquella estructura (público, bibliotecario, vendedores de libros, críticos...). El autor, por tanto, en cuanto parte de una estructura mayor que él mismo tendrá como correlato la “vida del individuo que escribe” (es decir, el autor no como abstracción solamente, sino también como un ser concreto, como individuo tomado aparte de la consideración estrictamente literaria de su obra), podrá ser

27 Este “en sí mismo” podría contrastar con otras posturas fluctuantes del autor checo en las que afirma que la obra de arte es tal o cual según la percepción que se tenga de ella, aunque esta percepción pueda estar condicionada por algunos factores; es decir, que “la estructura en sí misma” tiene aún un pie en “la estructura para nosotros”.

tenido en cuenta de la manera siguiente: “(...) la vida, concebida como hecho artístico, se revela como el polo opuesto de la obra del escritor, mientras que la obra, entendida como un hecho de la vida, se muestra como el polo no realizado de la vida del poeta” (MUKAROVSKY 2000:289).

El influjo de la colectividad en el individuo o, mejor dicho, el moldeamiento del individuo por el grupo se percibe en el campo artístico con cierta claridad. El ejemplo mejor que utiliza Mukarovsky para ilustrar esta idea es la del público de un teatro que aplaude unánimemente o guarda silencio, acciones que pueden motivar al actor, por ejemplo, o causarle algún tipo de inseguridad, y que pueden servir de guía para el director o autor de la pieza, puesto que conforme a esas reacciones podrán orientar en el futuro la composición de sus futuras obras. Parece ser posible constatar que el individuo colectivo²⁸ es un factor tan real como el individuo singular. Sin embargo, hace aquí una apreciación Mukarovsky, y es que a pesar de que un individuo colectivo pueda imponer su fuerza sobre una obra y sobre ciertas convenciones, ocurre que la diferenciación entre individuos singulares sigue siendo pertinente, puesto que “algunas características que el receptor poco informado aprecia como únicas, pueden ser consideradas por el experto como características de todo el periodo o de todo el género artístico”, (MUKAROVSKY 2000:278).

De acuerdo con lo anterior, el papel de “la creación” no es puramente individual o, si se quiere, es individual, pero en tanto que ese individuo creador forma parte de un grupo que lo moldea y lo explica. La relación entre el autor de una obra y la tradición o línea evolutiva en que se ha desenvuelto es muy importante, y forma a su vez una estructura de la que parece tener el derecho de ocuparse la historia de la literatura. Por tanto, “vemos que tampoco el talento artístico es asunto de un individuo solo, sino que se relaciona con la función que es asignada a este por la evolución objetiva de la estructura” (MUKAROVSKY 2000:278).

Por ahora, podemos tratar de ilustrar la problematicidad de esta idea con un ejemplo extraído del Simbolismo. ¿Cómo decir que la ruptura casi dramática que supuso la poesía de Baudelaire (y la de tantos otros, en otros contextos) con la anterior fue fruto de una tradición, como si la misma tradición quisiera autodestruirse? Esta pregunta plantea problemas que Mukarovsky tratará de resolver más adelante.

Por último, ¿qué figura es la que abre la posibilidad de considerar a la obra de arte en otra

²⁸ Podría defenderse esta noción de “individuo colectivo” partiendo de la idea de estructura de García Bárcena, según la cual la totalidad es cualitativamente diferente a cada una de sus partes y, por supuesto, no se reduce a la suma de ellas.

dimensión, no solamente desde un punto de vista individual, sino colectivo? Esta figura es, en efecto, el signo. Sin esta figura, la propuesta estructural de Mukarovsky no habría hecho pie en ningún punto. Pero sobre el signo hablaremos más adelante.

3.3.2 La teoría literaria de Mukarovsky es un objetivismo sociológico.

El prurito objetivista de Mukarovsky fue expresamente afirmado por él: “la estética estructuralista pertenece a las corrientes estéticas objetivistas, aquellas que toman como su punto de partida (aunque no como su objetivo único) el objeto estético” (MUKAROVSKY 2000:275). No obstante, advierte inmediatamente que no se trata de un objetivismo metafísico, según el cual cupiera adscribir los fenómenos literarios a esencias inmutables en un trasmundo “verdadero”:

con este término se designa la obra artística entendida no en sentido material, sino como una manifestación externa de una estructura inmaterial, es decir, un equilibrio dinámico de las fuerzas representadas por sus componentes. El dinamismo de la estructura artística tiene origen en el hecho de que una parte de los componentes siempre conserva el estado dado por las convenciones del pasado inmediato, mientras que otra parte lo transforma: esto crea una tensión que exige nuevos cambios en la estructura artística para restablecer el equilibrio (MUKAROVSKY 2000:275)

Es necesario subrayar que su objetivismo no es, por así decir, “corporeísta”; es decir, el objeto estético no es un objeto físico, a pesar de ser tan objetivo como ese tipo de realidades corpóreas. Estas consideraciones son de vital importancia para comprender epígrafes sucesivos.

El estructuralismo, tal como lo presenta Mukarovsky, no es una figuración individual, como hemos visto, ni existe solo en la conciencia de quien percibe la obra literaria y comprende su estructura. De esto se deriva el hecho de que ni el individuo involucrado en el arte ni la estructura de la obra artística “perviven separados” de estructuras más amplias en que se integran, o de otras estructuras a su mismo nivel con las que se codeterminan: “el artista es un miembro de una sociedad (...) y necesariamente crea para otros, para un público y, por ende, para la sociedad. Si en algún caso el artista expresamente rechazaba el público, lo hacía porque deseaba una audiencia diferente, ya fuera futura (Stendhal) o imaginaria (los simbolistas)”, (MUKAROVSKY 2000:279). Es el signo, que lleva consigo la función de transportar un significado, el que aporta esta trascendencia de la obra literaria con respecto al individuo que la escribe o que la lee. Tanto es así, que las propias vivencias del autor dejan de ser meros contenidos psicológicos, individuales, subjetivos, cuando

entran en la obra, puesto que allí se objetivan gracias al carácter de signo de esta: “aquella parte del estado psíquico del creador que hallamos objetivada en la obra como “vivencia del autor” es ya una unidad semántica” (MUKAROVSKY 2000:276).

La literatura, entonces, está en contacto con la sociedad, nace en una sociedad y se desarrolla con ella. Las relaciones entre arte y sociedad son muy irregulares y ambas esferas no se desarrollan en una “proporción” de 1 a 1, como si la literatura fuera reflejo de la esfera social, sino que tienen ritmos dispares. Ni siquiera podríamos decir que un “pueblo se expresa a través de su arte”, puesto que en ocasiones una sociedad se ve reflejada mejor en obras de arte que se producen en otras sociedades y son “importadas”. Esto plantea una problemática en la que es muy difícil penetrar, pero que, desde el prisma estructuralista, se vuelve de carácter absolutamente urgente.

En efecto, esos diferentes ritmos de que hablábamos antes, nos impedirían según nuestro autor ver los cambios ocurridos en la historia de la literatura como “*consecuencias incondicionales y directas del desarrollo social*”, y esto dicho sin perjuicio de que todo cambio social motive de una u otra manera el desarrollo de la literatura en una sociedad. Sin embargo, y es aquí mismo donde radica una de las tesis más fuertes de Mukarovsky, no se puede afirmar de ningún modo que los cambios sociales desencadenen cambios isomórficos en la literatura; de otra manera, no es posible predecir la forma en que influirá en la “esfera” del arte un estímulo dado en la “esfera” social, puesto que, y lo repetimos, aunque es cierto que los cambios sociales afectan a la misma estructura del arte en una sociedad, las influencias se manifiestan de una manera *sui generis* en el campo artístico, puesto que esta estructura tiene su “autonomía”, sus legalidades internas que transforman los estímulos exteriores en un lenguaje propio, y en ocasiones inconmensurable.

En total, el estructuralismo así entendido reacciona también contra el mecanicismo, en cuanto este postula la necesidad de que a una causa determinada haya de seguirle un efecto concreto, y sobre todo en cuanto defiende que esta concatenación de causas y efectos atraviesan todas las categorías de manera uniforme. En palabras de nuestro autor: “(...) la relación entre el arte y la sociedad no es mecánicamente causal: No es posible afirmar que a tal o cual forma de organización social le corresponda de manera incondicional tal o cual forma de creación artística”. Una de las mejores pruebas que podemos aportar nosotros para apuntalar esta tesis es la de *Don Quijote de la Mancha*, novela en la que los lectores seguimos reconociendo de alguna manera a España a pesar de la distancia innegable que media entre nuestra sociedad actual y aquella del siglo XVII. Esto se explica por el hecho de que la obra literaria sea una estructura dinámica y pueda sobrevivir a la

época que la dio a luz, adaptándose o actualizándose con cada nueva recepción (toda vez que la “recepción” no es meramente pasiva, sino que afecta al “objeto estético” y lo transforma).

Esto, desde luego, no significa que la literatura (el arte, en general) y la sociedad sean compartimentos estancos que renuncian a interactuar, puesto que toda sociedad gusta de verse reflejada de manera crítica, fantástica o incluso de modo meramente descriptivo en el arte; y, por su parte, el arte siempre ha tenido (sin perjuicio de algunos intervalos, como por ejemplo ciertas vanguardias que propugnaban “el arte por el arte”) la voluntad de cambiar la sociedad.

3.3.3 La estructura para Mukarovsky.

Recordemos en primer lugar que aquí estamos intentando ofrecer una panorámica general de las ideas de Mukarovsky tal y como él las expuso en algunos artículos a los que hemos ido haciendo mención: Antes de comenzar, conviene subrayar que a través de Pau Sanmartín que “el concepto de ‘estructura’ no aparece como tal definido en los primeros trabajos de Mukarovsky, sino que fue el resultado de todo un proceso de reflexión sobre la función específica del arte” (SANMARTÍN 2006:389).

Es necesario decir que, a pesar de analizar el estructuralismo y definirlo como “una manera de manejar conceptos” de manera general en el camino de ida y vuelta entre filosofía y ciencia, Mukarovsky definió la estructura siempre en relación al campo en el que él trabajaba: la estética. Y no cabe entender aquí la estética como “ciencia de lo bello”, tal y como la definió Baumgarten, sino, sencillamente, como una parte de los contenidos de la filosofía tradicional, que necesariamente ha de contar con los datos concretos que arrojan los análisis “científicos” (poéticos, técnicos...). Es por este motivo que algunos teóricos de la literatura consideran que Mukarovsky arrancó a la estética de las consideraciones metafísicas y la bajó al suelo de los datos, sin hacer que se confundiera con el positivismo, contra el que, ya está dicho, reaccionó. Esta es la razón por la que, al hablar de la estructura, siempre trata de asirla como un objeto encarnado en una realidad: una obra literaria, un conjunto de reglas artísticas, el arte en una sociedad, etc. Por así decir, parte del armazón del edificio, de la estructura ya construida y dada en los materiales dispuestos.

Es interesante constatar que, cuando se trata de un cuerpo de conocimientos abstractos, como por ejemplo una clasificación en la que prestemos atención a los taxones, Mukarovsky entienda la

estructura como un compuesto en que los conceptos son partes suyas; sin embargo, cuando se hable de la estructura de una obra determinada, no serán los conceptos los que formen parte del total, sino elementos diversos y concretos (función estética, función comunicativa, función lúdica...; pero también elementos “materiales”: madera, colores, líneas, signos lingüísticos grabados...).

El hecho de que en unos momentos hable de una estructura de conceptos (los que podríamos encontrar en un tratado de estética) y en otros de elementos de otro tipo (los que podemos encontrar en una obra artística concreta) se entiende también por el título del artículo que venimos siguiendo “*El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria*”. De las reflexiones allí contenidas podemos extraer algunos rasgos generales de la estructura, encabezados por la siguiente consideración: “ (...) solo se puede considerar como estructura un conjunto de componentes cuyo equilibrio interno se altera y se vuelve a establecer sin cesar y cuya unidad se presenta, por consiguiente, como un conjunto de contradicciones dialécticas”, (MUKAROVSKY 2000:304). Exponemos los rasgos a continuación:

1) Cada uno de los elementos está determinado por la totalidad de los demás. (Ley de condicionamiento recíproco, de García Bárcena)

2) Estos elementos se determinan por su contenido y por el lugar que ocupan en la estructura, y se transforman continuamente. (El contenido, como veíamos, se dejaba de lado en las estructuras definidas desde el momento más abstracto de las relaciones. La cualidad de las partes era también algo necesario en el esquema de Bárcena).

3) El hecho de que el elemento mantenga un lugar estable en el sistema conceptual total le posibilita resistir todas las transformaciones sin pérdida de identidad. Ocurre que, mejor que sustituir conceptos o elementos, la estructura tiende a llenarlos de un sentido activo y permanentemente renovado. (Esta nos recuerda a la ley de invisibilidad, pero modificada: aquí se hace referencia al carácter dinámico, que más que eliminar partes las llena de un sentido activo y renovado).

4) Existe un equilibrio de fuerzas. (Unidad dada por el principio configurante).

5) Tiene carácter energético y dinámico: cada elemento cumple una función determinada que lo incorpora al todo, aunque esas funciones y relaciones están sometidas a cambios. (Energético y

dinámico sin perder su cualidad de estructura, sin perder su identidad como estructura diferenciada).

6) Su carácter de totalidad *sui generis*: “Por tanto, la estructura como totalidad está siempre en movimiento, a diferencia de la totalidad sumativa, la cual se anula al sufrir un cambio” (MUKAROVSKY 2000: 273). (Aquí se expresa la aportación esencial que hace Mukarovsky a la ley de indivisibilidad de García Bárcena. Cabe subrayar que la totalidad sumativa a la que se refiere Mukarovsky no sería aquel montón de arena de García Bárcena, sino una totalidad estructurada y sumativa).

Lo primero que podemos constatar es la diferencia de todos estos rasgos con aquella definición “absorbente” de estructura que dimos en otro epígrafe; aquí están contenidos los rasgos que ya nos permiten diferenciar totalidades-estructuras de totalidades-contenedoras (o totalidades meramente sumativas).

Parece, no obstante, que necesitamos recurrir a ideas externas a Mukarovsky para comprender estos rasgos en su plenitud, sobre todo si como fondo tenemos el “caos” que hemos pretendido percibir bajo toda esta cuestión de las estructuras, como otros ya han hecho antes de nosotros. Esta tarea es más extensa de lo que en un primer momento puede parecer, pero podemos ensayar aquí varios criterios. Por de pronto, parece que podemos situarnos en una perspectiva fenoménica y desechar de momento las esencias. Podemos acudir a aquellos tópicos que iba segregando el concepto de estructura en arquitectura, según Heino Engel: geometría, fuerzas y material. Nosotros podríamos sustituir “geometría” por “relaciones” o estructura en sentido “lógico”, por así decir; asimismo sustituimos materiales por contenidos, puesto que los contenidos no tienen unívocamente el sentido de “material” (corpóreo), aunque de manera análoga suponen cierta “exterioridad referencial” con respecto a la abstracción de las relaciones estructurales. Es verdad que aquellos criterios no pueden aplicarse aquí sin hacer violencia a la definición de Mukarovsky en algún sentido, pero si podemos obtener alguna idea interesante en el proceso, habrá merecido la pena:

| | Relaciones | Fuerzas (transformaciones) | Contenidos |
|------------------|---------------|-------------------------------|------------|
| Rasgos generales | 1, 2, 4, 5, 6 | 1, 3, 4 | 2, 3, 4 |

Algunos rasgos, como podemos comprobar, aparecen bajo más de un criterio. Lo cierto es que esta peregrina clasificación plantea un primer problema que nadie habrá pasado por alto: el criterio

de los materiales, que nosotros hemos sustituido por contenidos, ofrece problemas prácticamente insalvables, al menos como criterio aplicado a esta serie de rasgos. Y ello porque Mukarovsky, a pesar de tener en cuenta los fenómenos o datos concretos con que trabaja el estructuralismo, entiende que la estructura desde un punto de vista abstracto solo puede definirse en un nivel donde “los materiales” (los cuerpos, diríamos nosotros) quedan en un segundo plano. Pero, entonces, ¿cómo podríamos hacer distinción entre un objeto estético y un artefacto, constituyendo este último un elemento que cae fuera de la definición de estructura? ¿Más aun, cómo podríamos decir que el artefacto²⁹ (los materiales, para Mukarovsky) está involucrado en los procesos del mismo objeto estético (una estructura donde la función estética es predominante) cuando lo dejamos fuera de la estructura, al menos en su definición? Pareciera que esto nos obliga a separar indefectiblemente artefacto de objeto estético, cuando en realidad están unidos.

Estos problemas, con cuyo planteamiento nos ayuda el cuadro que hemos presentado, son centrales en la obra de Mukarovsky. No obstante, antes de seguir adelante, tenemos que decir que la utilidad de este cuadro se agota a la hora de señalar este problema, puesto que las analogías que establecemos entre las fuerzas a las que se refiere Heino Engel en el campo de la arquitectura y a las fuerzas que transforman las estructuras de que habla Mukarovsky constituyen una mera comparación que tan solo sirve para subrayar los vínculos que la idea de estructura tiene con la idea de cambio, de dinamismo contra estatismo, de transformación, etc. Ideas que, por lo demás, a duras penas se mantienen en un terreno puramente gnoseológico, ya que en muchas ocasiones lo desbordan con pretensiones ontológicas.

Para terminar, cabe hacernos una pregunta: ¿dónde se encuentran estas estructuras? ¿Qué son? Para Mukarovsky, son modelos que explican ciertas realidades, pero modelos que no son gratuitos, ni acaso puras herramientas, sino que están en consonancia con las diferentes categorías del mundo que parece que imponen sus legalidades inmanentes. ¿Por qué decir que la esfera de la literatura y la esfera de la sociedad son diferentes y no una sola misma estructura? ¿Cómo se relacionan, si aceptamos que sean estructuras diferentes? Esta cuestión, que parece que se acerca mucho más al terreno ontológico, tiene que ver con la historia de la literatura, la integración de unas estructuras en otras, la Antropología, la idea de unidad e identidad en el arte, etc. Son, en definitiva, problemas filosóficos que sirven para explicar muchas cosas del mundo que nos rodea, pero, sobre todo, para entender cómo se comporta la literatura y qué papel juega en el conjunto de las operaciones

29 El artefacto sería la obra-cosa, el objeto material, mientras que el objeto estético serían todos los contenidos estéticos sobre ella que se alojan en la conciencia colectiva

humanas. Lo más importante que hay que decir es que estas cuestiones no son accesorias, sino que forman parte de la Teoría de la literatura, puesto que sin ellas es totalmente imposible entender la misma literatura.

| Momento | Relaciones | Fuerzas | Contenidos |
|-------------------|--|--|--|
| Partes (análisis) | <ul style="list-style-type: none"> -Determinación de partes. -Límites en la distribución de partes y legalidades internas. -Relaciones entre partes integrantes, constituyentes y determinantes de las estructuras. | <ul style="list-style-type: none"> -Transformaciones y el tipo de causalidad interna que las desencadena. -Autonomía de las esferas, que guardan dentro de sí un carácter energético propio, diferentes de las energías exteriores. | <ul style="list-style-type: none"> -El papel de los contenidos de cada parte de la estructura en la conformación de relaciones, transformaciones y constitución. -La dicotomía “forma/contenido”. |
| Todo (síntesis) | <ul style="list-style-type: none"> -Relaciones entre estructuras en el momento de la integración en otra mayor. -Límites en la integración. | <ul style="list-style-type: none"> -Inmanencia y trascendencia de las “esferas estructuradas”. -Transformaciones y el tipo de causalidad externa que las desencadena. -Unidad e identidad de la estructura dinámica y estática. | <ul style="list-style-type: none"> -El carácter signíco de algunas estructuras. -Relación de la estructura abstracta con los “materiales” que la soportan. -La dicotomía “forma/contenido”. |

Todos estos guiones forman un entramado a su vez de relaciones que solo puede afrontarse desde una Teoría de la literatura definida. Mukarovsky trata de todas ellas, y en estos esbozos de su teoría hemos perfilado algunas ideas que pueden alumbrar ya algunos de los problemas que apuntamos en este cuadro. Hemos tratado aquí de hacer un ejercicio de abstracción, puesto que muchas de las ideas de Mukarovsky están siempre ilustradas por ejemplos y unidas íntimamente a otras ideas de las que hasta ahora hemos prescindido, como son las de función, norma, dialéctica, etc. Hablaremos de ellas en los epígrafes correspondientes.

3.3.4 La estructura como totalidad.

Diremos ahora algunas palabras sobre el concepto mukarovskiano de totalidad en cuanto que emparentado con el de estructura. En el artículo *“El concepto de totalidad en la teoría del arte”*, que extraemos de la misma fuente que los otros mencionados, Mukarovsky empieza por comentar

que es precisamente a causa de otra conferencia pronunciada por un biólogo (Jan Belehádek) por lo que la necesidad de perfilar la noción de estructura desde un punto de vista holístico se ha vuelto urgente. Es preciso para él contrastar la noción tal y como se comporta en las “ciencias de la naturaleza” y en las “ciencias del hombre”:

además, debemos reconocer que hace tiempo no centramos nuestra atención (y acaso nunca lo hemos hecho de manera sistemática) en la posición del estructuralismo frente a otras orientaciones “holísticas”; en particular, no hemos planteado el problema de la diferencia entre el estructuralismo y otras corrientes holísticas en las diversas disciplinas científicas, pues siempre invocamos las semejanzas más que las diferencias (MUKAROVSKY 2000:291).

Hay, por tanto, cierta necesidad de confrontar esa idea estructuralista en la estética con la misma idea utilizada en otros campos. En palabras de Broekman: “Czech structuralism, particularly in the theories here presented, bears a decidedly functionalist stamp, a general legacy from biology. Organic life, it seemed, has been pinned down by values based upon description³⁰” (BROEKMAN 1974:64). El concepto de totalidad tal como lo usan los biólogos era, por tanto, un punto de partida no solamente para Mukarovsky, sino para todas las perspectivas organicistas del siglo XX.

Un concepto fundamental en conexión con la idea de totalidad, según Mukarovsky, es el de “forma”, a la manera de la Gestalt. Una configuración así son las que constituyen un verso, una melodía, o una imagen cualquiera. Sería un todo cerrado, que tendría, además de las cualidades determinadas por sus partes, una “cualidad de la forma” o la cualidad de la totalidad, diferente a las cualidades de sus partes (Gestaltqualität)³¹. Centrarse en una totalidad cerrada, tal y como se da en un momento dado, puede resultar engañoso para Mukarovsky. Así, A. Meillet, en *Origen indoeuropeo de los metros griegos*, toma el verso entero como Gestalt considerando la organización interna de este como mero factor de diferenciación interna de la Gestalt total. Y el éxito de este planteamiento radica en sacar el verso de la mente (tal y como se hacía cuando en un esquema óo óo óo, se buscaba la regularidad en la lectura en voz alta, la tendencia a la igualación en el recitar de cada una de las sílabas), pero este punto de vista no es estructural, en la opinión de nuestro autor. Desde el punto de vista de Mukarovsky, la estructura no es impermeable, sino que ella como totalidad está en contacto con otras estructuras que la afectan e, indirectamente, implican a sus partes. El verso puede estudiarse de manera cerrada, pero en algún punto del proceso habrá

30 “El estructuralismo checo, particularmente en las teorías aquí presentadas, llevan un sello decididamente funcionalista, un legado general de la biología. La vida orgánica, según parecía, se había establecido con valores basados en la descripción”.

31 Hacemos notar en este punto el parecido con la teoría de la estructura de García Bércena, a través, sobre todo, de su común conexión con la visión gestaltista.

que cotejarlo no ya con otros versos del mismo poema, sino con otros poemas de otros autores de la misma corriente, por ejemplo. Afirma Mukarovsky que “la proporcionalidad, la simetría, la concetricidad y otras propiedades semejantes de la composición no agotan las características de la estructura (...)” (MUKAROVSKY 2000:293).

La composición, por tanto, la mera relación “local” de un conjunto de partes en un todo cerrado no son estructuras, para Mukarovsky, sino que son meras “formas” de las “estructuras idiográficas” (de alguna manera, conceptos abstractos que señalan propiedades de organización). En total, la estructura de Mukarovsky surge cuando a las partes, la totalidad y las relaciones entre ellas se les añade la idea de función y de dialéctica con otras totalidades del mismo campo literario y de otros campos y otras “series sociales”. La forma de la que habla Mukarovsky se refiere a la “compositio”, a la construcción concreta de un poema dado. La condición *sine qua non* que él impone para que tal composición adquiriera un valor estructural es que tal composición se encuentre de alguna manera en otras composiciones con las que está de hecho relacionada dialécticamente. Y, además, señala que esas propiedades no agotan las características de la estructura, como parece que sí lo hacían para Jakobson y Lévi-Strauss.

Queremos subrayar que en el campo literario, el endecasílabo constituye una estructura, así como el cuarteto constituye otra estructura y el soneto mismo otra más. Lo cierto es que se trata de estructuras composicionales, formas, según Mukarovsky (fenoménicas, en cuanto no pueden segregarse las operaciones de los individuos), pero que pueden ser analizadas como estructuras precisamente por la regularidad que muestran en cientos de obras diferentes que van aplicando sus esquemas las unas sobre las otras, a veces por influjo de la escuela, del periodo general, etc. Es cierto, no obstante, que esa regularidad de que hablamos siempre está sujeta a las normas y convenciones a las que los sujetos que las construyen se atienen. Es conveniente destacar que en este caso, dado que no se pueden neutralizar las operaciones de los sujetos, las estructuras no pueden llegar a desprenderse de los fenómenos del todo, que se dan como tales fenómenos de manera localizada en nuestra tradición y que, al cambiar el estado de cosas, diacrónicamente, los elementos de las estructuras se llenan de energías nuevas.

Entonces, la estructura para Mukarovsky no puede agotarse en la composición que analizamos, sino que su análisis ha de sobrepasar esa composición para contrastarla con otras. Los conceptos abstractos de concetricidad, paralelismo, etc., son efectivamente “formas” o estructuras cerradas que no son aquellas estructuras de las que el estructuralismo debiera preocuparse, según él,

porque esas propiedades se encuentran, efectivamente, en todas las obras literarias, aunque también en otras realidades no literarias; lo realmente importante para el autor checo es la energía que tienen esas estructuras para cambiar y ser consideradas de manera diferente, de tal modo que ciertas partes de su constitución que se dejaban apresar por conceptos como “semejanza”, “similitud”, “paralelismo”, etc., puedan después de cierto proceso transformar la obra misma si los lectores, autores, editores (en suma, los sujetos que hacen cosas con la obra literaria) la interpretan de otra forma. Por eso mismo estamos hablando de estructuras fenoménicas, antes que esenciales, por que depende de a dónde miremos, qué percibamos, la estructura se revelará de una manera u otra: “¿a qué se dirige nuestra atención esta vez? No cabe duda de que también estamos ante una totalidad; pero a diferencia de los dos casos anteriores, el aspecto de totalidad no se nos presenta como conclusión o acabamiento” (MUKAROVSKY 2000:295). Cabe recordar que la red de relaciones entre los distintos componentes se nos pueden aparecer de una manera u otra gracias al trasfondo de la tradición viva. Ese, de hecho, es el origen de la dialéctica para Mukarovsky, la contraposición, la unidad polémica de una estructura literaria que alberga dentro de su sistema direcciones y energías dispares: “la contradicción surge cuando determinados componentes se desvían de esta tradición, contraponiéndose a otros que la perpetúan” (MUKAROVSKY 2000:297).

Existe en el arte otra estructura que Mukarovsky llama contexto y de la que ya hemos dicho algo. Se manifiesta en la literatura, principalmente, pero también en las artes no temporales, en las que el todo se capta al inicio en toda su extensión, como en un cuadro, porque incluso en la pintura la atención va fijándose más focalizadamente en una parte o en otra, descifrando las relaciones que pueden tener sentido distribuidas en una línea cronológica. En pocas palabras, el contexto se basa en una secuenciación de unidades semánticas en la que un elemento no puede ser alterado sin que cambie la totalidad, y durante la cual “el significado se acumula gradualmente”. Esto es evidente en las novelas policíacas, donde cualquier elemento alterado a lo largo de la misma cambia totalmente el principio, pero también el final del relato y con ellos el sentido entero de la novela. En esta línea, podemos decir que esta totalidad no es una Gestalt porque su dirección es lineal, sus partes se compenetran prospectiva y retrospectivamente, pero el rasgo determinante es la totalidad conclusa, cada parte en relación con el principio, el final, etc. En una Gestalt la composición no tiene por qué ser lineal, sino que es compositiva: más que a la forma de una línea, podría parecerse a la forma de una estrella de David, por utilizar otra metáfora. ¿Cómo caracterizar la estructura de Mukarovsky conforme a esto? Pues, sencillamente, como una línea, o una estrella de David que giran, se “deforman” y vuelven a su sitio, es decir que pueden sufrir cambios sin perder su identidad, y que, antes que verse destruida por los cambios, los incluyen. Y precisamente porque su identidad no está

cerrada puede entenderse esta en el cambio, de manera dinámica y energética, y puede estudiarse de esta manera, a través de los fenómenos variantes.

Entonces, ¿una obra incompleta es una Gestalt? No, según nuestro autor, porque la forma presupone un todo concluso, pero cuando hay partes que faltan, no podemos determinar su Gestalt, aunque sí su estructura en el sentido en que la está usando Mukarovsky. De una novela policiaca inacabada (o con un fin abrupto) no podremos decir nada útil en el terreno literario desde el punto de vista de la Gestalt; sin embargo, desde el punto de vista de Mukarovsky, la novela policiaca inconclusa es una estructura energética que se incrusta en una tradición, y es esta y el recorrido histórico del género narrativo en que se inscribe lo que nos da las claves de sus relaciones internas y externas. Queda claro, entonces, que el carácter estético de una obra no viene dado por sí misma, desde dentro, sino solo sobre el trasfondo de unas funciones y de unas normas sociales.

3.3.5 Fuentes del estructuralismo de Mukarovsky.

Mukarovsky señala como raíces de su filosofía “el pasado remoto de la estética misma, de la filosofía y de la lingüística como la rama hasta hoy más elaborada de la ciencia del signo” (MUKAROVSKY 2000: 289). Nombra a teóricos checos como Josef Durdík y Otakar Hostinský, enmarcados en la estética herbartiana, así como a Max Dvorak, quien tuvo su impacto en la Escuela formalista de Viena (cuya tesis más importante es que la forma en el arte es su contenido) y cuya línea teórica heredó Ernst Gombrich, valedor de algunas de sus tesis hasta entrado nuestro siglo. También menciona a Broder Christiansen como impulsor del estructuralismo en sus inicios.

Los supuestos filosóficos parece que fueron extraídos de Hegel (hablaremos más adelante de la figura de la dialéctica en Mukarovsky y su fondo hegeliano que ya hemos apreciado en más puntos), de Husserl y de Bühler, en lo que estos contribuyeron al estudio del signo lingüístico (tras el *Curso* de Saussure). Nombra asimismo a otros lingüistas checos, y nosotros nos permitimos recordar, claro, a Jakobson y Trubetzkoy, pero también a Petr Bogatyrev (un etnólogo), el cual empezó a utilizar el concepto de función muy pronto, al estudiar la literatura floclórica rusa.

En cuanto a las fuentes del estructuralismo en la Teoría de la Literatura, los precedentes son el Formalismo ruso, como no podía ser de otra manera, pero también las investigaciones de mediados del siglo XIX por Josef Jungmann, que ya “señalaba la especificidad del lenguaje poético”, según

nuestro autor, encontrando allí quizá una prefiguración del lenguaje poético o el subsistema funcional que Jakobson llamó función poética. En definitiva, podemos dividir en cuatro secciones las corrientes que influenciaron a Mukarovsky:

a) por un lado, las influencias más específicamente filosóficas, como Kant y Hegel, especialmente las de este último. Sobre estas fuentes hablaremos, sobre todo, en el epígrafe “La estética de Mukarovsky” (ver capítulo V).

b) por otro lado, podemos mencionar las influencias teórico-literarias, entre las cuales debemos mencionar el Formalismo Ruso (del que hablaremos en el epígrafe correspondiente) como la escuela que más inspiró al autor checo. Hay que mencionar como influencia importante a Otakar Zich, aunque este influyó particularmente en la teoría del teatro de Mukarovsky, que preferimos tratar en otro punto (ver epígrafe “La teoría del teatro de Mukarovsky”, 9.1).

c) en tercer lugar, las influencias provenientes de las áreas de la Lingüística, que ya hemos tratado en el primer epígrafe del presente trabajo.

d) y, por último, las influencias de filósofos del arte neokantianos que, a través sobre todo del Formalismo ruso, llegaron a Mukarovsky como impulsos renovadores del positivismo imperante. En este punto trataremos muy brevemente las influencias de este tipo.

El Formalismo ruso, como sabemos, fue un movimiento teórico iniciado en cierta consonancia con las vanguardias que reaccionó contra la teoría de la imagen de Potebnia. Shklovski utilizó el concepto de “desautomatización³²” para desmontar su teoría, argumentando que las imágenes, con su capacidad de ponernos intuitivamente, de la manera más simple, frente al objeto poético, no tienen efecto si no es sobre el fondo de un lenguaje automatizado; es decir, lo poético no es la imagen, sino la posición que ocupa la imagen con respecto del lenguaje práctico y automatizado, el lenguaje “familiar”. En realidad, según Pau Sanmartín (2006:23): “la corrección [contra Potebnia] de Shklovski nos muestra las dos oposiciones que en realidad subyacen al binomio poesía vs. pensamiento. Por un lado, la poesía, considerada como modo de aprehensión intuitiva y concreta de la realidad, se opone a la abstracción filosófica. (...) Por otro lado, la poesía, concebida como actividad desinteresada y autónoma, es contrapuesta a la finalidad pragmática del

32 Este concepto se refiere a la evolución de ciertos elementos que se ven modificados gracias a su poder de diferenciación con respecto de lo práctico y automático del lenguaje.

pensamiento, como nos demostraba Shklovski”. Esta distinción es fundamental para entender el Formalismo ruso y, por tanto, a Mukarovsky. Ya hemos visto en los anteriores epígrafes que Mukarovsky renuncia a la autonomía absoluta (al modo del primero Formalismo) a través de las conexiones dialécticas de esta realidad con otras.

La autonomía estética de la que habla Mukarovsky es distinta a aquella de la que hablan los Formalistas, aunque parta de ella. Para los Formalistas, la literatura tenía impresa el sello de “una finalidad sin fin³³”. La manera en que Mukarovsky recoge esta idea y la desarrolla desde un punto de vista no formalista está explicada en el epígrafe “La función estética” (5.4), principalmente. Lo interesante aquí es señalar que la fuente de los Formalistas en cuanto a su teoría estética era Kant. Si la influencia de Kant llegó hasta Mukarovsky es algo discutible; podría decirse que llegó en un primer momento y fue filtrada a través de los criterios del último Formalismo, más en consonancia con la filosofía de Hegel, tal vez, a la que creemos que el autor checo presta más atención. En todo caso, interesa saber que Kant influyó en los Formalistas a través de tres autores: “el pensamiento del filósofo alemán habría llegado a los teóricos rusos a través de la obra de A. Beli, *Simbolismo* (1910), muy influenciada por la *Crítica del juicio* kantiana así como por la obra del neo-kantiano Rickert” (SANMARTÍN 2006:23). El último, ya mencionado, es Broden Christiansen con su obra *Filosofía del arte* (1909) de cuya traducción al español, por cierto, no tenemos noticia y, en todo caso, sus vínculos con Shklovski no habían sido muy estudiados, según nos indica Sanmartín en su tesis doctoral.

Las tesis de Christiansen, a diferencia de las de los otros dos autores mencionados, no son explícitamente kantianas, sino más bien una conjunción de posturas “posthegelianas” y formalistas, en palabras del propio Sanmartín. Christiansen defiende que tanto la forma como el contenido están supeditados al impacto emocional del lector, y que por tanto ambas son convencionales, pero autónomas y no miméticas: “la sustitución de una teoría mimética del arte por una teoría sobre la creación artística de efectos, como veremos, jugará también un importante papel en los trabajos de Shklovski” (SANMARTÍN 2006:24). Christiansen, por tanto, defendía la autonomía del arte como un conjunto de objetos cuyo fin era desencadenar algunas respuestas en el individuo a través de la percepción de procedimientos concretos. Shklovski, al parecer, habría recogido estas observaciones para analizar los procesos de desautomatización. La percepción de la obra como percepción diferencial, en suma, viene dada por la influencia de Christiansen y llega hasta Mukarovsky, como veremos en el epígrafe “Intencionalidad y no intencionalidad en el arte” (8.2).

33 Esta es la famosa fórmula que utilizó Kant para explicar la existencia del arte.

Sanmartín apunta también ciertas influencias de Bergson, sobre todo en Tynianov. Nos gustaría subrayar, sin embargo, la tendencia de todas estas fuentes a incluir lo “emotivo” y lo “sentimental” en sus teorías de la sensación diferenciada. Según Sanmartín, “la originalidad de Shklovski radica en haber desvinculado la oposición poesía vs. pensamiento de la ecuación tópica que igualaba la poesía con el sentimiento” (SANMARTÍN 2006:33). Y esto es aplicable a Mukarovsky, de quien ya hemos mencionado su celo contra las consideraciones psicológicas en Teoría de la literatura. Esta idea de desautomatización, en suma, la hereda Mukarovsky, aunque la transforma para dar cabida a otras consideraciones más amplias y ricas en matices. Sanmartín menciona que Adorno, con su estética de la negatividad, estaría bebiendo de la corriente de los formalistas rusos, sobre todo del uso que hicieron estos del concepto de desautomatización: “desprovista del tono sentimental, la teoría de Adorno se acercaba más al concepto de desautomatización de Shklovski o a la interpretación mukařovskiana del papel de los elementos no intencionales en la obra de arte” (SANMARTÍN 2006:33).

En total, quisiéramos haber dejado claro aquí cómo algunos filósofos del arte formalistas dejaron impronta en el Formalismo ruso y, a su través, en el propio Mukarovsky. Subrayamos de nuevo que nuestro autor no pretendió una particularidad fidelidad a ningún autor, pero su significación en la evolución de la Teoría literaria del siglo XX y, sobre todo, el para él irrenunciable concepto de “dialéctica” indica que su mayor inspiración filosófica se encuentra en Hegel. No en vano Mukarovsky concibe que la energía estética se encuentra ya en el objeto, aunque se vaya determinando con el paso del tiempo, introduciendo con este desarrollo una perspectiva histórica que nos aleja irremediabilmente de Kant y de los teóricos del arte más formalistas.

Jorge Panesi aborda la misma tarea de mencionar las influencias que marcaron a Mukarovsky, y por tanto merece la pena citarlas a modo de resumen:

- a) el primero es el formalismo ruso, según vimos, y en especial su noción de sistema jerárquico con dominante que sirve como esquema del cambio histórico (...).
- b) la lingüística y las teorías de Saussure, en particular la noción sausseriana de signo (...).
- c) la sociología de Durkheim, que también influyó en Ferdinand de Saussure.
- d) la Estética, esquivada por los formalistas rusos, reacios a la especulación filosófica, y que en cierta manera Mukarovsky reivindica, no sin enmiendas fundamentales, como la crítica a la noción metafísica de belleza (...).

e) la fenomenología, que tuvo un papel importante desde los comienzos de Mukarovsky (...) (PANESI 2011:123).

3.4 El Estructuralismo visto desde el siglo XXI.

Desde nuestra perspectiva, podemos ensayar un análisis más exhaustivo de lo que constituyó el estructuralismo de Mukarovsky en el contexto general de esa corriente. El hecho de que tengamos necesariamente que ubicar Mukarovsky desde una perspectiva “*etic*”³⁴ (ajena a sus propias opiniones sobre el estructuralismo) viene dado por la posición histórica que ocupamos nosotros, una posición que nos sitúa en la época postestructuralista, o, si se quiere, en la época posterior a su caída en desgracia ante el empuje de otras corrientes de pensamiento, no necesariamente clasificables bajo un mismo rótulo a pesar de que se las englobe a todas en el llamado “postmodernismo”.

3.4.1 Breve historia del estructuralismo. Algunas precisiones.

El estructuralismo, convertido en un movimiento de una importancia incontestable en la segunda mitad del siglo XX, nos pone enfrente de varias dificultades a la hora de analizarlo históricamente; y no ya porque la documentación sea escasa (en absoluto lo es) sino más bien porque es harto difícil ofrecer una panorámica general del movimiento, debido principalmente a la disparidad de vertientes que a la fuerza se han ido llamando estructuralistas, y debido a la vaguedad del sentido del mismo concepto “estructura”. Es bien sabido, además, que conforme a esta vaguedad bien podríamos, prescindiendo de coordenadas puramente históricas, reconocerle algún tipo de estructuralismo a Platón (con su doctrina de la *symploké*, de la que ya hemos hablado), incluso a Aristóteles, y muchos otros antes. Pero, desde un punto de vista convencional, nos tendremos que referir a un movimiento histórico concreto, cuyo alumbramiento tiene lugar ya entrado el siglo XX.

No sería necesario rastrear el término estructura (quizá lo encontraríamos en la ampliación efectiva de su uso, cuando Fontenelle lo utilizó para referirse a la distribución de los órganos del cuerpo humano), puesto que el ámbito en que situamos nuestro interés está ya precisado, y esa tarea nos llevaría quizá a un terreno que correspondería más bien a ambiciones lexicográficas. Por tanto,

³⁴ Ver epígrafe “La distinción *emic* y *etic*”, 7.5.

preferimos partir en dos (como si de una era post-saussiriana se tratase) la historia del estructuralismo sin tratar de agotarla, solamente para fijar las ideas con las que estamos trabajando y con las que nos vamos acercando de alguna manera al corazón del movimiento.

En efecto, parece que el llamado estructuralismo nació (o renació, si tomamos como punto de partida al Círculo Lingüístico de Praga) en Francia más bien como una estrategia de carácter editorial, que cumplía dos objetivos distintos, a saber: ensalzar la actividad intelectual francesa frente a otras, e incrementar el volumen de venta de libros, que no pocas veces incluían el adjetivo “estructuralista” en sus títulos por motivos puramente mercadotécnicos, como indica François Dosse, en su *Historia del estructuralismo* (DOSSE 2004), “Las razones de este éxito espectacular tienen que ver esencialmente con el hecho de que el estructuralismo se presentó a la vez como un método riguroso que podía dar esperanzas sobre algunos avances decisivos hacia la ciencia (...)”, y prosigue relatando la anécdota del entrenador del equipo nacional de fútbol, que “anunció una reorganización “estructuralista” de su equipo para mejorar los resultados” (DOSSE 2004:9).

El edificio estructuralista en Francia, con su pompa y sus pretensiones alcanzó el máximo esplendor tras los estudios de Claude Levi Strauss en el terreno de la Antropología, aunque no sería difícil destacar inmediatamente de entre todos los estructuralistas cuatro o cinco figuras que nunca faltan en las historias del pensamiento del siglo XX, e incluso están presentes en las historias de carácter general: estamos hablando de Jacques Lacan, Michel Foucault, Claude Levi Strauss, Roland Barthes y Louis Althusser. Es cierto que hay un gran número de “pensadores” de “primera fila” que no nombramos aquí, como Godelier, Martinet, Bordieu, etc., pero desde un punto de vista histórico es innegable que estas cinco referencias resuenan con una voz especialmente fuerte. Por cuestiones cronológicas, aunque no solo, Claude Levi Strauss y Lacan (con Saussure detrás) son los que le insuflaron al nuevo movimiento una vitalidad que no habría de perder hasta entrada la década de los 80.

Cabe decir a continuación que no es casualidad que todos estos autores sean franceses, y la razón no habría que buscarla tanto en el “caldo de cultivo” más presuntamente propicio para la formación de “pensadores estructuralistas” situado en Francia, como en la estrategia editorial de que venimos hablando y de la que ya se han escrito muchas cosas. Hoy en día parece que esa asociación entre la actividad intelectual francesa del siglo XX y el estructuralismo sigue intacta, al menos en el país galo; la obra a la que hemos hecho referencia, que trata de organizar de manera histórica el recorrido del estructuralismo, comienza nada más y nada menos que por Jean Paul Sartre y por

Claude Levi Strauss. Del Círculo Lingüístico de Praga tan solo se nombra a Jakobson, y de este simplemente se comenta su trabajo conjunto con Levi Strauss sobre un poema de Baudelaire. Son comprensibles las reivindicaciones de Emil Volek cuando carga contra la tendencia de olvidar al CLP donde quiera que se hable del estructuralismo. Por poner tan solo un ejemplo, en la entrada “estructuralismo” en el *Diccionario de filosofía* de Akal se habla directamente de un “amplio y distintivo espectro de productiva investigación desarrollada en las ciencias sociales y humanas entre las décadas de 1950 y 1970, principalmente en Francia ” (Diccionario de filosofía 2004: 323). En este mismo sentido, es curioso observar que en el artículo “El motivo en la ciencia literaria”, de Miguel Ángel Zamorano (ZAMORANO 2007), se hable de la trascendencia de la obra literaria, del paso de una concepción inmanente a una concepción trascendente que conecte lo literario con otros hechos del mundo, como situados ambos puntos en, respectivamente, el paradigma del formalismo ruso y el paradigma del estructuralismo genético (liderado por Lucien Goldman, del que seguimos recordando sus afinidades con Mukarovsky), de tal modo que se olvida la estética semiológica y estructuralista de Mukarovsky que avanzó los éxitos que se le atribuyen aquí a Goldman y que, sin duda, comparten ambos, a pesar de que el olvido de nuestro autor checo sea incomprensible y por desgracia frecuente. Es especialmente significativo el siguiente comentario que extraemos de la página 43 del artículo al que hacemos referencia: “El estructuralismo genético anula esa neta separación para volver a conectar, en el análisis, la serie de hechos extraliterarios con los literarios (...).

El estructuralismo francés, a grandes rasgos, retornó de nuevo a la teoría de los primeros formalistas rusos, olvidando todo el proceso crítico a que se vio sometido después y cuya superación ya parecía evidente en la escuela de Praga. Lo cierto es que, según Volek, los franceses hicieron caso omiso a los trabajos praguenses y prefirieron seguir su línea de la manera más endogámica posible. De hecho, Mukarovsky trata de obtener alguna recepción en Francia publicando su artículo “EL arte como hecho sémico en francés”, pero obtiene poca o ninguna atención, como la mayoría de teóricos que dejaron impronta en el estructuralismo funcionalista de la escuela de Praga (Tynianov, Tomashevski, etc.). Jorge Panesi asegura que “el hoy célebre artículo de Jan Mukarovsky “L'art comme fait sémiologique” (escrito en francés para un congreso de eslavistas) fue publicado recién en 1970 en la revista *Poétique* 3. Solo adquirió cierta difusión luego que Jean Pierre Faye se separa de la revista *Tel Quel* y funda *Change*” (PANESI 2011:113).

Los estructuralistas franceses son, en su mayoría, teóricos que siguen a Saussure y que dejan “cómodamente” fuera de sus consideraciones semiológicas “(...) el referente, la referencia, el habla

(*parole*), el discurso y la enunciación” (VOLEK 1992:22). De tal forma, el estructuralismo entiende la obra literaria como “(...) una máquina que se investiga en un espacio artificial, utópico, fuera de la relación con el mundo real. Curiosamente, el “análisis textual” formalista y estructuralista evita cualquier mensaje concreto surgido de o imbricado en una situación comunicativa real (VOLEK 1992:22). Algunos de ellos, como Todorov, incorporan elementos de los formalistas rusos a sus teorías, pero incluso así olvidan la importancia que algunos de ellos otorgaban a la recepción y evolución literarias. En palabras de Pau Sanmartín:

Los estudios sobre el Formalismo ruso realizados en pleno estructuralismo (Erlich, 1955; Todorov, 1965; Jameson, 1972; García Berrio, 1973; etc.), influenciados por el enfoque inmanente de entonces, mucho más desvinculado de las cuestiones estéticas que el practicado por los teóricos rusos, pasaron por alto la orientación receptiva de la poética formalista. Incluso la revisión que Todorov llevaba a cabo de su propia trayectoria investigadora en *Crítica de la crítica* (1984), a pesar de que reconocía inicialmente que el concepto shklovskiano de *ostranenie* rompía con el autotelismo del Formalismo ruso al ligar al arte con el mundo exterior, terminaba por afirmar que la teoría de la lectura contenida en esbozo en dicho concepto no fue desarrollada por ningún formalista, debido a que su fijación exclusiva por la estructura artística les impedía estudiar aquello que trascendía la materialidad de la obra. De esta forma, Todorov volvía a pasar por alto la labor antecedente que desempeñaron los trabajos de Shklovski, Tiniánov y Mukarovsky, respecto de gran parte de los conceptos de la Estética de la recepción desarrollados posteriormente.

Merece la pena citar a Volek, quien expresa mejor que nosotros estos detalles:

tales vacíos en el conocimiento del estructuralismo checo se deben a varias Razones. Primero, el círculo praguense es mejor conocido como una escuela de lingüística, y más específicamente de fonología. Segundo, existe la tendencia a interpretar la Escuela de Praga a la luz (o a la sombra) de algunas otras corrientes como el Formalismo ruso, la semiología saussureana o el estructuralismo francés. Tercero, las traducciones a través de las cuales los trabajos de los praguenses en ciencia literaria, teoría del arte y estética han sido dados a conocer al público occidental, a veces han contribuido más a opacar que a resaltar sus aportes. En particular, las pocas traducciones que se han hecho al español a menudo dejan mucho que desear, cuando no son francamente ininteligibles. El vacío más sentido es la falta de traducciones confiables de Mukarovsky, y la total ausencia de versiones castellanas de la obra de otros importantes investigadores del Círculo de Praga (VOLEK 2000:11).

Se señala asimismo que Mukarovsky logró penetrar en Francia tan solo como precursor de la Estética de la Recepción. Victor Erlich, por su parte, presentó el estructuralismo praguense como un apéndice del Formalismo ruso, lo cual resulta también matizable. Wellek y Warren, por su parte,

redujeron los aportes del estructuralismo praguense a algunas notas a pie de página, más bien como ornatos eruditos que como sustancia teórica real.

En cuanto a la recepción española de aquel estructuralismo, solo cabe volver a citar a Volek, aunque sus palabras tal vez sean demasiado duras cuando se dirigen contra los traductores de un país en el que, hasta mitad de los años 70, las lenguas eslavas revestían cierto carácter perverso: “en español (...) se entiende luego que este Mukarovsky indescifrable no haya podido tener ningún impacto; esto se nota dolorosamente en los trabajos de crítica sobre el tema que se basan en la basura citada” (VOLEK 2000:20)³⁵.

Estos olvidos deliberados no son, en ocasiones, inocentes, sino que encubren a nuestro juicio una huida, o simplemente la pretensión de eliminar del estructuralismo a “el otro estructuralismo”, que precisamente, aun llevando el mismo nombre, transita por caminos diferentes e incluso opuestos a los del estructuralismo francés que ha quedado situado en el lugar canónico de los estructuralismos, sin tener en cuenta que ni siquiera olvidando al CLP puede atisbarse una unidad en dicho movimiento. Y quizá otro tanto se pueda decir a la inversa, cuando desde el polo de los herederos del Círculo Lingüístico de Praga se habla del estructuralismo checo como la corriente fuerte de donde saldrán los mejores avances en materia de Teoría de la literatura, sin acaso detenerse en el estructuralismo francés o pasando sencillamente por encima de él, sin casi denominarlo ni siquiera estructuralismo, como es el caso de René Wellek, en aquel artículo del que extraemos la siguiente cita: “[sobre Jan Mukarovsky] también ha teorizado interesantemente sobre la adaptación de la teoría formalista a toda una filosofía de las formas simbólicas, y en combinarla con un enfoque social que consideraría como una tensión dialéctica la relación entre la evolución literaria y social. Confío en que mi opinión no sea errónea, en virtud de los años que llevo como miembro del Círculo de Praga, si expreso mi convicción de que, en éste, por la estrecha cooperación con la lingüística y con la filosofía moderna se hallan los gérmenes de un fructífero desarrollo de los estudios literarios” (WELLEK 1968:210). En un sentido similar, Jorge Panesi señala en su edición de *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* que Foucault relacionaba el estructuralismo con el formalismo, a su juicio porque los franceses extrajeron de aquel movimiento muchas tesis sin filtrarlas por las críticas del estructuralismo checo, y quizá sea esta la razón por la cual no hubiera por aquel entonces traducciones de las polémicas de estos autores con el círculo de Bajtín o con la Escuela de Praga.

35 Se refiere a la edición en Alberto Corazón (1971) y a la edición de Jordi Llovet (1977), algo más tardía.

En suma, se puede decir que, antes que cualquier otra cosa, el estructuralismo tomado globalmente fue un conglomerado de trabajos eminentemente teóricos que florecieron en torno a los éxitos de Claude Levi Strauss y de Saussure, principalmente. Tanto es así, que cualquier tipo de estructuralismo específico, como por ejemplo el de Mukarovsky, se suele ligar a la noción de sistema de Saussure y con su noción de signo, como hace Jordi Llovet (algo que ya ha apuntado Volek en su recopilación de artículos de Mukarovsky). En cuanto a Strauss, es frecuente comprobar que muchas definiciones de estructuralismo ya se refieren de manera directa a una corriente antropológica, obviando o dejando en segundo lugar a otros estructuralismos en otras áreas.

De esta asociación podríamos entender, de manera general, que los franceses siguieron un sistemático, antes que un estructuralismo (si entendemos por estructuralismo propiamente dicho la corriente praguense); se ciñeron antes el modelo de los sistemas, casi de las esencias (lo estático, lo estable), antes que el de los fenómenos (de carácter más bien cambiante y dinámico). Los cambios de denominación en estos niveles no interesan, no obstante; pero sirvan estas aclaraciones para distinguir las dos ramas de que hablamos. Y, planteada esta cuestión, solamente nos queda seguirle el rastro a la una y la otra, y aprovechar esta yuxtaposición para contrastar diferencias y recordar semejanzas cuando sea preciso. Por último, cabe justificar el tratamiento de ambas tendencias (a pesar de haber destacado que son dispares) desde el punto de vista histórico porque, en uno y otro caso, Saussure es un autor determinante y de inflexión común a partir de cuyas ideas se empiezan a desarrollar otras nuevas que luego discurren por senderos diversos.

3.4.1.1 Mukarovsky en los manuales

Creemos que será útil, para observar cómo se trata hoy a Mukarovsky en los manuales de Teoría literaria, abordar algunos con el fin de analizar el lugar que ocupa en ellos. Empecemos por el manual *Introducción a la Teoría de la Literatura*, de Jesús G. Maestro (1997).

En este manual existe una parte dedicada al estudio de la Teoría de la literatura desde un punto de vista diacrónico. De las 250 páginas que el libro tiene, tan solo 35 están dedicadas a este punto. De ellas, 11 pertenecen a los estudios acerca de la Teoría literaria desde su nacimiento en Aristóteles hasta las teorías del Romanticismo; las otras 24 están íntegramente dedicadas a la Teoría literaria del siglo XX y el espacio del capítulo se reparte de manera uniforme entre todas ellas. Es curioso mencionar, primeramente, que los epígrafes están colocados de manera cronológica, es decir,

siguiendo el orden en que se desarrollaron las corrientes de las que se habla; sin embargo, después del apartado reservado al Formalismo ruso nos encontramos directamente con el New Criticism y no, por ejemplo, con algunos de los trabajos del Círculo de Praga, ni con las tesis de 1929, etc. Es curioso, además, que al mencionar el último Formalismo no menciona a su vez a Mukarovsky; aun es más, el rechazo de la distinción fondo-forma se lo adjudica al Formalismo: “sobre la correlación fondo-forma, los formalistas rechazaron decididamente la tradicional oposición entre la forma y el fondo de la obra literaria. La concepción dinámica del texto literario, elaborada tempranamente por los formalistas, les lleva a considerar la obra literaria como un discurso orgánico y abierto” (G. MAESTRO 1997:54).

En cuanto al estructuralismo, expuesto en este manual a continuación del New Criticism, hay que decir que es prácticamente referido al pensamiento francés, y su época de eclosión es situada en los años 60. Si bien es cierto que se menciona al Círculo de Praga, Mukarovsky no aparece sino devorado por el término general de “la semiótica eslava”, de la cual se da a entender que fue un mero afluyente del estructuralismo francés, más prolijo y fecundo. En el último párrafo habla del estructuralismo en estos términos: “el estructuralismo francés rechaza de este modo el “sentido teológico” de la obra literaria, así como el conjunto de hipóstasis (sociedad, psicología, historia, libertad...) que tratan de vincular el estudio de la literatura con algunas de las cualidades exteriores que actúan sobre su autor-dios” (G. MAESTRO 1997:60).

Más adelante se exponen algunas cosas sobre las teorías sociológicas de la literatura y, de nuevo, Mukarovsky no aparece. Esta sociología de la literatura parece provenir antes de la escuela marxista (Lukacs, Eagleton, Jameson, etc.), antes que de otras escuelas. Así, señala que Goldman “concibe las creaciones literarias no como discursos procedentes de genios individuales, sino como textos basados en “estructuras mentales transindividuales”, pertenecientes a grupos o clases sociales” (G. MAESTRO 1997:66). Cabría preguntarse si no merecería la pena mencionar de nuevo aquí a nuestro autor.

Tampoco en torno a la Estética de la Recepción menciona Jesús Maestro a Mukarovsky, y sitúa las fuentes de dicha corriente en las teorías de Gadamer, por un lado, y las teorías de Ingarden y Husserl, por otro. Vemos, por tanto, como de Mukarovsky no se dice una sola palabra en estos epígrafes. No es poco común, si tenemos en cuenta otros manuales (centrados en el estructuralismo, específicamente) como *Structuralist poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature* (CULLER 1975), en los que, a pesar del campo de estudio, se menciona a

Mukarovsky una sola vez en todo el libro (tres veces más en la bibliografía), en la página 65.

El siguiente manual al que quisiéramos acercarnos es *Crítica del conocimiento literario* (2008), de Bobes Naves. En esta obra, Bobes Naves trata de asentar cuáles son los principios del conocimiento científico literario, desde la ontología, pasando por la epistemología y la teoría de la ciencia. Su libro no está atravesado por una perspectiva histórica, pero clasifica las grandes teorías literarias del siglo XX de la siguiente manera:

A. Teorías literarias:

1. Formalismo ruso,
2. Estilística,
3. New Criticism,
4. Poéticas de la lectura.

B. Teorías literarias vinculadas a otras ciencias:

1. El psicoanálisis y el conocimiento literario. Psicocrítica.
2. Sociología del conocimiento literario. Sociocrítica.

C. Teorías literarias vinculadas a la filosofía:

1. El giro lingüístico,
2. La hermenéutica.
3. La semiótica³⁶.
4. Teorías negativas: posmodernidad, deconstrucción.
5. Pensamiento débil. Multiculturalismo (BOBES NAVES 2008:210).

Bobes Naves coloca en el apartado de semiótica la teoría literaria de Mukarovsky, a quien menciona, veremos cómo: “el proceso de transducción de las obras literarias se identifica con las lecturas y sirve de prejuicio, de criterio de autoridad, de tradición de interpretación para nuevas lecturas, que van convirtiendo el artefacto en objeto artístico (Mukarovski) y lo hacen abierto, a la vez que le dan polivalencia semántica” (BOBES NAVES 2008:328). Seguidamente añade que es el autor quien inicia el proceso semiótico en la obra literaria, pero Mukarovsky matizó esta idea con muchas consideraciones en torno a la evolución de la literatura y el papel que el sujeto tenía en ella.

³⁶ Es en este punto donde Bobes Naves habla de Mukarovsky. Nosotros también pensamos que la diferencia entre Mukarovsky y el Formaismo ruso se puede medir en términos del volumen filosófico de la producción de este último, frente a la perspectiva científico-técnica de los primeros.

Además, Mukarovsky recuerda cómo una obra literaria es, en la inmensa mayoría de ocasiones, un mero signo que media entre individuos de una colectividad y, desde este punto de vista, el autor es tan receptor como cualquier otro; otra cosa es, desde luego, que por muchas razones a los autores se les llame tal y se les reconozcan unos derechos de explotación sobre la obra que materialmente han construido, aunque esta sea, en el fondo, un signo que ya existía en otras obras del presente y siga mediando entre miembros como otras muchas obras del mismo tipo, que suponen artefactos ligeramente distintos con un objeto estético idéntico. De esta cuestión hablaremos en otros epígrafes (“Las transformaciones literarias” y “Teoría semiológica de Mukarovsky”).

La autora, no obstante, no vuelve a mencionar a Mukarovsky sino para cerrar el epígrafe, con unas palabras para recordar lo interesantes que resultan las líneas de Eco y Mukarovsky en esta rama de la Teoría literaria. Eco resulta, por muchas razones, un autor mucho más cercano y famoso que Mukarovsky. Algunas de estas razones pueden cifrarse en el hecho de que Eco haya tratado de sistematizar toda la semiótica precedente, es decir, al privilegio histórico que le ha aportado vivir y escribir en el último tercio del siglo XX. En todo caso, observamos cómo Mukarovsky tampoco tiene demasiado peso a título personal en esta obra.

La siguiente obra de la que querríamos hablar no es un manual al uso, sino una obra centrada en el Formalismo ruso, en su desarrollo y constitución. Nos referimos a *El formalismo ruso*, de Víctor Erlich (1974). Como se comprenderá a tenor del título, su exposición se reduce principalmente a los contenidos que tienen que ver con esa escuela; sin embargo, es interesante explicar de qué manera aparece Mukarovsky con relación al Formalismo ruso. Hay una afirmación que nos parece muy significativa en este punto: “la equiparación de la poesía con «la lengua en su función estética” se consideró ahora deficiente, no porque, como sostuviera Zirmunskij de modo casi trivial, en algunas obras de literatura la lengua podía ser estéticamente neutral, sino porque la literatura trasciende la lengua” (ERLICH 1974:227). Este es el papel que eminentemente le atribuye el autor a la Escuela de Praga y sus estudios de estética y Teoría de la literatura. Cabe subrayar, no obstante, que esta superación se dio más bien por parte de Mukarovsky y Vodicka, por ejemplo, y no tanto por Jakobson, que siguió apegado a la función poética como una función lingüística más.

“Para Mukarovsky, y ahora para Jakobson, la poética formaba parte integral de la semiótica, más que ser una rama de la lingüística” (ERLICH 1974:228). Observamos cómo el acento sobre el tratamiento semiótico de la obra literaria ahora sí cae en Mukarovsky, a la par que en Jakobson. Mukarovsky es aquí muy tenido en cuenta, por tanto. La superación llevada a cabo por los teóricos

checos de las reducciones formalistas corren a cargo, principalmente, de Mukarovsky, a quien Victor Erlich cita con profusión y a quien le atribuye gran parte de la responsabilidad en dichas superaciones. Por ejemplo: “Mukarovsky elogió la agudeza de las mejores intuiciones del autor, pero deploró la exclusión deliberada de los llamados 'factores extraliterarios. La exclusión unilateral hecha por Sklovskij de las 'técnicas de tramado';" afirmaba Mukarovsky, restringe indebidamente el área de investigación literaria” (ERLICH 1974:228).

Le reconoce a Mukarovsky su importancia al deslindar el yo poético del yo psicofísico del autor, además de la utilidad de conceptos como el de la acumulación semántica, respecto de la cual evoca los estudios posteriores de Empson, aunque subraya: “cierto es que la escuela formalista no puede jactarse de ninguna disección a gran escala de las ambigüedades poéticas comparable al ingenioso estudio de Empson. Pero los principios metodológicos aportado por Jakobson, Mukafovsky y Tynjanov proporcionaron a un futuro Empson ruso o checo un conjunto operante de instrumentos conceptuales” (ERLICH 1974:327).

La importancia, en total, que Erlich le da a Mukarovsky, puede fundarse en el hecho de que Erlich haya escogido un periodo tan concreto de la historia que le resulte imposible pasar de puntillas sobre el trabajo checo; sea como fuere, la importancia que le otorga a Mukarovsky es de cierta magnitud y, creemos, ajustada a la dimensión real de la historia literaria del siglo XX. De hecho, Erlich le auguraba un futuro prometedor a la ontología literaria de Mukarovsky: “(...) aquí se da un comienzo de buen agüero de lo que podría convertirse en un nuevo punto de partida significativo de la estética; muchos problemas de ontología literaria podrían reformularse provechosamente, si no ser resueltos, en categorías semióticas, y en términos de tensión entre significante y significado” (ERLICH 1974:408).

En *Estructuralism* (BROEKMAN 1974) da cierta importancia a Mukarovsky, sobre todo en la sección que al estructuralismo checo le reserva en su obra. Es importante esta obra, a nuestro juicio, porque interpreta que Mukarovsky era un filósofo, y porque entiende el estructuralismo como una metodología amplia que reacciona contra el positivismo y otras corrientes precedentes. Hay que decir que esta es una monografía sobre el estructuralismo, dividida en 5 capítulos diferentes:

1. El esfuerzo estructuralista.
2. Moscú.
3. Prague.

4. París.

5. ¿Qué es el filosofar³⁷ estructuralista?

Lo que más nos llama la atención es que trate de abarcar todo el estructuralismo desde sus inicios hasta su desarrollo final en Francia. Lo cierto es que esta perspectiva hace justicia al desarrollo real de la teoría literaria estructuralista, cuyas raíces no se encuentran solamente en suelo francés. Es asimismo digno de subrayar el hecho de que el capítulo sobre estructuralismo checo (“Praga”) sea el más grueso (30 páginas frente a 20 del capítulo de “Moscú” o de “París”).

Es, además, en ese capítulo (“Praga”) menciona a Mukarovsky en numerosas ocasiones, no solamente como apéndice de Jakobson, sino como un autor con una importancia profunda, sobre todo en lo que se refiere al trabajo en torno a la metodología filosófica del estructuralismo, la cual constituía acaso lo más esencial de este. En palabras en de Broekman: “finally, it has not been clearly stated how a structuralistic hermeneutics is to be grasped, nor how structuralist insights are to be concretely developed. These problems were first taken up by the Czech structuralists, particularly in the disquisitions of the philosopher³⁸ and aesthetic Jan Mukarovsky³⁹” (BROEKMAN 1974:59). Sin embargo, el autor se pregunta si esos presupuestos metodológicos y filosóficos han redundado en, efectivamente, un análisis más certero y profundo que el anterior; es decir, recoge las observaciones Victor Erlich sobre el carácter infecto de muchas de las propuestas de la estética praguense.

Broekman dedica algunas páginas a la exposición de la teoría de Mukarovsky, no solamente a modo de rapsodia, sino tratando de identificar algunos de sus principios con elementos filosóficos concretos. Este esfuerzo nos parece admirable, y nada tiene de especial si recordamos el papel que tuvieron Jakobson y Welck en los Estados Unidos, por un lado, y las traducciones relativamente tempranas (MUKAROVSKY 1964) llevadas allí a cabo. Se podría decir, por tanto, que su huella ha sido mayor en aquel país.

Es muy interesante, asimismo, la semejanza establecida entre el modelo de estructura en

37 Traducciones nuestras del original en inglés.

38 Es interesante señalar que esta es una de las pocas veces que vemos este sustantivo aplicado a Mukarovsky, a pesar de que, como nosotros hemos sugerido y como volveremos a mostrar (ver epígrafe “La estética de Mukarovsky”), muchas de sus aportaciones fueron eminentemente filosóficas.

39 “Finalmente, no ha sido claramente señalado cómo ha de ser realmente entendida la hermenéutica estructuralista, ni cómo los análisis estructuralistas han de ser desarrollados en concreto. Estos problemas fueron abordados por los estructuralistas checos, particularmente en las disquisiciones del filósofo y esteta Jan Mukarovsky”.

Biología y el modelo de estructura usado por los teóricos checos, sobre todo Mukarovsky. Esta cuestión es discutida en el libro largamente, pero tal análisis escapa a nuestro objetivos en el siguiente epígrafe. Sí cabe decir, sin embargo, que la perspectiva funcionalista del estructuralismo de Mukarovsky es contrastada con la francesa, por ejemplo con la de Lucien Goldman, quien se fijaría más en el aspecto genético que en el aspecto funcional de las estructuras. Estas no son entendidas como fijas por parte de todos los estructuralistas franceses: “we are concerned, not with analysis of fixed structures, but rather with differences between certain open systems of relationship” (BROEKMAN 1974:66). Es precisamente en torno a esta reivindicación del funcionalismo que Foucault rechazó el concepto de Humanidad. Mukarovsky, a pesar de rechazarlo en cierto sentido, comprendía que tenía, en Antropología, cierto sentido útil, aunque hiperabstracto. Mukarovsky supo, antes que rechazarlo de plano, tratar de utilizar esa perspectiva de la mejor manera que le permitió su sistema. Esto lo veremos tratado en el epígrafe “Antropología de la literatura”.

Broekman termina el apartado sobre el estructuralismo checo con unas afirmaciones sorprendentes que parecen chocar contra la idea común sobre el estructuralismo. Citamos para concluir con su obra:

this synopsis necessarily leads to the conclusion that Parisian structuralism, which has become fashionable today, is no more than a recapitulation of what has been presented here - only in this sense can we speak of it as being a further developmet of structuralist thinking. The same themes and methods are being discussed anew. What is being presented to us as *dernier cri* is at best a differentiation, or an expansion, of these themes, or else a revision of them undertaken under the influence of new scientific insights⁴⁰ (BROEKMAN 1974:69).

En la obra de David Viñas (VIÑAS PIQUER 2002) se reserva un apartado al “estructuralismo checo” (de la página 378 a la 384, de un total de 600). En esta obra se lleva a cabo un recorrido histórico por toda la crítica literaria habida desde Platón y Aristóteles hasta nuestros días, con lo que la relativamente reducida extensión del apartado destinado a la exposición del estructuralismo checo estaría justificada, aunque en términos relativos no lo está tanto. Al estructuralismo francés le dedica cerca de 15 páginas (431-448) y a Jakobson, expuesto aparte de todas las corrientes, como si él mismo significara una corriente singular aparte, le dedica 8 (449-457). Es asimismo curioso que

40 “Esta sinopsis necesariamente lleva a la conclusión de que el estructuralismo parisino, que se ha puesto de moda hoy, no es más que una recapitulación de lo que se ha presentado aquí -solo en este sentido podemos hablar de él como un desarrollo subsecuente del pensamiento estructuralista. Los mismos temas y métodos se debaten de nuevo. Lo que se nos presenta como “el último grito” es como mucho una diferenciación, o una expansión, de los mismos temas, o también una revisión de ellos llevada a cabo desde la influencia de nuevos análisis científicos”. Nosotros ya tratamos de diferenciar tipos de estructuras en el anterior bloque.

en el estructuralismo checo figuren solamente Vodicka y Mukarovsky como subepígrafes, y no se mencione a Jakobson aquí, a pesar de lo siguiente:

Jakobson añadía en 1921 la función estética, y exactamente lo mismo hará Mukarovski en 1936, sólo que Mukarovski estructuró mejor sus ideas y las pronunció frente a un auditorio que no conocía las ideas de Jakobson. Sin embargo, Mukarovski no aportó nada nuevo a la hora de explicar cómo actuaba y se manifiesta la función poética. Era preciso averiguar los artificios de que se servía el poeta para llamar la atención sobre el mensaje en sí mismo y no sobre el contenido, y Mukarovski se limitó a repetir lo que ya habían dicho los formalistas con su teoría de la desautomatización. A saber: que, al causar un efecto sorpresa o de extrañamiento (ostranenie), el poeta obliga a fijarse en la forma del mensaje y provoca un placer estético (VIÑAS PIQUER 2002:379-380).

Con esta cita podemos entender sin esfuerzo por qué la exposición de Mukarovsky es reducida a apenas tres páginas, mientras que la de Jakobson es más extensa. Dicho esto, veamos qué puntos se destacan de la teoría mukarovskiana: “luego Mukarovski evolucionará y ya no tendrá por objeto de estudio la literariedad, puesto que incluye también elementos extraliterarios, siempre y cuando éstos se estudien como componentes de una estructura estética. Es decir, Mukarovski considera un error metodológico reducir una obra literaria a su sustrato verbal y también considera un error identificar la literatura con la literariedad (VIÑAS PIQUER 2002:381). No deja de parecernos curioso que esta cita coexista con la anterior en el mismo manual.

Líneas más abajo, la contribución de la escuela de Praga al desarrollo de la teoría literaria y de la perspectiva semiológica en los estudios literarios es puesta en valor:

está claro que la Escuela de Praga es impulsora del Estructuralismo y de la Semiología literaria. Del mismo modo que los formalistas supieron corregir sus propias ideas para encaminarlas hacia el Estructuralismo (así lo prueban las tesis de 1928), los estructuralistas checos evolucionaron hacia la Semiología al reconocer que el arte es un hecho ideológico que debe integrarse en el contexto social (...). Se advierte así claramente la línea evolutiva Formalismo-Estructuralismo-Semiótica (VIÑAS PIQUER 2002:381).

Afirma Viñas que Mukarovsky fue artífice de una superación del Formalismo ruso, y reconoce su aportación no solo con respecto a sus coetáneos, sino con respecto, en especial, a la Estética de la Recepción. No es extraño en absoluto, para él, que los teóricos de esa escuela prestaran tantísima atención a Mukarovsky. En las poquísimas páginas que el autor le dedica a Mukarovsky, no obstante, suele acertar con la exposición de aquellos rasgos más relevantes de Mukarovsky, aunque algunas veces no se detenga para observar con detenimiento qué diferencias

median entre él, Jakobson y Tynianov. Lo importante, no obstante, es que Viñas señala el impacto que las ideas de esta escuela tuvo en el desarrollo posterior de otras escuelas literarias que llevaban la semiología y el aspecto de la recepción por bandera.

La obra de Terry Eagleton *Una introducción a la Teoría literaria* es muy interesante por la distribución que hace de los contenidos, lo cual implica también una cierta clasificación de corrientes e ideas literarias. Veamos:

- I. Ascenso de las letras inglesas.
- II. Fenomenología, Hermenéutica, Teoría de la recepción.
- III. Estructuralismo y semiótica.
- IV. El posestructuralismo.
- V. Psicoanálisis.

A primera vista parece que la ordenación podría ser considerada en cierto modo cronológica, pero, si así es, ¿dónde ubicar a Mukarovsky? ¿Acaso en el estructuralismo, después de la Estética de la Recepción? A nuestro juicio, es un acierto que el autor sitúe a Mukarovsky en la escuela estructuralista y no en la fenomenología, principalmente porque, a pesar de poder, en cierto modo, considerar a Mukarovsky un filósofo, su fenomenología siempre estaba filtrada, antes que a través de Kant, a través de Hegel. Lo que esto significa es que lo colectivo e histórico eran una parte fundamental de su teoría, antes que los hechos de la conciencia a los que, es cierto, también alude.

La diferencia fundamental entre la Escuela de Praga y el Formalismo ruso la hace consistir en el cambio de perspectiva por respecto a la “totalidad” que suponía la constitución de la obra literaria: “los estructuralistas checos insistieron en la unidad estructural de la obra sus funciones debían de ser aprehendidas como funciones de un todo dinámico, en el cual un nivel particular del texto (al que la escuela de Praga llamaba —dominante) obra como influencia determinante que deforma o atrae a su propio campo de poder a todos los otros” (EAGLETON 1998:64). Y, siguiendo estas observaciones, termina por sugerir que el concepto de estructuralismo manejado por Mukarovsky y sus compañeros es prácticamente sustituible por el de semiótica, con lo que tenemos aquí una caracterización de este tipo de estructura frente a otras utilizadas en otras áreas. Es del mismo modo relevante que, precisamente debido a esta conexión entre el estructuralismo checo y la semiología, Yuri Lotman es puesto en correlación con la Escuela de Praga. Es por estos motivos por los que Lotman es incluido en el epígrafe a que hacemos referencia y, por lo tanto, expuesto a

continuación de la Escuela de Praga. Sin embargo, apenas menciona a Mukarovsky, por lo que nuestro interés por esta obra de Eagleton se detiene aquí. Esto no quiere decir, naturalmente, que el interés intrínseco de la obra se reduzca a lo que ella pueda decir de Mukarovsky, pero nuestro foco está puesto sobre su nombre.

Tal vez en la línea de quienes dicen poco de Mukarovsky pueda ubicarse el libro de Fokkema e Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*. En esta obra, que ocupa en su edición de Cátedra unas 200 páginas, tan solo 7 son dedicadas al llamado “estructuralismo checo”, dos menos que las dedicadas a la semiótica soviética (9) y 15 menos que las dedicadas al “estructuralismo en Francia” (22). Es cierto, no obstante, que este capítulo bien podría haberse llamado “La teoría literaria de Mukarovsky”, puesto que ocupa un lugar central en la exposición de este punto. Por ejemplo, se dice de él que es “(...) uno de los más famosos estructuralistas en el campo del estudio de la literatura” (FOKKEMA e ISCH 1981:49). Los autores desgranar en las páginas las ideas más relevantes de Mukarovsky, especialmente en lo que atañe a su semiótica, que es presentada como una expansión de las tesis de Tynianov, según el cual el estudio inmanente de la obra literaria era casi imposible.

Es importante destacar que en una nota a pie de página se dice: “en concordancia con Husserl y Saussure, Mukarovsky tuvo que admitir que, estrictamente hablando, el significante no es solo una entidad física, sino la impresión psíquica de una entidad física” (FOKKEMA e ISCH 1981:50). En el apartado correspondiente tratamos de este problema en torno al mentalismo o no de Mukarovsky. No está del todo claro si el llamado artefacto es solamente una “sensación psíquica” o Mukarovsky se refiere a una realidad física tras él. El hecho de que Mukarovsky no ahondara con insistencia en el problema nos permite interpretarlo de cierta manera, comprendiendo que, efectivamente, el artefacto es una sensación, pero detrás de cuya constitución hay un cuerpo, pues sin este no podríamos entender la importancia que Mukarovsky le da en ciertos momentos a los editores, imprenta, etc. El teatro, por ejemplo, es tal porque los actores se encuentran allí “de cuerpo presente”, no de fenómeno presente. Mukarovsky, a pesar de hallarse muchas veces en una tensión entre la mente, la percepción, la realidad material y el significado estético, nos da algunas claves para, como decimos, reinterpretarlo desde un constructivismo material; según este, los lectores no solamente reciben (perciben) el texto pasivamente, sino que, haciendo cosas con él, cambian la obra literaria (también corpóreamente, porque esta puede editarse cientos de veces, tan solo unas cuantas, ser subrayada, anotada, criticada mediante otros libros que, en el fondo, son transformaciones críticas de la propia obra literaria a la que se dirigen, etc.). Esta es una evolución que el propio

Mukarovsky terminaría abrazando, aunque por presiones políticas, según dicen los autores: “la estructura que en 1940 era todavía una entidad conceptual cuyo soporte eran ciertas propiedades del material, se convierte ahora en un fenómeno objetivo que pertenece al mundo real” (FOKKEMA e ISCH 1981:54). Esta afirmación, no obstante, es muy confusa, porque Mukarovsky siempre creyó en la objetividad del fenómeno literario. La perspectiva social le permitía tal cosa, además de la cosa material externa que ofrecía sus limitaciones y resistencias.

Existe otro apunte de cierta relevancia en la obra a que nos estamos refiriendo: “son famosos sus estudios sobre Mácha y Capek pero por estar escritos en checo y sobre autores checos, no se apreciaron, por razones obvias, fuera de Checoslovaquia” (FOKKEMA e ISCH 1981:54). Tiene importancia porque viene a subrayar la dificultad con que se toparon los teóricos checos: el corto alcance de su lengua y literatura en los países latinos y sajones, cuya actividad teórico literaria era de mayor volumen.

Para terminar con esta obra, hay que decir que los autores creen que es “excesiva” la preocupación por la dinámica del sistema literario y de la literatura. Es cierto que Mukarovsky centró su atención en las transformaciones literarias y que finalmente trató de buscar en el artefacto los límites de la evolución del objeto estético sin encontrarlos del todo. Habría que esperar, según Fokkema e Isch, a Lotman para encontrar un equilibrio entre la visión dinámica y la autónoma.

Hemos dejado para el último lugar la obra de Manuel Asensi, *Historia de la teoría de la literatura*. El motivo radica en su tratamiento profundo de la cuestión, algo que no hemos podido advertir en todos los otros manuales de los que hemos hablado hasta ahora. En esta obra se dedica todo un capítulo (30 págs.) al desarrollo y exposición de las ideas de la Escuela de Praga en torno a la Teoría literaria.

Si dijimos que Mukarovsky podría dejarse interpretar como un constructivismo es, principalmente, porque señalamos asimismo que su concepto de estructura tenía que ver con aquel del que hablaba Bárcena, para quien el principio configurador (o constructivo) era una condición indispensable para la existencia de toda estructura. La estructura, al ser dinámica, dialéctica, funcional, etc., dependía siempre de lo que los individuos hicieran con ella (los individuos utilizan los signos para comunicarse, al igual que utilizan la obra para comunicarse). Asensi deja esto claro, después de haber dicho que el concepto de estructura también era abordado como un sistema autorregulado: “pero, al mismo tiempo, no podemos dejar de reconocer que la noción de

“estructura” es una clara heredera de la noción de “construcción” tal y como fue formulada por Tinianov en 1923, lo cual añade una característica más a la familia de los rasgos que caracterizan a dicha noción de «estructura»” (ASENSI PÉREZ 2003:114).

Asensi explica con precisión cuáles son las aportaciones más relevantes de Mukarovsky y, dado que citaremos su obra en algunos puntos del trabajo, no podemos sino señalar que en ella se da el peso que Mukarovsky merece en términos de peso teórico, además de dedicar a su trabajo un espacio al menos suficiente para poner en valor las ideas del autor checo. Además, en su exposición de la evolución del Formalismo ruso y de la Escuela de Praga, sitúa a Mukarovsky en el momento final de la misma, dado que con él “(...) la concepción de la obra literaria como sistema funcional se sitúa en el marco de una semiología, es decir, que el texto literario pasa a comprenderse como un signo en su función estética” (ASENSI PÉREZ 2003:122). Creemos que con estos apuntes hemos

3.4.1.2 El estructuralismo francés. Principales autores y tesis.

Los comienzos del término estructura se pueden rastrear en Durkheim, Marx, e incluso Saussure (aunque tan solo lo utiliza tres veces en todo su *Curso*). No obstante, François Dosse, de cuya obra extraeremos la información más relevante aquí, admite que es la escuela de Praga la que pone en funcionamiento ese concepto, y ya el primer artículo en *Acta Lingüística*, la revista fundada por Hjelmslev en 1939, lleva por título “Lingüística estructural”. “El estructuralismo parte de la premisa de que el sistema de la literatura es un sistema de signos y que, como tal, se debe estructurar de forma análoga a como lo hace el sistema de signos por excelencia: el sistema lingüístico” (SANMARTÍN 2006:299).

También menciona Dosse estas dificultades prácticamente insalvables que nosotros mencionamos a la hora de reconstruir las líneas históricas del pensamiento estructuralista: “Es una historia compleja la que hay que reconstruir, puesto que los contornos de referencia estructuralista son particularmente vagos”, (DOSSE 2004:13), y de este modo llega a decir que el movimiento era más bien una *koiné*, un grupo sin solidaridad de doctrina. No obstante lo dicho, a continuación ofrece una división práctica que clasifica las distintas corrientes estructuralistas del siguiente modo:

- Estructuralismo científicista: Levi Strauss, Greimas, Lacan.
- Estructuralismo flexible: Barthes, Genette, Todorov.

-Estructuralismo historizado o epistémico: Althusser, Pierre Bordieu, Foucault, Derrida...

Nosotros, por nuestra parte, fijaremos nuestra atención en Claude Lévi-Strauss, principalmente, puesto que, ya lo hemos dicho, fue el iniciador (recogiendo el testigo de Saussure) del nuevo estructuralismo en Francia. Además, parece que varios medios contribuyeron a crear a su alrededor un halo de autenticidad y rigor científico que casi exclusivamente se reservaba para su trabajo, aunque pudiera, eso sí, extenderse a otras disciplinas siempre y cuando estas siguieran el método sin despegarse de él un solo milímetro. Él mismo dijo en ocasiones que no reconocía como estructuralista gran parte de la actividad intelectual que se llevaba a cabo en otros ámbitos, y esto, en parte, tuvo mucho que ver con la perspectiva sesgada que trató de mantener en consonancia con algunas pretensiones de unidad científica en torno al concepto de estructura.

Lévi-Strauss rechaza la idea de que el estructuralismo sea una filosofía; para él, por tanto, es más bien un método científico que solamente ha conseguido frutos verdaderos en Lingüística (de donde él extrae parte de su metodología) y en Antropología. Defendía la idea de que el estructuralismo no podía definirse como una filosofía sino únicamente como un método de investigación científica.

La unidad de tal “ciencia del hombre”, es decir, la Antropología, podría y debería contener y articular los niveles tecnológicos, sociológicos, económicos, organizativos, morales, etc. sin caer en ningún reduccionismo. Pero esto, claro, es hoy en día imposible, y ni qué decir tiene que hace cincuenta años lo era aun más. No podemos ahondar en este aspecto, pero tan solo subrayamos este aspecto antifilosófico, por así decir, que tenía el estructuralismo de Lévi-Strauss.

La importancia de Lévi-Strauss es incontestable, por otra parte. Será interesante más adelante comparar algunas ideas de Mukarovsky con algunas de las que aquí esbozaremos, puesto que también para Mukarovsky Durkheim fue un referente primordial. Y fue de Durkheim de quien Lévi-Strauss extrajo algunas de sus bases más sólidas, empezando, como es natural, por la idea de que la sociedad constituye un todo irreductible a la suma de sus partes, y que hay legalidades operativas en su nivel que no son conmensurables con el resultado de la mera adición de cada ego psicológico del grupo dado. No obstante, Lévi-Strauss rechaza ceñir el conjunto de legalidades a una sociedad en concreto (y Durkheim centraba sus estudios en sociedades que necesariamente habían de estar situadas en una zona geográfica concreta, en un punto de la historia en concreto, etc.), y busca más bien leyes universales. Por así decir, su campo no se ciñe a una sociedad dada en un tiempo y en un

lugar, sino que sitúa al Hombre en toda su extensión como objeto de estudio, aunque luego tome las estructuras de parentesco como objeto. Sus trabajos, por tanto, siempre apuntan en aquella dirección, y no en la mera descripción de algunos rasgos en determinadas culturas, como por ejemplo sí hacía Malinowski.

La antropología de Malinowski, es cierto, trataba de descifrar cuáles eran las funciones que desempeñaban ciertas “instituciones” o “rasgos” en culturas diferentes. De esos dos ejes (rasgos y culturas), Strauss abstrae el segundo para buscar razones profundas y comunes a todos los lugares en donde tal rasgo esté presente (algo así como una geometría del hombre). La prohibición del incesto sería uno de esos rasgos, que desde la antropología física (caída en desgracia después de la segunda guerra mundial debido al rechazo de los racismos) tendía a explicarse por causas biológicas; es decir, el incesto se prohibiría conforme a imperativos biológicos para evitar malformaciones y debilidades congénitas en los organismos de los individuos de una sociedad. Lévi-Strauss, por contra, rehúsa atribuir a causas biológicas esa prohibición, y busca en otros lugares las razones para explicarla. Es necesario destacar en este punto el celo que Lévi-Strauss siente a la hora de reducir al mundo natural (en su valor por respecto a al mundo de la Cultura) las estructuras de que habla, porque, recordemos, en otras teorías como la de Heino Engel se discierne entre estructuras técnicas y estructuras naturales. Sobre la dicotomía entre Naturaleza/Cultura ya dijimos algo en otra ocasión, pero volveremos a recoger el asunto más adelante, cuando tratemos de explicar en qué consiste exactamente la integración de estructuras en niveles diferenciados.

Más tarde, Strauss encuentra en las indagaciones checas sobre fonología, principalmente en los trabajos de Jakobson y Trubetzkoy, algunas de las ideas que le ayudarían a fundamentar su método. Siguiendo la línea de Jakobson, pretendió reducir las estructuras a unos pocos pares de los que luego se pudieran derivar toda una serie de transformaciones predecibles y contenidas como posibilidades lógicas en la articulación de esos mismos pares. De alguna manera, la estructura de Strauss se convertiría en una especie de significante por la que podían discurrir muchos sentidos, a pesar de que estos no podrían violentarlas jamás. Si los rasgos son significantes, entonces es natural que hoy en día haya perdurado en la antropología la idea de cultura como un “sistema de comunicación” (una definición heredera del estructuralismo), que fue la manera en que Strauss entendió las culturas, a pesar de que, en última instancia, todas hablaban la misma lengua, una lengua vacía que era “pura estructura”; es decir, todas se plegaban a un conjunto de reglas irrebasables detrás de las cuales no existía nada. En cierto modo, la realidad de la experiencia quedaba en un segundo plano, ya que todos los fenómenos y contenidos quedaban a expensas de ser

tamizados por aquella estructura sin la cual no tendrían ni siquiera un sentido. Aquí, creemos, podemos observar las diferencias insalvables que existen entre esta noción de estructura y la de Mukarovsky, principalmente porque Lévi-Strauss buscaba estructuras esenciales, profundas, elementales, vacías... Mukarovsky, como hemos visto, las buscaba en el cambio continuo, un cambio cualitativo que, sin embargo, no destruía su identidad.

De vuelta a Francia, nos encontramos con un buen número de críticos en contra de las premisas de Lévi-Strauss. Claude Lefort le critica a Strauss que “coloque el sentido de la experiencia fuera de la experiencia misma [en la esencia y no en el fenómeno], y hacer que prevalezca el modelo matemático presentado como más real que la realidad (...). (citado por DOSSE 2004:42). Esta crítica, como veremos, es un arma que fue utilizada contra el estructuralismo de Lévi-Strauss en muchas ocasiones, y que fue de alguna manera ratificada por Marvin Harris, cuando en sus estudios descubrió que ciertas estructuras del parentesco que Strauss describió en ocasiones solo de manera muy forzada podían verse ejercidas en las costumbres efectivas de algunos pueblos. No obstante, la mayoría de los argumentos de defensa contra ataques dialécticos como los de Lefort solían cifrarse en el método. Es decir, el estructuralismo sería tan solo un método de descripción, un procedimiento gnoseológico que pretendía reflejar ciertos funcionamientos en su expresión lógica. Pouillon, por ejemplo, califica de “infundado el punto de vista de Lefort en la medida en que Lévi-Strauss evita a la vez confundir la realidad y su expresión matemática, y tampoco las separa para primar la segunda. No existe entonces ontologización del modelo, puesto que esta expresión matemática de lo real nunca se confunde con lo real” (citado por DOSSE 2004:42).

Vemos, entonces, que el debate en torno al estructuralismo de Strauss ha ido de un polo gnoseológico a otro ontológico. Desde nuestra perspectiva, podríamos decir que el debate también se podría plantear no ya en términos de oposición entre gnoseología y ontología, sino en un terreno puramente gnoseológico; es decir, ¿estamos hablando de estructuras fenoménicas o de estructuras esenciales? Tan solo dejamos planteada la cuestión aquí, que retomaremos cuando Mukarovsky trate de verificar la posible validez universal del valor estético-literario.

Esta búsqueda de la universalidad a la hora de describir la realidad del Hombre ha de desempeñarse en una abstracción que solo tiene parangón en el terreno de las matemáticas. No es casualidad que en Francia se desarrollaran las famosas “estructuras algebraicas” (recordemos a Bourbaki). Dice Dosse: “La reflexión epistemológica en el terreno de las ciencias humanas es

deudora de las mutaciones en curso de las ciencias duras y en este campo se comprueba la misma inflexión formalista. El ejemplo más sorprendente es la evolución de las matemáticas modernas en los años cincuenta y sesenta. Las matemáticas se aplican entonces a conjuntos de elementos cuya naturaleza no se especifica, se deducen a partir de axiomas de las estructuras madre” (DOSSE 2004: 105). En suma, el objetivo de Strauss es formalizar las estructuras en lenguaje matemático para explicar su universalidad. Y esta universalidad de la que estamos hablando y que queda más o menos perfilada en sus intenciones por los anteriores párrafos, ¿no nos recuerda sobremanera a la sincronía del sistema de Saussure? En efecto, aún las cuestiones referentes a la sincronía y a la diacronía seguían coleando con mucha vitalidad, a nuestro juicio en parte por haber obviado y borrado de su mapa de coordenadas los trabajos de la escuela de Praga, en especial los de Mukarovsky (a pesar de que algunos filósofos en Francia como Lucien Goldman siguieron este tipo de estructuralismo). Parte de los intentos de reformulación de los ejes “sincronía” y “diacronía” en el estudio de la lengua fueron ciertamente olvidados, quizá también por el propio Jakobson en sus últimos trabajos, ya en Estados Unidos.

Con todo, Saussure no era para muchos el padre del estructuralismo: “Según él [André Martinet], hay que esperar al Círculo de Praga y a la fonología para ver cómo se define el programa realmente fundador del estructuralismo: “Soy saussuriano, pero, y esto lo digo con la mayor admiración por Saussure, Él no es el fundador del estructuralismo”(citado por DOSSE 2004: 65), y eso debido en parte a las dificultades por superar la dicotomía férrea entre sincronía y diacronía que, a pesar de presentarse como procedimientos metodológicos, terminaban por tener siempre corolarios ontologistas.

Barthes, por su parte, comenzó siendo un acérrimo seguidor de Sartre para ir asimilándose a la corriente estructuralista, en la que el sujeto formal ya no estaba constituido en aquella libertad formal que “se levantaba y aplastaba contra el mundo”. Antes bien, el sujeto fue dejando paso a un conjunto de reglas de las que el sujeto solo era un mero actor y actualizador de estas. Como resultado de esta viraje obtenemos la famosa sentencia “el autor ha muerto”⁴¹, como una forma de eliminar al “sujeto creador” e insertarlo como pieza dentro de la estructura que determina ya las operaciones de tal sujeto. En efecto, en *El placer del texto* Barthes asegura que lo importante de la obra de arte es el proceso de lectura (totalmente contingente, cambiante de una vez a otra, etc.): “lo que me gusta en un relato no es directamente su contenido ni su estructura sino más bien la

41 Y, a pesar de la muerte del autor, parece que Barthes siguió trabajando en autores de mucho renombre, como Rancière y otros, siguiendo quizá la biblia de los historiadores de la literatura positivistas.

rasgaduras que le impongo a su bella envoltura: corro, salto, levanto la cabeza y vuelvo a sumergirme (BARTHES 1982:21). Barthes es, en este sentido, mucho más radical que Mukarovsky.

Por otra parte, no fueron pocos los filósofos que criticaron esta la perspectiva straussiana alegando que sencillamente destruía “la libertad del hombre”. Por ejemplo, Jean Duvignad interpela a Strauss con esta cuestión, a lo que el propio Strauss contesta: “La cuestión no es pertinente. El problema de la libertad no tiene más sentido, en el nivel de la observación en el que me coloco, que el que tiene para el que estudia al hombre en el nivel de la química orgánica” (citado por DOSSE 2004: 205).

Pero Barthes ya entiende que no existe el autor, o que, más bien, no es necesario estudiarlo, sino que habrá que ceñirse al conjunto de reglas propias del texto donde se puede leer con libertad, en el lugar donde está contenido todo lo que necesitamos saber de la estructura. ¿En qué situación quedaría el lector, entonces? El lector sería la figura que construye o reconstruye en forma de estructura la realidad del texto. “El estructuralismo es esencialmente una actividad (...). El fin de toda actividad estructuralista (...) es reconstituir un objeto, de forma que esta reconstrucción ponga de manifiesto las reglas del funcionamiento de este objeto. La estructura es entonces, de hecho, un simulacro del objeto” (citado por DOSSE 2004: 236). En otro lugar, Barthes afirma que “(...) un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un sentido único, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje de un autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras (...). Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de descifrar un texto” y, páginas después, “(...) el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (BARTHES 1987:65-71).

Estas visiones que estamos exponiendo aquí se ven en cierto modo desplazadas con Lacan, y no porque la revisión estructuralista del psicoanálisis de Lacan venga a sustituir a las otras dos, sino porque representa de alguna manera una “deformación” de “la estructura” por respecto a cómo la utiliza Strauss y a cómo la utiliza Barthes, como no podría ser de otra manera. Esto sucede, principalmente, por el confinamiento que se hace de la estructura a la “psique”. Es decir, la estructura no sería un conjunto de normas y reglas, sino un “topos”, un lugar constituido y organizado de manera lógica, aunque cambiante. Para muchos, el giro topológico de Lacan es el más importante, porque permite reinterpretar al mismo sujeto y su estructura; una estructura “que durante siglos se creyó poder representar mediante la figura de esfera, por la completud, [pero que] es muestra de hecho de lo aesférico y de la incompletud” (DOSSE 2004: 253). Desde esta topología

se intenta vaciar la esfera y mostrar su fraccionamiento interno, para, tal y como hizo Bohr con el átomo, demostrar que el sujeto también es en cierto modo divisible, a pesar de su carácter de “individuo”. Quedaría por preguntarnos en este punto, si acaso la realidad podría reducirse al texto, a la estructura “algebraica” o a la estructura “aesférica” del sujeto, pero de esto hablaremos en otro momento.

En otro ámbito, Greimas consigue publicar su *Semántica en Larousse*: “Mi semántica se ha convertido, gracias a Dubois, en estructural en letras rojas. Me dijo: “Mil ejemplares más si usted añade estructural” (citado por DOSSE 2004:356). Dosse admite a continuación que el adjetivo estructural era el mejor argumento para las ventas editoriales en los años 70.

En esta dirección, Greimas se aleja de la descronologización de Barthes para acercarse más bien a una semántica que trate a los mitos como unidades narrativas (literarias) y no solamente como unidades “culturales” o de expresión de un universo mitológico, como sí hizo Strauss. Esta diferencia, por otra parte, dio lugar a un conflicto entre Strauss y Greimas que los separó y enemistó, al menos doctrinalmente. Según Strauss, Greimas no comprendió bien lo que era una estructura (quizá no hubiera algo como una estructura unívoca que comprender), y, en efecto, las estructuras de las que habla Strauss no son las mismas que aquellas de las que habla Greimas. Lo que Lévi-Strauss estudia no es un encadenamiento lineal en una obra, de manera sintagmática, sino una conformación de la estructura del mito que es más bien paradigmática, global. Las perspectivas, en efecto, chocan, y tienen que ver con los niveles estructurales de integración de las “esferas”, y, en total, con el grado de autonomía que encontremos en cada disciplina.

3.5 Conclusiones:

En este punto, creemos que podemos afirmar que, en efecto, no existe una unidad en el estructuralismo. Podemos decir, asimismo, que el estructuralismo es una corriente de carácter más bien filosófico (aunque tenga sus repercusiones científicas) y que por ese mismo motivo unos estructuralistas se oponían a otros por lo incompatible de sus posiciones.

Hemos tenido ocasión, además, de establecer comparaciones entre varios estructuralismos (principalmente dos) que hemos discernido gracias a la exposición de nuestras posturas en ontología y gnoseología, e intentado asimismo una mínima clasificación de estructuras desde una perspectiva

abstracta que, sin perjuicio de esa abstracción, no absorbe indiferenciadamente todas las estructuras con que nos topamos. En este sentido, hemos tratado de buscar fuentes de la idea de estructura en la lingüística y en la arquitectura, además de los comentarios añadidos en los anexos, pertenecientes a otras disciplinas y que, sin embargo, hemos decidido añadir allí por su interés y por las alusiones a ellos a lo largo del trabajo.

Por último, creemos que nos hemos acercado al análisis de la idea de estructura de Mukarovsky desde una perspectiva que nos ayudará en futuros trabajos a tener un lugar del que partir, pero también para aventurarnos en las demás investigaciones de Mukarovsky que no se reduzcan a cuestiones teórico-estructurales con una dirección y un plan analítico más ajustados y precisos. De este modo, en lo sucesivo, ideas como la de función, la de norma y la de valor, irán siempre unidas a esa condición estructural tal y como la utiliza Mukarovsky, localizada y analizada en este trabajo para permitir su contraste con otras teorías estructuralistas allí donde necesitemos contraponerlas. Además, creemos que incluso de manera interna a la propia teoría estructural de Mukarovsky, el simple hecho de haber realizado aquí las tareas de contraste, análisis y clasificación de los estructuralismos nos ayudará a entender las ideas literarias del autor checo.

BLOQUE 2

Capítulo IV: Mukarovsky desde una perspectiva diacrónica.

4.1 Ruptura y continuidad con el Formalismo ruso.

Hemos obtenido en este punto algunas referencias útiles para abordar la cuestión de las relaciones entre el estructuralismo de Mukarovsky y el Formalismo ruso. Tenemos una noción de estructura funcional, y sabemos ahora qué queremos decir con función y estructura; además, sabemos que la obra literaria no es una dimensión que podría encontrarse separada de todas las otras dimensiones, como immaculada, sino que se cruza con otras series de una manera determinada a través de diversas antinomias. Sobre los formalistas, es cierto, no hemos dicho demasiado, y tal vez sea esta la ocasión de cifrar cuáles son las diferencias que podemos encontrar entre ambas concepciones (la formalista y la estructuralista), lo cual tiene indudablemente su importancia por haber constituido el Formalismo el principio generador del estructuralismo checo, sobre todo en su fase final. Decimos fase final porque, como es bien sabido, la unidad del Formalismo ruso es problemática de concebir, puesto que en esta corriente se enmarcan tanto algunos teóricos dentro del Formalismo ruso que serían genuinamente formalistas, como el propio Shklovski (al menos en largos tramos de su producción teórica), y otros que aceptarían las interferencias y contactos entre las series literarias y las series extraliterarias, como Tynianov. Podemos afirmar, sin lugar a equivocarnos, que la semiótica checa estaba de algún modo prefigurada en Tynianov, a quien Mukarovsky cita en muchas ocasiones y quien, dicho sea de paso, comienza la transformación del Formalismo ruso en una dirección que prorrumpiría en la Escuela de Praga. Vamos a tratar sucintamente esta evolución de la que hemos hablado para entender bien la teoría de Mukarovsky, que luego contrastaremos con la del Formalismo ruso.

4.2 Evolución del Formalismo ruso.

Según Emil Volek (VOLEK 1992:117), la andadura del Formalismo ruso puede dividirse en tres etapas: el formalismo temprano (1914-1921), el primer postformalismo (1922-1925) y los años de su disolución (1926-1929). Sobre el primer formalismo, superado por los propios formalistas, diremos poco. Tal vez todo lo que haya que decir se puede cifrar en la postulada independencia absoluta de la forma con respecto del contenido que Shklovski afirma, por ejemplo, de la siguiente

manera: “el porqué los poetas escogían precisamente estos y no otros temas se explica por el grupo social al que pertenecían, y *no tiene ninguna relación con su labor poética*” (subrayado nuestro; SHKLOVSKI 1992:44). Eichenbaum disculpaba estos primeros pasos de la siguiente manera: “es natural que durante este tiempo los formalistas tomaron las obras literarias únicamente como material para la verificación y la confirmación de las tesis teóricas. Todavía soslayaban los problemas concernientes a la tradición, la evolución, etc.” (EICHENBAUM 1992:85). De hecho, el abandono de esta etapa en cuanto la idea de función es introducida en el inventario conceptual de la escuela es patente, excepto por algunos epígonos que se aferraban al método primitivo y por algunos críticos que veían en aquella primera etapa (ya superada) un blanco fácil para sus ataques.

La evolución vista desde dentro es detallada en el artículo de Eichenbaum que acabamos de citar, el cual constituye uno de los mejores documentos para medir la transformación gradual de las tesis de los formalistas. Recuerda Eichenbaum que las primeras tesis, antes que como un sistema teórico totalmente cerrado, constituían simplemente una semilla que había nacido como contraposición al pensamiento de Potebnia, pensamiento que, por cierto, Mukarovsky terminaría reincorporando más tarde, al entender que las ideas teóricas del autor entraban en la obra literaria como otro elemento de su energía semántica (véase el epígrafe sobre el gesto semántico, 8.3.1). Sea como fuere, lo cierto es que al fin, en 1930, Shklovski “capitula ostentosamente, pero sigue luchando” (VOLEK 1992:36). Esta capitulación, según explica Volek, solo a medias puede entenderse como sincera, puesto que las presiones políticas eran ya demasiado asfixiantes para dejar que el pensamiento tanto de este autor como de otros se desarrollara conforme a su curso natural.

Históricamente, el caldo de cultivo en que se fraguó esta corriente ha de entenderse como un contexto altamente inestable. Nos encontramos con una guerra a escala mundial (la Primera Guerra Mundial, 1914-1918) en la que la Rusia zarista participa hasta la Revolución de Octubre (1917). Ya en 1905 el primer intento de revolución por parte de los bolcheviques había fracasado, aunque este hecho sería más tarde convertido en propaganda comunista a través de, por ejemplo, películas como *El acorazado Potemkin*, a cuyo visionado precedía en ocasiones una introducción del mismo Trotski.

Como Volek afirma, “la convivencia de los formalistas con la revolución de Octubre del 1917 nunca fue fácil (...) y terminó con el arte de sobrevivir las purgas estalinistas dirigidas contra cualquier heterodoxia, el otro gran cataclismo puesto en movimiento desde finales de los años 20” (VOLEK 1992:35). El conflicto, sin embargo, no tenía solamente un carácter político o ideológico,

sino que hundía sus raíces hasta la misma filosofía y clasificación de los saberes, lo cual daba lugar a la pugna entre los formalistas y los teóricos de orientación sociológica. En palabras de Volek: “este proceso tuvo sus momentos más lúcidos en la polémica entre Trotski y Eichenbaum (1923-1924), donde el marxismo trató de ganar con argumentos y actuó de la manera más culta e ilustrada que pudo, y donde el Formalismo se defendió brillantemente; (...)” (VOLEK 1992:36).

En cuanto al arte, estamos en el momento de mayor eclosión de las vanguardias, cuyo máximo exponente por aquellos años en Rusia es Maiakovski. La desaparición de la responsabilidad epistemológica de la que hablaba Mukarovsky en sus comentarios acerca del Surrealismo tiene que ver precisamente con la perspectiva no sociológica del Formalismo ruso: su objetivo era estudiar la literatura en sí, al margen de los lectores, autores y de las condiciones sociales o materiales de su existencia. El objetivo era saber cómo funcionaba una obra literaria en sí misma:

en la literatura y en la crítica, este doble aspecto de la metáfora (la máquina-objeto y la máquina-producción) se expresa en las metáforas del texto como una especie de máquina, y de la creación como la maquinaria de la producción textual. (...) Viktor Shklovski, quien sirvió en un batallón de automóviles blindados durante la Primera Guerra Mundial y allí adquirió ciertos conocimientos de mecánica, escribe a Jakobson, en 1922: “Sabemos ahora cómo está hecha la vida y también cómo están hechos *Don Quijote* y el automóvil” (VOLEK 1992:21).

Esta máquina-literaria (la obra) se puede entender al margen de las operaciones que los sujetos hacen con o sobre ellas y, por tanto, las apreciaciones sociologistas sobran. Si un automóvil es precisamente móvil gracias a sí mismo, la literatura, del mismo modo, sería autónoma y autotélica, pues se dirige hacia su fin (*telos*), que es ella misma. Es decir, la consideración del objeto particular evita a toda costa entender el propio objeto como inmerso en una situación comunicativa de dimensiones pragmáticas. En este sentido, el Postmodernismo se ha revelado como el antídoto para esa búsqueda febril del objeto absoluto, a pesar de que el antídoto, si existe, ya había sido buscado por Mukarovsky antes. Si recordamos las palabras de Mukarovsky, el objeto no es portador de funciones, sino que estas son puestas allí por los sujetos como manera de enfrentarse al mundo: “lo estético no es una cualidad real de las cosas, ni está ligado de manera inequívoca a algunas cualidades” (MUKAROVSKY 2011:20). Según esto, analizar la máquina-obra literaria hasta sus componentes más esenciales no tiene por qué decirnos nada sobre el carácter literario (en tanto que este es artístico) de la misma.

El Formalismo ruso comenzó por oponer la lengua práctica a la lengua poética, a través del concepto de “extrañamiento”⁴² (*ostranenie*), acuñado por Shklovski⁴³. Los conceptos de desautomatización, desfamiliarización, etc., suelen ser tomados como sinónimos de aquel primero. Pau Sanmartín Ortí, por ejemplo, prefiere el término “desautomatización”, dado que entiende que el concepto de extrañamiento es más particular; no en vano fue utilizado por Shklovski por primera vez en 1917 (en *El arte como artificio*) para referirse a lo poco habituales que eran algunas figuras retóricas poéticas en el lenguaje ordinario. La importancia que Shklovski le da al hecho de que el lenguaje literario sea “extraño” para el que lo aborda es muy grande: es la base de la literatura, especialmente de la lírica. Ahora bien, ¿qué ocurre con la prosa? En la prosa y en teatro, efectivamente, el lenguaje no está siempre necesariamente desautomatizado; Shklovski, no obstante, cree ver en estos géneros elementos extraños e insólitos que nos dificultan la percepción: “¿por qué el reconocimiento en las obras teatrales de Menandro, Plauto y Terencio tiene lugar en los últimos actos (...)? (SHKLOVSKI 1992:123). La dilación⁴⁴ es, según el teórico ruso, un elemento que retarda la percepción, la dificulta y, por lo tanto, es consustancial a la prosa y al teatro.

El estudio de estos esquemas era abordado por Shklovski a través del concepto de *siuzhet*. Este concepto, que para Veselovski (SKLOVSKI 1992:126) era sinónimo de tema o motivo vertebrador, para Shklovski revestía un sentido diferente, a saber: que el *siuzhet* es un esquema más o menos lógico que persiste como tal para definirse frente a narraciones no literarias: “en realidad, los cuentos se disgregan incesantemente y vuelven a componerse sobre la base de las leyes, todavía desconocidas, que rigen la composición de *siuzhet*” (SHKLOVSKI 1992:127) o: “llamo la atención sobre el hecho de que en todos los ejemplos de este género subrayo no la analogía de los motivos, que considero sin importancia, sino la analogía de los esquemas” (SHKLOVSKI 1992:139). Es precisamente en este punto donde podemos medir las primeras diferencias del Formalismo ruso (al menos en lo que de él representa Shklovski) con el estructuralismo de Mukarovsky; Shklovski le reprocha a los etnólogos buscar razones sociológicas, morales, religiosas para explicar la permanencia de esos esquemas que él llama *siuzhet*. Esquemas, por cierto, que no han de ser puramente abstractos; por *siuzhet*, por ejemplo, se refiere al pequeño segmento narrativo de la apropiación de una tierra mediante su abarcamiento con la piel de una vaca previamente desollada. En todos los cuentos en los que se da este *siuzhet*, dice Shklovski, no hay protesta ninguna por parte

42 Es interesante la anécdota que nos cuenta Pau Sanmartín Ortí en su tesis doctoral (2006:19), según la cual, Shklovski cometió una falta de ortografía al escribir *ostranenie* con una sola *n*, cuando habría de llevar dos. Shklovski confesaba cuánto le costaba escribir sin faltas de ortografía en sus años escolares.

43 Eichenbaum señala que ese fue el pistoletazo de salida de Formalismo, sobre todo en oposición a las tesis de Potebnia (EICHEMBAUM 1992:83).

44 También existe en lírica, en forma de lo que el autor denomina “construcción escalonada”.

de los que ven cómo determinado personaje se apropia de manera injusta de una tierra. Esto se debe, dice Shklovski “al carácter convencional subyacente en la base de toda obra literaria, que consiste en que las situaciones se liberan de sus relaciones reales e influyen unas en otras según las leyes del tejido artístico en que se hallan” (SHKLOVSKI 1992:128).

Lo que en definitiva trata de demostrar Shklovski en el artículo a que hacemos referencia es que la influencia sobre lo literario se da a través de la misma serie, de la misma “esfera” (en terminología mukarovskiana), y esto es formulado de una forma muy parecida a la del propio Mukarovsky: “la obra de arte se percibe sobre el trasfondo de otras obras artísticas y por asociación con ellas. La forma de la obra de arte se define por su relación con las formas que la han precedido” (SHKLOVSKI 1992:130). Mukarovsky, sin embargo, no habría hablado de “forma”, sino de “contenido”. Tampoco habría aceptado la tesis de que la forma sea el único fondo sobre el que la obra se dibuja, como comprobaremos en el capítulo VII en torno a las “Dialéctica e integración de estructuras”. Para Shklovski, sin embargo, el contenido de la obra literaria es accidental a ella misma y está al servicio de la forma: “cuando en la lengua falta la palabra gemela correspondiente, el lugar del sinónimo lo ocupa una palabra cualquiera derivada. Por ejemplo: *kudy-mudy, pliuski-mliushki (...)*” (SHKLOVSKI 1992:134). Esto quiere decir que, en construcciones fragmentadas, escalonadas, en las que el ritmo es lo esencial, el contenido pasa a un segundo plano y la selección de este está sujeta al criterio de la forma, ya sea para rellenar una rima, cierto número de sílabas finales en un verso, etc. Veamos un ejemplo puesto por el autor:

“El abeto está verde en invierno y en verano,
nuestra Malashka está alegre el año entero”

Según Veselovski, estos versos son un eco de totemismo, es decir, ecos de una mitología según la que ciertas tribus consideraban que los árboles y otros seres animados e inanimados eran sus creadores; es curiosa la manera que tiene Shklovski de parafrasear esta opinión: “Veselovski piensa que si el bardo compara al hombre con el árbol, o bien los confunde él o los confundía su abuela” (SHKLOVSKI 1992:134). Un ejemplo más:

¿Por qué maldiré yo al que Dios no maldijo?
¿Y por qué he de execrar al que Jehová no ha execrado?
(Números, 23, 8)

Aquí Shklovski dice que la diferencia entre el contenido de “maldecir” y el de “execrar” es creada precisamente por esa construcción escalonada que pide una variación en ese punto. Un fenómeno similar a este sería el de “retardación” o “dilación”, en el que se repiten versos añadiendo poca variación de contenido, pero los cuales son necesarios desde el punto de vista de la forma. En suma, la afinidad o cualquier otro tipo de relación de estos versos entre sí y con otros, en total, se debe a la forma y no al contenido. Es decir, lo relevante no es la analogía de contenidos (que suelen darse, no obstante), sino, ya está dicho la de los esquemas. No nos extenderemos más sobre los modos que la forma tiene de crear su propio contenido, puesto que el fin era mostrar la preeminencia de la forma sobre el contenido en la teoría de Shklovski, la cual, dada la importancia del teórica, pueda pasar por ser representativa de la primera época del Formalismo ruso. Es importante subrayar, sin embargo, que este artículo fue escrito en 1919, y que ya entonces, en el apéndice del mismo, podemos notar las presiones que los formalistas sufrían por parte de la crítica marxista: “no he desatendido otras influencias (...), pero considerando que, de todas las influencias que se ejercen en la historia de una literatura, la principal es la influencia de una obra sobre otra, me he atendido principalmente a ella” (SHKLOVSKI 1992:156). No estamos sugiriendo⁴⁵ que Shklovski añadiera este apéndice por miedo a la censura, sino que lo añadió para defenderse de los ataques y acusaciones de metafísica; de hecho, unas líneas más abajo: “(...) aquí no se esconde ninguna metafísica”.

Estas acusaciones de metafísica se vertían no solo por lo que el propio Formalismo representaba, sino por las fuentes de las que había bebido. Pau Sanmartín Ortí documenta en su tesis doctoral (2006) cómo los formalistas, especialmente Viktor Shklovski, habían recibido el influjo de Kant a través de la obra de Christian Brodensen *Filosofía del arte*, publicada en 1909. No hace falta subrayar que los marxistas, habiendo reaccionado fuertemente contra la filosofía idealista de Hegel, habrían de reaccionar si cabe más firmemente contra la filosofía kantiana, que consideraban la biblia de la burguesía.

En los dos años posteriores a 1919, las concesiones al historicismo y la evolución de la literatura (por parte de Tynianov, principalmente, aunque no solo) darían como fruto la irrupción de la última etapa del Formalismo antes de su disolución. Sin embargo, es necesario destacar que el concepto de “desfamiliarización” ya da lugar a entender la literatura de un modo dinámico. Fijémonos en las palabras de Emil Volek, quien explica esto de manera diáfana:

45 Tal vez sí lo sugiera Emil Volek: “(...) antes de su liaison suicida con el marxismo, forzada hacia el final de los años veinte, el Formalismo ya se había convertido en Postformalismo” (VOLEK 1992:30).

el concepto de producción de los procedimientos 'artísticos' fue puesto en crisis por el concepto de 'desfamiliarización' (*ostranenie*), o sea, la percepción de cada nueva pieza sobre el trasfondo de los procedimientos ya empleados. Sin el conocimiento de este trasfondo ni siquiera estamos en condiciones de decidir si un procedimiento es o no es artístico en cierto tiempo. El trasfondo histórico, por más abstracto y frágil que sea, constituye una parte integrante de la percepción del procedimiento/texto. El encuadre histórico, que existe fuera del texto, ancla y determina la propia naturaleza artística o no artística de este último. Con este descubrimiento, el procedimiento perdió para siempre su celibato inmanentista (VOLEK 1992:30).

Para demostrar lo dicho por Volek y cerrar este epígrafe sobre la evolución del Formalismo ruso (que recogeremos justo en el siguiente epígrafe para contrastarlo con las posturas de Mukarovsky), diremos algunas cosas sobre dos artículos de Tynianov, muy cercano ya a Mukarovsky y a quien consideran como una influencia de posición muy cercana al autor checo⁴⁶. Estos dos artículos son “El hecho literario” y “Sobre la evolución literaria”, publicados en 1924 y 1927, respectivamente.

En el primero (el cual, por cierto, dedica a Viktor Shklovski) comienza por preguntarse qué es la literatura y por reconocer que esta definición no se puede dar tal y como se dan las definiciones en Matemáticas. Las definiciones de la teoría literaria “(...) no solo no constituyen su fundamento, sino que son una consecuencia constantemente modificada por el hecho literario en evolución” (TYNIANOV 1992:205). Precisamente, con respecto a *El prisionero del Cáucaso*, de Pushkin, dice Tynianov que “(...) la crítica lo percibió como un desliz hacia fuera del sistema, como un error; pero, otra vez, se trataba de un desplazamiento del sistema” (TYNIANOV 1992:206). ¿No guarda esta expresión una afinidad palpable con aquellas ideas de Mukarovsky según las cuales ciertas partes de la obra eran percibidas como no intencionales (errores, en algunos casos)? En este caso, según Tynianov, lo que ocurre es que hay un rasgo de esa obra, su “pequeña forma”, su extensión reducida a pesar de ser una epopeya, que es interpretado como un elemento externo, defectuoso; sin embargo, esa parte de la obra es la que empuja al sistema y lo pone en movimiento. El género épico, por ejemplo, encontraba su rasgo esencial (su parte esencial) en el hecho de ser una forma muy extensa que requería mucho esfuerzo para ser escrita; si mantenemos todos los demás elementos menos ese, como es el caso de *El prisionero del Cáucaso*, la obra es considerada defectuosa, pero lo cierto es que lo que está haciendo es desplazar el sistema. En palabras de Mukarovsky, podríamos decir que dada la antinomia “gran forma”/“pequeña forma” o, si se quiere “extensión larga”/“extensión corta”, tanto el sistema como sus partes (también las epopeyas clásicas) reorganizan sus elementos en la dinámica de su devenir. Al igual que no es posible definir lo que es

46 Even-Zohar cita a ambos como las fuentes de la Teoría de los Polisistemas.

arte y lo que no es arte de una vez para siempre, no es tampoco posible detener los géneros literarios en una cristalización perpetua.

Uno de los mejores ejemplos que podrían ponerse para ilustrar aquella labilidad (arte/no arte) de la que hablaba Mukarovsky en “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales” (publicado en 1936) lo propone precisamente Tynianov, para probar lo mismo, ¡en el año 1924!: “el lenguaje transraccional (*zaum*) existía siempre, sea en el lenguaje de los niños o de los sectarios, pero solo en nuestra época se convirtió en un hecho literario. Y, viceversa, lo que es hoy un hecho literario se convertirá mañana en un hecho ordinario de la vida social y desaparecerá de la literatura” (TYNIA NOV 1992:208).

Asimismo, el lector comprobará en el capítulo VII (“Dialéctica e integración de estructuras”) que Mukarovsky pensaba que la evolución era puesta en marcha por la propia energía semántica de las obras, de un lado, y por la actividad de las individualidades sobre ellas, por el otro. Esa dinámica, además, en absoluto era pacífica, sino más bien violenta. Tynianov recuerda como algunos teóricos literarios trataban de definir lo que era la literatura de una manera estática y, en el mejor de los casos, los que se veían a considerar los fenómenos históricos como constitutivos de ella pensaban en una herencia pacífica. “Lomonosov engendró a Derzhavin, Derzhavin engendró a Zhukovski, a Pushkin y este a Lermontov. Sin embargo, se les escapaban los juicios inequívocos de Pushkin sobre sus supuestos antepasados (Derzhavin fue para él un estafalario que no sabía leer ni escribir en ruso)” (TYNIA NOV 1992:209). Eichenbaum formula el sentido de ese ímpetu evolutivo del siguiente modo: “la idea de la evolución literaria se complicó con referencia a la pugna, a las revoluciones periódicas, y perdió, de esta manera, su viejo sentido de sucesión pacífica”, y en la página siguiente: “en conexión con esta teoría general se incluye el concepto de 'autocreación dialéctica de nuevas formas', que encierra tanto una analogía con el desarrollo de otros órdenes culturales como la afirmación de la autonomía de la evolución literaria” (EICHENBAUM 1992:107-108). ¿No podría acaso haber firmado esta misma frase el mismo Mukarovsky?

La necesidad de estudiar la literatura en relación con las funciones que desempeña se vuelve manifiesta en este artículo de Tynianov, idea que resume a la perfección diciendo que “(...) la literatura es una construcción verbal percibida precisamente como construcción, es decir, la literatura es una construcción verbal dinámica” (TYNIA NOV 1992:212). Y finaliza el artículo de una manera que inequívocamente, de nuevo, nos recuerda a la teoría de Mukarovsky:

siempre que se hable sobre literatura, debe tenerse en cuenta esta diversa constitución del hecho literario. El hecho literario es proteiforme y, en este sentido, la literatura es un orden que evoluciona de manera discontinua. Cada término de la teoría literaria debe ser una consecuencia concreta de hechos concretos. No es posible, partiendo desde las alturas extra y supraliterarias de la estética metafísica 'escoger' por fuerza fenómenos 'convenientes' al término. Como un término es concreto, su definición evoluciona tal como el hecho literario mismo (TYNIA NOV 1992:225).

En total, podemos decir que la transformación del Formalismo ruso fue un hecho, aunque algunos lo pasaran por alto. El primer Formalismo, inmanentista, petrificante, se reveló andando el tiempo como un momento necesario de un proceso largo de enriquecimiento teórico, cuyo testigo tomó Mukarovsky, entre otros teóricos de la escuela de Praga.

No quisiéramos caer en lo que Volek critica⁴⁷ al explicar la última evolución del Formalismo ruso: “(...) los críticos (incluyendo a Bajtín y Medvedev) continuaron martillando contra el flamante Formalismo temprano, que fue un blanco más dócil para sus acometidas rituales” (VOLEK 1992:31); por tanto, el cuadro que presentamos a continuación merece una precisión: por cuestiones metodológicas, para apreciar mejor todo el curso evolutivo desde el nacimiento del Formalismo hasta su disolución como escuela, hemos tratado de contraponer el Mukarovsky maduro con los Formalistas tempranos, tratando al Formalismo como el inicio y a Mukarovsky como el final de su metamorfosis. En las siguientes páginas, por tanto, trataremos de situar a Mukarovsky con respecto al Formalismo ruso.

Podría servirnos el siguiente cuadro como aproximación al contraste del Formalismo ruso y de la semiótica praguense, teniendo en cuenta las consideraciones inmediatamente anteriores:

| Formalismo ruso | Jan Mukarovsky |
|--|--|
| Articulan una distinción entre contenido y forma y las separan, suponiendo que la Literatura es una forma. | Esta distinción es más bien un discernimiento que se basa en el supuesto de que todo en la obra literaria es contenido (determinado o no, esto es, formalizado a escala literaria o no). |
| Comienzan por estudiar la literatura de manera sincrónica. | La dirección estructuralista en Praga atiende también a la diacronía, a las razones del cambio en el sistema. |
| La figura biográfica del autor no era tenida en cuenta, en principio. Bastaba la obra literaria. | Se tiene en cuenta al autor como un elemento literario más en dialéctica con otros elementos. |

⁴⁷ La fijación de muchos críticos contra aquella época temprana tal vez tenga que ver con el conocimiento ya tardío de la obra de Propp, que reabre un debate que la propia evolución del Formalismo había ya cerrado.

| | |
|---|--|
| | Articula la distinción entre el autor psicofísico real y la personalidad del autor en la obra. |
| Existe un reduccionismo ontológico al postular que la literariedad (las partes formales del campo de la literatura) son solamente formas, procedimientos, artificios. | No existe un reduccionismo ontológico en el sentido anterior, porque existe una dialéctica entre diferentes esferas de la realidad. |
| Cuando se trata el cambio literario, se habla de centro y periferia literarios. | Cuando se trata el cambio, la evolución de la literatura se pone en conexión dialéctica con otras esferas de la realidad, de manera que el cambio no es meramente autónomo. |
| Por tanto, hablan de funciones inmanentes. | Las funciones inmanentes de la literatura son siempre trascendentes, porque, en tanto que signos, las obras literarias siempre van referidas a una colectividad concreta que las usa y las moldea. |
| Se preocupan de los procedimientos, artificios, técnicas literarias. | Se preocupa por esos procedimientos en tanto que estos significan soluciones artísticas que no se plantean inmanentemente tan solo en la esfera de la literatura. |

Este cuadro, evidentemente, tiene un valor tan solo de esbozo. Nos permitimos repetir una vez más que dentro de la corta andadura del Formalismo ruso hubo cambios importantes (como los que ya hemos mencionado) y que los rasgos que presentamos en el cuadro no hacen justicia a algunos de los integrantes de dicha corriente. Teniendo esto en cuenta, podemos proseguir más minuciosamente.

Las diferencias entre el Formalismo ruso y el estructuralismo checo podrían contenerse en la réplica que Mukarovsky le hizo a la frase de Shklovski, quien escribió: “debemos ocuparnos de los procedimientos internos de la literatura; no deberíamos estar interesados en la condición del mercado mundial o en la política de los trust, sino solo en las técnicas de hilado y tejido”; a lo que Mukarovsky respondería en su artículo “En torno a la traducción checa de *Teoría de la prosa* de Shklovski⁴⁸”: “no se puede separar el problema de las técnicas del tejido del mercado mundial, porque la oferta y demanda determina el desarrollo de las técnicas”. De la postura de Mukarovsky hemos hablado ya largo y tendido, pero merece la pena volver a el artículo que acabamos de mencionar, por cuanto él está escrito con el fin de contraponer las tesis del nuevo estructuralismo checo al Formalismo ruso, o, más bien, de señalar las limitaciones de aquel formalismo por respecto

48 Publicado en 1936. Nosotros lo recogemos en la obra de Emil Volek (2000) a la que hacemos referencia en la bibliografía y en otros lugares.

del ejercicio de la escuela praguense.

Según Mukarovsky, Shklovski tendía hacia las posturas del estructuralismo desde el comienzo debido a lo antinómico de algunas tesis suyas (se refiere a algunas contradicciones que quedaron patentes hacia el final de la etapa formalista) cuya superación daría como resultado el nuevo movimiento checo. La unilateralidad del Formalismo contenida en el citado libro de Shklovski “se debe a su carácter polémico: a la acentuación incondicional del «contenido» había que oponerle una antítesis radical que acentuase la «forma», para así poder llegar a la síntesis de ambas posiciones -el estructuralismo” (MUKAROSVKY 2000:59⁴⁹). Merece la pena citar, en otro artículo, algunas palabras más del autor sobre este asunto:

es obvio que desde esta perspectiva [la estructural] pierde importancia la tradicional distinción entre la forma y el contenido de la obra artística. Por ejemplo, el color en una obra pictórica es no solo una cualidad sensorial, sino también portador de cierto significado, aunque indeterminado (pero que puede llegar a definirse considerablemente, como en el caso del simbolismo medieval de los colores y sus implicaciones para la pintura). Por otro lado, el objeto representado no es tan solo “contenido” (una unidad semántica compleja), sino también “forma”, parte de la construcción óptica del cuadro, que influye tanto sobre su integración semántica en el tema general de la obra, como sobre su ubicación en determinado segmento del plano pictórico, etc (MUKAROVSKY 2000:275).

No obstante lo anterior, Mukarovsky se opone a las críticas vulgares que se hacen contra el formalismo, las cuales en muchas ocasiones convierten las tesis de este en un mero muñeco de paja, sin entrar en profundidad a valorarlas en su justa dimensión. Es así que muchas veces se pasa por alto que gran parte de los formalistas no eran tan “formalistas” (inmanentistas), como por ejemplo Tomachevski. Y, a partir de los años 20, sobre todo del año 24, los formalistas entrarían en una crisis que comenzaría con una evolución a la que les había abocado su propia concepción de la literatura. Una concepción que experimentaba una tensión interna a través de la noción de forma, que ya apuntaba al contenido en su primera formulación, según Mukarovsky (MUKAROSVKY 2000:59).

El concepto de desautomatización tiene su impronta en la teoría literaria de Mukarovsky, asimismo. La principal transformación de este concepto, la cual hemos dejado entrever a lo largo

49 Es necesario recordar que la noción que Mukarovsky tiene del contenido no es aquella que tenían los primeros formalistas rusos: “por lo que se refiere a la 'forma', los formalistas tan solo creían importante modificar el significado de este término confuso de manera que dejara de estorbar por su constante asociación con el término de 'contenido', aún más confuso y sin valor científico alguno” (EICHENBAUM 1992:84). Aquí Eichenbaum se estaba refiriendo tanto a la teoría de la imagen de Potebnia como a las explicaciones que daba Veselovski acerca de ciertos poemas rusos tradicionales.

del presente epígrafe, se da a través de la idea de función estética de Mukarovsky. Según el autor, no todo lo que es nuevo es necesariamente estético, es decir, no todo lo desfamiliarizado indica transgresión estéticamente efectiva. Al contrario, esta transgresión solo es efectiva si alcanza cierta aceptación social. La desfamiliarización, por tanto, no es un concepto “atrapado” en el campo de la literatura o de la obra en sí, sino que necesita de consideraciones sociológicas para ser comprendido, en la opinión del autor checo. Pau Sanmartín Ortí acusa esta transformación en el apartado de su tesis doctoral reservado a Mukarovsky:

por tanto, lo que nos proponemos aquí es seguir observando el recorrido del concepto de desautomatización, así como los rasgos afines a él que venimos considerando hasta aquí (singularidad estética, dinamismo, superación del autotelismo, atención por el lector, etc.), muy transformados ya, irreconocibles en ocasiones, renovados por el testigo de otras voces. Ello explica que, como tales, estos conceptos no aparecen nunca nombrados en los escritos de Mukařovský. Sin embargo, es posible seguir las huellas de su contagio en las ideas del pensador checo (SANMARTÍN 2006:379).

En este sentido apunta que el hecho de que la obra de arte produjera una sensación de estar más o menos cercana a la realidad también correspondía con un modo de desautomatizar la estructura literaria, y así Mukarovsky sacaba el concepto de “desautomatización” de su caparazón formalista (SANMARTÍN 2006:386). Sanmartín concluye que opiniones como estas lo alejan de Shklovski y lo acercan, sin embargo, al Tynianov de “La evolución literaria”.

Asimismo, el concepto de composición o construcción adquiere a partir de cierto momento un matiz no formalista cuando los elementos de la obra literaria en tanto que literarios no pueden quedarse intrínsecamente dentro del campo, porque lo trascienden; es decir, ya no se trataría solamente de la arquitectura de la obra, la proporcionalidad y secuencia de sus partes, dice Mukarovsky, sino de su organización semántica y de su carácter de signo que apunta por un lado a sí mismo (es autotélico) y por otro lado va dirigido a la sociedad como un todo. En este sentido, la composición da “el primer paso para la superación evolutiva de la contradicción formal y contenidista del arte” (MUKAROSVKY 2000:60)⁵⁰. Reconoce asimismo que la oposición dialéctica a las tesis del formalismo es positiva, por cuanto de ella tiende a nacer una superación. En total, entiende que de esa contraposición de tesis nace una que permite tener en cuenta tanto la evolución de las obras literarias en su misma serie autónoma como por respecto de otros factores exteriores que, “sin constituir por sí solos el móvil de la evolución, son el factor que determina en última instancia cada una de las fases evolutivas de manera unívoca” (MUKAROSVKY 2000:61).

50 Esta superación, siguiendo con la secuencia de correlaciones entre Mukarovsky y Hegel, podría cifrarse de nuevo en la supuesta superación que Hegel realiza sobre la dicotomía irresoluble sujeto/objeto.

Por tanto, en el primer momento de evolución teórica, el Formalismo segregó y abstrajo la obra de los factores externos y por ese mismo motivo constituyó una conquista, a saber, la demostración de cierta autonomía de lo literario por respecto de lo social, en general. Sin embargo, el estructuralismo ya puede proceder a buscar los entresijos mediante los que ambas series o esferas se conectan.

Las conexiones entre el Formalismo ruso y el estructuralismo checo, como trataremos de justificar más adelante, se dan en un sentido gnoseológico y no en un sentido ontológico. La metodología del Formalismo ruso, independientemente de si pretendiera o no agotar su campo o de si buscaran el verdadero ser de la literatura en la forma y los procedimientos, fue fecunda. Y fue fecunda porque, mediante su poética, es decir, mediante la reconstrucción de los artificios específicamente literarios se descubrieron conexiones y relaciones internas en las obras literarias que de otra manera quizá no habrían podido ser aisladas. Podemos decir que el sistema de paralelismos en poesía, o el sistema de funciones que describió Propp no agotan las partes formales de la literatura, es decir, no lo estudian todo. La pretensión errónea o falaz sería reducir lo literario a lo que metodológicamente se ha extraído de las obras literarias. Y no ya porque las unidades y conclusiones extraídas no sean literarias, sino porque la materia literaria desbordaba los límites con los que trabajaban los formalistas. Sin embargo, los hallazgos de los formalistas no podrían en ningún caso rechazarse frontalmente, como de hecho no fueron rechazados por el estructuralismo. Tan solo se trató de adecuar la metodología y los procedimientos analíticos formalistas a unos supuestos ontológicos más amplios, lo cual, dicho sea de paso, no aseguraba en principio éxitos mayores que los del Formalismo ruso. Susan Sontag, en su obra *Contra la interpretación*, denunciaba que se dijera que el contenido y la forma fueran inseparables (y es esta la crítica más común al Formalismo ruso) y que luego, en la práctica gnoseológica, se separaran efectivamente. Es por este motivo que la perspectiva que dirige la metodología, aunque sea en principio más potente, no asegura resultados mejores. En palabras de Antonio García Berrio: “naturalmente que existen especulaciones más ambiciosas que la formal, pero ambición no es sinónimo pleno de dignidad en una axiología de rendimientos” (GARCÍA BERRIO 1973:56).

Nosotros querríamos explicar en qué nivel se da cierta continuidad y en qué nivel no a partir de la clasificación de lo que llamamos Poéticas (o ciencia reestructurista de la literatura, que se basa en la reconstrucción técnica de otras técnicas “poéticas”) y filosofías y nematologías, o ideologías que envuelven a las metodologías. Después diremos algo sobre esto (se ahonda en esta

clasificación en el anexo IV), pero la tesis se cifra en que se comprende cierta continuidad entre el Formalismo ruso y el estructuralismo checo en el orden de los resultados técnicos de sus análisis, es decir, en el orden gnoseológico, pero no en el orden filosófico o nematológico⁵¹, que cambia por completo. En este sentido el propio García Berrio dice que “sin la base del perfecto conocimiento de las estructuras de que nos provee la crítica formal, toda construcción superior es baldía” (GARCÍA BERRIO 1973:56). Habría que objetar, no obstante, que la crítica formal puede variar ligeramente en sus resultados precisamente debido a la nematología que envuelva la metodología del investigador. De todas formas, García Berrio afirma que, a pesar de la crítica filosófica, “(...) la estilística, el new-criticism, el formalismo ruso, el actual estructuralismo crítico tienen sobradas razones para sentirse en posesión de la zona más medular de la verdad científico-literaria” (GARCÍA BERRIO 1973:70).

Es en este sentido en el que Goethe le pedía al escultor que trabajara y que no hablara. Es decir, lo que Goethe sugería es que la nematología que envuelve al artificio es una cáscara; sin embargo, nosotros no podríamos decir lo mismo, porque sin esa cáscara el escultor no podría trabajar en absoluto, ni el escritor escribir. Mukarovsky, al incluir en el proceso técnico los fines subjetivos (aunque históricamente sean segregables) piensa lo mismo que nosotros en contra de la sentencia de Goethe y, por qué no decirlo, en contra de la de García Berrio⁵², a pesar de que García Berrio dirigiría tal imperativo al investigador, antes que al escritor, porque “el establecimiento, pues, de la noción de forma como esencia literaria es completo de principio a fin en el sistema de los formalistas rusos. (...) En definitiva será el nivel el que denunciará la limitación, no el principio metodológico (...)” (GARCÍA BERRIO 1973:311).

Lo más interesante de lo que estamos exponiendo es que García Berrio no considera a Mukarovsky como un continuador del Formalismo ruso, tal vez por haber leído de él tan solo lo contenido en *A Prague reader on esthetics*, o tal vez por el viraje semiológico que hace Mukarovsky sobre los presupuestos formalistas. Sin embargo, considera formalista a Tynianov y cita su noción de contexto: “(...) como ya advertíamos, el «medio» fundamental en que se ejerce la influencia del «colorido semántico» es la actualización de la palabra en un decurso, en el cual son importantes bazas, aunque secundarias, la lengua nacional, el ambiente, el momento histórico, la

51 Nos referimos al conjunto de ideas (políticas, sociológicas, filosóficas, etc.) no críticas que se dan conjuntamente con los objetos construidos, a través del sujeto o grupo que los construye.

52 Cabe decir, a modo de curiosidad, que García Berrio, en las pocas citas y notas que le dedica a Mukarovsky, vincula sus referencias a la obra *A Prague school reader on esthetics*, puesto que no había prácticamente nada disponible en español en el año en que la obra de Berrio a que hacemos referencia se publica, excepto los dos artículos traducidos en la edición Alberto Corazón que mencionamos en la bibliografía.

personalidad que maneja la lengua (...)” (GARCÍA BERRIO 1973:130), del cual afirma que pasó intacto al estructuralismo checo. Y es cierto que Mukarovsky cita mucho a Tynianov, especialmente a Tynianov porque en él, como dijimos antes, prorrumpen en una especie de síntesis el contenido y la forma. Después de Tynianov y de las críticas marxistas al Formalismo ruso (parte del debate entre el contenidismo y el formalismo), Mukarovsky cogió el testigo de la disputa y “(...) formularía definitivamente, de modo casi idéntico, el sentido de la colaboración de los puntos de vista formal y sociológico” (GARCÍA BERRIO 1973:323). Sin embargo, es de justicia apuntar que la combinación de esos dos elementos puede llevarse a cabo de diversas maneras, y nos remitimos de nuevo al apunte sucinto que indicaremos (ver capítulo VI) en torno a la teoría del reflejo y a la teoría semiótica, las cuales, como dejamos entrever, hunden sus raíces en suelos distintos.

Shklovski nos puede servir de punto de inicio y, más concretamente, nos puede ayudar a centrar las primeras comparaciones en torno a un artículo suyo llamado “¡Ea, ea, marcianos. (De la trompa de los marcianos)!” (SHKLOVSKI 1992:37-40). Bastaría tan solo citar lo siguiente: “si el ambiente social se expresara en los relatos, la ciencia europea no se devanaría los sesos preguntándose si los cuentos de Las mil y una noches se crearon en Egipto, en la India o en Persia, y en qué época” (SHKLOVSKI 1992:38). Esta irónica sentencia está dirigida contra los marxistas, evidentemente, es decir, contra una teoría que postula que la literatura es un reflejo de la vida social y de los medios de subsistencia de dicha sociedad. Si el marxismo reducía toda la existencia a los procesos económicos, es decir, si eran acusados de monistas, los formalistas rusos se declararían pluralistas (ECHENBAUM 1992:41). La literatura no podía ser reducida ni explicada por medio de análisis económicos, como si la literatura y la economía fueran esferas isomórficas o incluso la misma esfera; la literatura sería, en el caso límite, una excrecencia ideológica de los que dominan los medios de producción.

El rechazo a este monismo, desde luego, se puede hacer de muchas maneras, y tal vez podríamos acusar a los primeros formalistas de un “monismo invertido”, según el cual la literatura flotaría en un limbo, separadamente de todas las demás esferas de la realidad. Es por esto que las acusaciones de formalistas no fueron del todo aceptadas (formalismo es un término utilizado despectivamente por aquellos años, casi como hoy lo es el de “metafísica”). Osip Brik, por ejemplo, comenta que el llamado formalismo no es tanto un método como un principio que excluye a los poetas y literatos y se centra en la poesía y en la literatura (BRIK 1992:44). Esto no quiere decir que no existan, recuerda Osip Brik, sino tan solo que *La Regenta* habría sido escrita incluso si Clarín no hubiera existido, y que América habría sido descubierta incluso si Colón no hubiera existido. El

llamado formalismo (que Osip Brik prefiere denominar *Opoiiaz*, es decir, utilizando el nombre de la escuela) no discurre en contra de ninguna clase y, más aun, contribuye a la formación de los jóvenes proletarios. El mismo Eichenbaum rechaza directamente este supuesto formalismo que se les atribuye: “ante todo, no hay, por supuesto, ningún método formal” (EICHENBAUM 1992:48). Prosigue recordando que, en suma, toda forma es necesaria para analizar cualquier segmento de la realidad, puesto que las partes formales de un objeto son las que determinan la especificidad del objeto y, por tanto, las condiciones de su estudio científico. En este sentido, antes que formalistas, Eichenbaum prefiere el adjetivo de “especificadores”. La distinción que Eichenbaum hace entre método y principio, por cierto, corre muy paralela a aquella que nosotros establecimos entre técnica y nematología, o entre ciencia y filosofía⁵³, si se quiere. En este sentido, dice Eichenbaum que principios tienen solamente uno, pero que metodologías tienen tantas cuantas quieren y necesitan. Apoyándose en esta distinción, Eichenbaum dice que el marxismo y el llamado formalismo en literatura no pueden chocar frontalmente porque se encuentran en diferentes niveles de la realidad. Es decir, no se pueden oponer porque el formalismo es una disciplina muy particular y el marxismo una filosofía abarcadora, histórica. Esto mismo lo comentábamos algunos párrafos atrás, para explicar, con García Berrio, cómo había sido posible la continuidad entre el Formalismo ruso y la semiótica praguense.

En total, es hacia el año 1926 que incluso el propio Shklovski acepta que la literatura no es un hecho que permanezca siempre idéntico a sí mismo a través de la historia, que tenga su ámbito cerrado e impermeable por respecto de lo que ocurre en otros órdenes. En una carta que le escribe a Tynianov (y precisamente a Tynianov, que era el mayor defensor de la superación del Formalismo, del análisis de las conexiones literarias y extraliterarias), le dice:

hemos demostrado que la obra literaria está construida íntegramente. En ella no hay ningún material fuera de la organización. Pero el concepto de literatura cambia todo el tiempo. La literatura crece en los bordes, anexándose materiales no estéticos. Estos materiales y los cambios que sufren en el contacto con los materiales ya estéticamente procesados tienen que tomarse en consideración (SHKLOVSKI 1992:60).

La carta que le escribe a Tynianov está impregnada de una melancolía que parecería estar motivada por dos rendiciones: en primer lugar, una rendición personal que no nos interesa comentar ahora; en segundo lugar, la rendición del “principio” puramente formal en favor de una ampliación

53 Ha de guardarse cautela en cuanto a la correlación de estos dos pares de términos, puesto que correlación no significa identidad. Podríamos decir que las relaciones que median entre los términos de ambos pares es semejante, por cuanto el primer término de ambas significa el momento “positivo” y concreto a partir del cual las otras dos brotan.

del campo de batalla. Al final, sin embargo, el teórico ruso le pide que conteste a su carta, “pero no me tientes con la historia de la literatura. Atengámonos al arte. Teniendo en mente que todos sus valores son valores históricos” (SHKLOVSKI 1992:61).

Después de estos apuntes, trataremos de mostrar cómo Mukarovsky recogió estas ideas para aplicarlas a su análisis del poema de Polak, que comentaremos después muy sucintamente. Huelga decir que el análisis de Polak es todavía un intento de superar al Formalismo que casi se constituye de una manera yuxtapuesta, como si por un lado corriera la metodología formalista y, por otro, la sociológica y la histórica. Antes de comenzar con esa tarea nos gustaría, no obstante, subrayar, mediante un ejemplo concreto, la continuidad entre el “formalismo” de Tynianov y Mukarovsky, a través de un artículo de Tynianov llamado “Tesis sobre la parodia”. En este artículo, Tynianov defiende que en todo texto hay dos planos: uno, el propio de la obra destacada y otro, el plano de la parodia, que es más bien un plano en potencia, algo muy similar a aquellas partes del contenido indeterminado que existía en la obra, una especie de energía semántica. La parodia, por tanto, tiene que ver con la dialéctica (y es esta una palabra utilizada por el propio Tynianov) entre un texto y el trasfondo desfigurado del mismo a través de la realización de ese mismo texto de manera dialéctica: “La parodia como tal consiste en el juego dialéctico del procedimiento. Si la parodia de una tragedia es una comedia, entonces la parodia de una comedia será una tragedia” (TYNIA NOV 1992:170). A su vez, el texto parodiado cambiará su significación, por tanto, por respecto de los demás textos del sistema. Su automatización facilitará la parodia, en la medida en que los procedimientos se vuelvan obsoletos y, por lo tanto, dúctiles. Mukarovsky, aquí, no hablaría de procedimiento solamente. Una parodia no tendría solamente que ver con el procedimiento (en este ejemplo, con la contraposición de la comedia a la tragedia), sino con otros elementos de la obra que pudieran funcionar como paródicos, siempre y cuando, con la nueva resemantización alcanzaran una significación distinta de la que tenían originalmente.

Siguiendo, por tanto, la diferencia principal que hemos apuntado aquí y que aparece expresa en el artículo de Mukarovsky, nos gustaría ahora preguntarnos qué papel juega en esa transición entre el Formalismo y el estructuralismo checo los análisis que Mukarovsky hace de la obra de Polak *Sublimidad de la naturaleza*, de la cual, cabe decir, no tenemos traducción en nuestra lengua, como tampoco la tenemos del estudio de Mukarovsky sobre ella, que permanece tan solo en checo. A pesar de ello, tenemos en la obra de Frantisek W. Galan suficiente información como para entender cuáles son las ideas más específicas de los análisis que sobre ella realizó Mukarovsky. La obra a que nos estamos refiriendo fue escrita en torno a los años 30 y constituyó una inflexión en el

pensamiento de Mukarovsky, que derivó hacia asuntos más teóricos y, sobre todo, dio como resultado el giro estructuralista y el rechazo de los análisis puramente inmanentistas de la obra literaria.

Mukarovsky, a través de los análisis contenidos en *Capítulos de la poética checa*, llega a la conclusión de que los recursos utilizados en la obras literarias no rompen con lo anterior, sino que solamente lo integran de otra manera, buscan soluciones que puedan superar el agotamiento de recursos anteriores, siguiendo la idea de desautomatización. Polak, en efecto, trata de seguir adelante con el verso checo dominante, pero comienza a utilizar palabras largas para rellenar las dipodias asincopadas, y en esa dinámica compositiva se imponen los usos de neologismos y arcaísmos desagradables (el checo no poseía palabras especialmente largas) que, sin embargo, resultaban necesarios métricamente para saltar por encima de los límites anteriores, establecidos por un verso checo de estirpe alemana (que, recordemos, es una lengua aglutinante). En el momento en que Polak escribe *Sublimidad de la naturaleza* no existían solamente dos modelos métricos en el verso checo, sino tres: la silábica, la silábica-acentual y la cuantitativa. Estas tres métricas coexistieron durante algún tiempo (W. GALAN 1988:72).

El caso de la obra de Polak, como decíamos, es paradigmático porque ilustra a la perfección el momento de conflicto entre varias normas estéticas. Es especialmente curioso el método que utiliza Mukarovsky para medir las regularidades acentuales (tan novedosas por aquel entonces), de carácter estadístico (W. GALAN 1988:73):

| I. | II. | III. | IV. | V. | VI. | VII. | VIII. |
|-----|-----|------|------|-------|------|------|-------|
| 99 | 3 | 60 | 8 | 76 | 3 | 61 | 0.5 |
| IX. | X. | XI. | XII. | XIII. | XIV. | XV. | XVI. |
| 96 | 3 | 65 | 3 | 77 | 1 | 65 | - |

Los versos de *Sublimidad de la naturaleza* eran alejandrinos de dieciséis sílabas, muy pesados en comparación con otros versos alejandrinos, como el francés, que tiene doce sílabas. Este cuadro indica cuántas veces la sílaba correspondiente (I., II., III., etc.) contiene un acento a lo largo del poema. Mukarovsky llega a la conclusión de que, dado que los acentos recaen predominantemente en las sílabas impares, el verso es trocaico. Además, en la octava sílaba se percibe una cesura clara, de acuerdo con el cuadro a que hacemos referencia. Entonces, tenemos un verso trocaico de ocho

pies en cada cesura, contrastando con los cuatro pies de los trocaicos precedentes. Parece, por tanto, que tenemos un doblado de trocaicos. Estas indagaciones sobre los patrones rítmicos le permiten a Mukarovsky determinar cómo el sistema silábico-acentual recoge el sistema cuantitativo y lo incorpora con otras soluciones que se adecuan mejor a la constitución de la lengua checa. Además, la novedad que incorpora Polak se cifra también en los frecuentes desplazamientos rítmicos, por ejemplo, haciendo caer algunas cesuras dentro de algunas palabras (W. GALAN 1988:74-76).

Otra característica novedosa para el momento en que se escribió *Sublimidad* es que, dado que los versos trocaicos se prestan a que cada palabra tenga dos sílabas (una larga y una breve), Polak rellene las dipodias con dos palabras asimétricas, es decir, una de tres sílabas y otra monosilábica, o incluso con una sola palabra, como hemos sugerido antes. Rellenar las dipodias con una sola palabra implica utilizar palabras largas que eran totalmente disonantes para los hablantes checos, pero que estaban inspiradas en la poesía alemana muy del gusto de las clases altas checas, que todavía utilizaban el alemán como lengua de cultura.

La necesidad de rellenar versos largos, por consiguiente, justificó la inclusión de rodeos semánticos, usos perifrásticos que le daban al poema un aire de “acertijo”; pero aquí es donde se abren los límites de esta inmanencia, aquí es donde Mukarovsky entiende que el análisis ha de trascender lo inmanente poético (W. GALAN 1988:74).

En contra de lo que decían los formalistas sobre la palabra poética, para Mukarovsky esta no es en absoluto opaca, sino transparente, puesto que deja ver las cosas del mundo a través de ella y no solamente se refieren a sí mismas (no son monofuncionales). No está de más recordar que, no obstante, la dimensión autotélica del lenguaje poético se mantiene como tesis principal de Mukarovsky pero, como ya hemos dicho, lo literario no es una totalidad hermética⁵⁴ para él, y por eso realiza un estudio social del contexto de Polak para llegar a entender por qué siguió usando aquel metro y qué motivos podían existir para subvertirlo de una u otra manera.

Entonces, desde un punto de vista social, Mukarovsky observa que el contexto del tiempo de Polak estaba organizado de manera feudal y los poemas descriptivos divididos aún en libros eran

54 Siguiendo aquella línea, Shklovski llegó a decir que los personajes del *Quijote* eran tan solo recursos formales para que todas las situaciones de la novela se pudieran dar a la manera como nos las narra Cervantes. Esto era, sin duda, insuficiente para Mukarovsky. Él, al igual que Hegel rechazó el idealismo monocromático, se alejó asimismo de la concepción monolítica de lo literario para observar las diferentes luces que reflejaba y también proyectaba, es decir, adoptó una postura dialéctica frente al Formalismo ruso.

considerados la literatura de más alta factura por las clases dominantes, que no hablaban checo, sino alemán. Los deseos de Polak, entonces, estaban dirigidos a expandir poesía concebida en alemán a través del checo para que todas las capas de la sociedad alcanzaran cierta conciencia nacional. Frantisek W. Galan interpreta que Mukarovsky no abandona aquí su formalismo, puesto que el mismo autor reconoce en el análisis de Polak que solamente la estructura literaria en su evolución dinámica puede darnos las claves de la línea metodológica más acertada.

Mukarovsky acude a la síntesis de la dinámica interna de la estructura y de los condicionantes extraliterarios; también advierte que la mera intervención externa motiva la dirección del cambio, pero que nunca lo determina por completo. En esta línea, comenta Mukarovsky que si solamente se prestara atención a un foco de la obra literaria, por ejemplo el tema, el panorama de la evolución literaria sería como una colección discontinua de hechos sin relación entre ellos, y cuya serie se revelaría ininteligible en su conjunto. La única manera, ya está dicho, de tener en cuenta ambas esferas (lo literario y lo extraliterario) es la dialéctica, de la que ya hemos hablado.

4.3 El estructuralismo checo y el papel de Mukarovsky en la Escuela de Praga.

Como ya hemos señalado, parte del estructuralismo checo estuvo relegado a los confines de la historia del estructuralismo y aun de la teoría literaria del siglo XX, hasta que, en el 75 aniversario del nacimiento de Mukarovsky se publica en Praga una selección de sus ensayos literarios y estéticos. Parte de este arrumbamiento de la teoría estructuralista checa fue auspiciado sin duda por el régimen comunista, que veía en el estructuralismo una distorsión de las verdaderas relaciones sociales entre las fuerzas de producción y un obstáculo para la redención de la clase proletaria.

Los antecedentes inmediatos que desde nuestra perspectiva podemos destacar son la Gestalt, el Formalismo ruso, y Saussure con su *Curso de lingüística general*. La escuela de Praga introdujo la historia en la estructura y el análisis lingüístico y literario; para ellos, el problema de la sincronía y la diacronía no era periférico, sino que más bien fundamentaron a su alrededor un nuevo método, consistente, a grandes rasgos, en introducir la una en la otra o de conjugarlas, como si fueran dos impulsos de una misma realidad.

Para esta sucinta exposición sobre la historia de la escuela de Praga nos vamos a basar en “*Las estructuras históricas: el proyecto de la escuela de Praga: 1928-1946*”, una obra escrita por

Frantisek W. Galan que nos interesa especialmente por varios motivos. El primordial desde esta perspectiva histórica que hemos adoptado aquí es que en su trabajo W. Galan comienza la exposición con Saussure y su dicotomía entre lo diacrónico y lo sincrónico, para ir gradualmente demostrando que ambas perspectivas pueden integrarse en la constitución de la estructura, y que tal vez por este motivo haya que cambiar de rúbrica (de “sistema” a “estructura”).

Para Saussure, como es bien sabido, existían dos dimensiones del lenguaje, la sistemática, uniforme, homogénea, social, abstracta, y la individual, heterogénea, psicológica, etc.; la primera es la “*langue*” y la segunda, la “*parole*”. Para él, por tanto, el estudio de la lengua debía enmarcarse en la *langue*, puesto que era la dimensión que no cambiaba, la realmente analizable. Jakobson, por contra, aplica un enfoque dinámico, teleológico: “(...) la lingüística de la nueva Escuela de Praga visualiza el lenguaje como una unidad formal en la que cada parte puede ser entendida solo en relación a las demás partes y con el todo ordenado jerárquicamente, y no como la suma meramente mecánica de sucesos lingüísticos dispersos” (citado por W. GALAN 1988:25). Aquí vemos cómo W. Galan esboza la descripción de este nuevo estructuralismo incipiente, que además, como hemos dicho, incluye en su estructura la misma dimensión evolutiva que la transformará. Con respecto a esto Jakobson y Tinianov dijeron que “la historia de un sistema es a su vez un sistema. El sincronismo puro demuestra ahora ser una ilusión: todo sistema sincrónico tiene su pasado y su futuro como elementos estructurales inseparables del sistema” (W. GALAN 1988:25).

En esta línea, recuerda W. Galan que incluso intentaron postular una serie limitada “de tipos de evolución estructural existentes”, para incluso poder predecir cambios, pero era una tarea que requería de muchos otros avances como fundamento lingüístico. “Aunque las leyes inmanentes arrojan una luz sobre el carácter o la función de cada cambio, no nos permiten (...) explicar la marcha de la evolución o el camino escogido por esta cuando están dados varios senderos evolutivos teóricamente posibles”⁵⁵ (W. GALAN 1988:26), esto parecía que solo podría llegar a conseguirse con un sistema de sistemas; y quizá haya sido esta idea la que inspiró la sucesión de integraciones de unas estructuras en otras a través de la historia (recordemos, ahora incluida en la estructura).

Los neogramáticos, por su parte, también procedían determinando de alguna manera los

⁵⁵ Cabe ahora decir de manera urgente que este estructuralismo funcional en teoría literaria parece totalmente diferente al estructuralismo que podríamos atribuirles a los trabajos en fonología de Jakobson y Trubetzkoy; esto es así porque ellos fueron conscientes de que cada campo tenía sus peculiaridades y leyes internas. W. Galan comenta que no “injertaron” el estructuralismo lingüístico en lo literario, como sí hicieron los franceses, sino que trataron de tratar con cada hecho en su justa dimensión.

cambios fonéticos y sus regularidades, pero no podían dar explicaciones de ellos y se los consideraba fortuitos, ciegos, externos al sistema. Eran cambios que no tenían un sentido lingüístico, en tanto que el mismo sistema los preveía como posibles desplazamientos dentro de su conjunto de casillas vacías. Es por este motivo que esas mutaciones fonéticas quedaban sin explicar, puesto que la misma materia de los cambios quedaba fuera del terreno homogéneo y sincrónico (artificialmente sincrónico) que preferían transitar.

En relación con esta idea, es famosa la metáfora de Saussure para establecer una analogía entre la “langue” y el ajedrez. Saussure afirmaba que los materiales, las piezas, el tablero, etc, eran cosas externas al ajedrez. Lo verdaderamente importante eran las reglas, porque no variaban. Cada jugada, además, era totalmente diferente a la anterior, es decir, la perspectiva temporal está borrada: da igual cuántos turnos hayan pasado, cuántas veces hayan desplazado las fichas por el tablero: las reglas siguen intactas (igualmente, tampoco tiene relevancia para un hablante conocer la etimología de las palabras que utiliza). La diferencia mayor de la lengua con respecto al ajedrez es que las reglas varían debido a factores distintos y a través del tiempo. Jakobson gustaba de recordar, haciendo referencia a la famosa metáfora del ajedrez, que después de tres movimientos iguales y llevados a cabo en sucesivos turnos la partida terminaba en tablas. Según Jakobson, la búsqueda del equilibrio es el fin intrínseco en la lengua, y todos los cambios se dirigen hacia el equilibrio. En la lengua, es cierto, no hay un solo sujeto que delimite sus fines, un demiurgo que pueda determinar los fines de la lengua, pero, como tal sistema, el fin es el equilibrio. Lo cierto es que podría decirse que ese fin no es intrínseco a la lengua, sino que son las operaciones de los hablantes las que, constituyéndose en rutinas victoriosas y formando con ello normas lingüísticas nuevas, hacen que la lengua cambie y encuentre nuevos equilibrios.

En este sentido, en lugar de un patrón ininteligente del lenguaje, Jakobson habla de “una comunidad de sujetos parlantes”, en la que, lo repetiremos más veces, los cambios sociales ocurren y desencadenan desarrollos dispares por encima de las voluntades individuales, pero contando con ellas, lo cual supone una manera de no yuxtaponer la sociedad y el individuo, como si existieran en planos diferentes y no se tocaran, o como si la primera fuera una especie de fantasma o espíritu santo que soplara sobre el segundo. En definitiva, el sistema no puede ser jamás abstraído de los cambios que genera y a los que está sometido, según Jakobson. Esta idea, desde luego, está incluida en la teoría de la literatura de Mukarovsky, puesto que en modo alguno se agota el “sistema literario” en sí mismo, como una sincronidad, sino que lleva dentro los motores de su propio cambio, que a su vez se desencadena también sobre un fondo con el que no está desconectado.

Según lo anterior, cabría discernir dos tipos de articulaciones: una basada en la inclusión de la sincronía en la diacronía (como cuando un estilo se generaliza y pervive a través de distintas épocas, mostrando cierta resistencia al cambio); otra, en el carácter eminentemente energético de algunas oposiciones de fonemas inestables o de formas literarias fugaces, por ejemplo. En todo caso, lo que parece claro es que la predicción de este tipo de cambios no es posible, aunque en el Círculo Lingüístico de Praga elaboraron algunas leyes de carácter muy general que, al menos, establecían incompatibilidades entre ciertos rasgos del sistema, lo cual permitía, al menos, saber qué caminos futuros no eran posibles. Por ejemplo, se descubrió que el acento dinámico libre y la diferenciación de cantidad en las vocales no pueden estar presentes al mismo tiempo en un sistema fonológico dado.

Por otro lado, es necesario mencionar que la abstracción de una lengua por respecto de las demás que se encuentran en contacto con ella resulta a veces engañoso y puede llevar a conclusiones extravagantes en torno a los cambios en el sistema, como aquella de Saussure con respecto a los préstamos; para Saussure el fenómeno del préstamo no ofrecía dificultad puesto que, una vez dentro del sistema, los préstamos eran parte de él y no había por qué entenderlo como una deformación de su constitución, como si el sistema fuera una totalidad sumativa totalmente abierta que pudiera variar sus relaciones internas cada vez que le añadiéramos un elemento más. Sin embargo, para Jakobson esto ofrece dificultades, aunque tan solo sea porque el préstamo incluye material fonético, lo cual implica la aparición de fonemas nuevos en una lengua cuyo surgimiento no podía predecirse desde la mera abstracción de aquella, desde su sistema tomado aisladamente como si fuera contenido por una membrana impermeable.

Abundando en la perspectiva teleológica que supone la estabilización y reequilibración del sistema tras un cambio, cabría preguntarse por qué un sistema toma una dirección y no otra. La distinción entre ontogenia y filogenia parece tener su pregnancia en este campo ahora, aunque, como dijimos antes, encuentra la dificultad de toparse con la idea de finalidad atribuida a un todo “inerte” y abstracto como es la “langue”, sobre todo teniendo en cuenta que la finalidad impresa en un sistema no la pueden proyectar los individuos al unísono, sino que el proceso es necesariamente supra-personal o impersonal, como la define W. Galan⁵⁶, y esto implica cierta discontinuidad entre las finalidades de cada hablante y el resultado objetivo final. Esta unidad teleológica objetivada

56 Nosotros preferimos decir supra-personal, porque, como ya hemos indicado, una sociedad sería imposible al margen de personas, aunque sus legalidades sean “superiores” a las que rigen en los individuos tomados uno a uno.

finalmente en la “langue” se une al concepto de Gestaltseinheit, un todo formalmente unificado y no un todo mecánico (Und-Verbidung), más bien definido por una cadena de causas y efectos; la segunda, al tener en cuenta la implicación entre “sociedad” y “lengua”, nos llevaría a correlacionar de manera unívoca causas y efectos entre esas dos dimensiones, y a postular un isomorfismo que hay que matizar cuidadosamente para mantenerlo alejado del determinismo y el mecanicismo, de lo cual también se cuidaron los pensadores checos de que estamos hablando.

En el ámbito de la literatura, las relaciones entre los sujetos y el sistema abstracto es igualmente importante, sobre todo desde la perspectiva diacrónica. La idea del lenguaje poético como un subsistema de la lengua segrega algunas otras ideas interesantes que merece la pena comentar. Por un lado, surge ahora la perspectiva social de una lengua fracturada en estratos, en la cual podemos percibir dos impulsos contradictorios: por un lado, la tendencia que cierto subsistema lleva de convertirse en el lenguaje de la clase dominante y su tendencia contraria hacia la *koiné*. En este punto no es difícil entrever la influencia de los conceptos de “centro” y “periferia”⁵⁷, los cuales además prefiguran la idea de que el discurso poético surge “como un acto creativo individual que se evalúa en contra del trasfondo de la tradición poética inmediata, y por otro lado en contra del trasfondo del lenguaje contemporáneo de comunicación” (W. GALAN 1988:42). Es decir, puesto que las lenguas tienen diferentes puestos para elementos fonológicos similares, lo mismo ha de ocurrir con los elementos poéticos, los cuales hay que tomar estructuralmente. En las tesis de 1929 ya se advierte que: 1) el sistema ha de tratarse como una estructura funcional; 2) el lenguaje poético está marcado por la actualización de los medios expresivos; 3) el carácter de signo es el rasgo dominante del sistema artístico de la literatura.

Estos tres principios articulan el pensamiento de Mukarovsky, como quizá ya estamos preparados para comprender de acuerdo con lo dicho a lo largo de este punto. Sin embargo, cabe destacar que él no subraya tanto el conflicto generacional como la fuerza impulsora de la evolución literaria, sino como el número limitado de respuestas poéticas posibles a un problema determinado, en opinión de W. Galan. Cuando existe una norma vigente, un autor dado tiene que partir de ella (siguiéndola o contradiciéndola) para organizar su trabajo. Por eso nos dice Mukarovsky que: “con toda seguridad podemos definir el género solo para un periodo determinado, y no como una categoría válida universalmente”; y además, “una obra de arte literaria se nos aparece, aun cuando nos acerquemos a ella desde el punto de vista de la forma, como el miembro de una serie evolutiva condicionada por lo que la precedió y condicionada por lo que la seguirá” (W. GALAN 1988:52).

57 Provenientes del Formalismo ruso.

Es necesario decir, en relación con las citas anteriores, que Mukarovsky transitó de un formalismo hacia un estructuralismo, y ya nos ocuparemos más adelante de aquilatar esta contraposición, puesto que, en el fondo, no hay tanta contradicción o, si se quiere, la contradicción hay que buscarla en niveles concretos en los que el contraste es muy sutil. Lo principal que tenemos que decir aquí es que Mukarovsky trasciende completamente al formalismo y a su etapa inicial (de 1928 a 1931, cuando comienza a dar pasos en su análisis estructural a raíz de los comentarios a la película *Luces de la ciudad*) en el momento en que incluye la noción de signo como característica principal del hecho artístico. Y es muy importante señalar que, para Mukarovsky, solamente es signo aquello que sirve para la comunicación inter-individual, o, más concretamente, para la comunicación social. La crítica psicológica no reconocía, a juicio de W. Galan (y del propio Mukarovsky), que la obra de arte era una mediación y no un objeto en sí mismo; era, sin embargo, algo que representaba un objeto. La crítica psicológica obvió el carácter funcional de la estructura de la obra de arte, es decir, el hecho de que se había creado con un fin; por tanto, las características de la obra literaria no eran tanto unos rasgos “sustantivos”, sino partes de un proceso. Un elemento aislado no puede analizarse apropiadamente, puesto que un análisis tal sería como una canción en la solamente sonara un re mayor⁵⁸. Según Mukarovsky (extraemos la cita de la obra que venimos siguiendo en este epígrafe): “Las relaciones recíprocas de todos los elementos de la obra poética, tanto actualizados como no actualizados, crean su estructura. Esta estructura es dinámica y contiene las tendencias de convergencia y de divergencia, y es un fenómeno artístico que no puede tomarse aparte ya que cada uno de sus elementos adquiere valor solo en relación con el todo” (citado por W. GALAN 1988:57).

En 1932 aparece por primera vez “estructuralismo” como el término con que se iba a designar a una nueva corriente de pensamiento, aunque en un sentido lingüístico ya lo había utilizado antes Jakobson en 1929. La cita de Mukarovsky que extraemos una vez más de la obra de W. Galan expresa el espíritu de este estructuralismo de manera sucinta:

Está claro que el valor de las partes respectivas no depende de normas a priori, sino que está dado por su relación con el todo. (...) En otras palabras, la estructura es una realidad fenomenológica y no empírica; no es la obra en sí, sino un conjunto de relaciones funcionales que se localizan en la conciencia de un colectivo (generación, medio, etc.). (...) Así, la naturaleza de la estructura no está dada unívocamente por la obra. Sin embargo la estructura se vuelve explícita cuando percibimos la obra contra el trasfondo de una tradición vital de que la

58 Un re mayor toma su sentido en una escala mixolidia, por ejemplo, en la cual además adquiere un valor por respecto de todas las otras notas que entran en la escala, teniendo en cuenta, además, que esas notas están determinadas por la dominante. Así ocurre en una obra literaria, pero también en el sistema literario en su conjunto.

obra diverge y a la que refleja (citado por W. GALAN 1988:63).

Pero esto no quiere decir que su postura sea relativista, según Frantisek W. Galan, sino que precisamente desde el análisis propuesto es de donde se extraen las conclusiones de mayor rigor.

En los siguientes años, Mukarovsky se volvería plenamente estructuralista y terminaría abandonando el proyecto formalista y herbertiano. Aproximadamente desde el año 32 hasta el 46, desarrolló su actividad de signo estructuralista ininterrumpidamente, entrando en polémicos debates a raíz del realismo social con teóricos tanto formalistas como marxistas, pues la nueva teoría del Círculo Lingüístico de Praga era en muchos puntos contradictorias con aquellas. Sin embargo, el Círculo Lingüística de Praga se deshace cuando estalla la Segunda Guerra Mundial. Jakobson emigra a EEUU y el “núcleo duro” de la escuela se disuelve. Mukarovsky se queda en Praga, pero su actividad tiende gradualmente a reducirse a la mera docencia debido al contexto político, principalmente. Albergando quizá la esperanza de reanudar el estructuralismo ya prefigurado en los mejores años del Círculo de Praga, sus perspectivas sufren un revés al terminar la guerra, puesto que el nuevo régimen comunista considera del mismo modo al estructuralismo como una peligrosa herejía, con lo que las dificultades para proseguir con los trabajos en esa dirección vuelve a resultar igual de difícil que en el período de dominación nazi.

Como sabemos, tanto en la dimensión lingüística como en la dimensión estética, el Círculo Lingüístico de Praga supuso una revolución que inspiraría la Estética de la recepción y la Escuela de Tartu, con Lotman a la cabeza; del mismo modo, hoy parece que su testigo se haya en manos de la Teoría de los Polisistemas, de la cual Itamar Even Zohar es el exponente más conocido.

4.4 Críticas al estructuralismo de Mukarovsky.

Después de publicar el estudio sobre Polak en una revista de prestigio y de amplia difusión, este se convirtió en el blanco de varias críticas pergeñadas desde varios frentes distintos. Además suscitó una acalorada discusión entre diversas escuelas puesto que el análisis de Mukarovsky era novedoso y tocaba puntos que serían tan arriesgados como fundamentales en su teoría de la literatura. Tal y como no los relata Frantisek W. Galan, todo el mundo parecía estar de acuerdo en que Polak superó las ineficiencias del verso anterior a través del checo, a pesar de que Macha fue el que llevó el cambio hasta sus últimas consecuencias. Es interesante repasar algunas de las críticas

para imaginar cuáles eran los frentes abiertos del estructuralismo checo.

Milos Weingart le reprochó no haber cotejado los rasgos de *Sublimidad de la naturaleza* con otras obras del mismo poeta y con otras versiones del mismo poema. Sin embargo, Mukarovsky no andaba buscando una historia de la literatura, no quería ejercer una erudición documental, sino más bien explicar el cambio y los factores que lo desencadenaron, y por tanto la crítica de este académico no se tuvo demasiado en cuenta. El mismo Frantisek W. Galan, al referirla, no le da la más mínima importancia (W. GALAN 1988:83-84).

De aquellos debates, según documenta el propio W. Galan, Mukarovsky aceptó en 1932 la distinción propuesta por Broder Christiansen entre obra de arte y objeto estético, y de Karl Manheim la idea de *Kulturoziologie* para apoyar la tesis de que el objeto estético estaba incluido en la conciencia colectiva; mediante esta última consideración, llega a la conclusión de que la obra de arte adquiere verdadera identidad cuando en la conciencia de los lectores se encuentra con las normas de todo tipo, especialmente las estéticas que, como ya hemos dicho, no aceptan separación del resto de normas (W. GALAN 1988:85).

Otra de las numerosas críticas que recibió fue la de F. X. Salda, que reconoce que Mukarovsky estaba en lo cierto al afirmar que los órdenes literario y extraliterario tenían relaciones estructurales entre ellos, pero atendiendo a los rasgos en la jerarquía social de dominante y no dominante o periférico, ¿cómo determinarlos? Porque, a juicio de Salda, existía una especie de armonismo deísta o populista inspirados en la filosofía natural que habría cambiado de signo y, en vez de jugar todas las cartas, por así decir, en la mimesis aristotélica de la naturaleza o en la mimesis de la belleza divina, aquí entraría en juego el espíritu del pueblo, el Volkgeist, de alguna manera. Esta crítica, como ya hemos comentado, es mucho más refinada y no fue rebatida en toda su amplitud. Es cierto, la dialéctica de Mukarovsky no podía cribar con acierto las diferencias sociales en cada caso para relacionarlas con la evolución literaria unívocamente, aunque no fuera mecánicamente (W. GALAN 1988:87).

A pesar de las críticas anteriores, las más feroces provinieron del frente marxista. En 1934 tuvo lugar el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, cuyos asistentes eran fieles seguidores del llamado realismo socialista y de la llamada teoría del reflejo sobre la que Lukacs escribió en diversas ocasiones. En general, los marxistas no podían admitir de ninguna manera la autonomía del arte, máxime cuando esta autonomía era ya absolutamente radical como en el caso de los

formalistas. Nosotros, de acuerdo con lo dicho, podríamos criticar la superficialidad de algunas críticas marxistas siempre y cuando estas vayan cifradas en consideración a las “morfologías de clase”, es decir, a la clasificación de los sectores sociales atendiendo al criterio de la posesión de los medios de producción. En este sentido, podría criticársele a Mukarovsky que su teoría de la literatura no analizaba las obras literarias ni a sus autores como insertos en el proceso de la lucha de clases, porque esa lucha de clases, por sí misma, no está justificada teóricamente si no es mediante la “vuelta del revés” de Hegel que Marx trató de llevar a cabo. Esa vuelta del revés, que se hace consistir en “colocar a Hegel sobre los pies”, intenta, básicamente, colocar la materia primero como base de la realidad (frente a la Idea de Hegel) y a las ideas como superestructuras que emanarían de esa realidad (para Hegel lo sensible sería lo secundario). Sin perjuicio de la grosería de esta correlación, queremos establecer mediante ella misma otro par correlativo, a saber, la teoría del reflejo y la teoría semiológica de Mukarovsky. La teoría de Mukarovsky, si recordamos, sugiere que existe un objeto sensible que se va transformando en el tiempo porque el objeto estético que es su significado cambia asimismo mediante la conciencia colectiva, y es precisamente mediante esta relación la manera en que el artefacto deja de ser una mera cosa para significar (apuntar) a una realidad espiritual que lo eleva por encima de la Naturaleza. De esta manera, el artefacto significaría el Espíritu, la conciencia colectiva: “la belleza representa la verdad del contenido y el modo de ser de este contenido y deriva de la apropiación y de la adecuación de la realidad al concepto” (HEGEL 2001:280), esto es, la cosa ha de adecuarse al concepto, y no al revés.

Según la teoría del reflejo, por contra, no ocurre que una conciencia colectiva o nacional encuentre su significante en una materia sensible, sino que la misma conciencia nacional es solo un reflejo de la materia, con lo que se invierte la dirección. No es que la materia deba adecuarse al concepto, sino que el concepto debe adecuarse a la materia y en todo caso las ideas suponen una superestructura, como decíamos. Por eso, la literatura es un reflejo de la sociedad material y está determinada por ella. Sin embargo, en el otro extremo, la literatura sería un reflejo de la conciencia colectiva, y no de los medios materiales de su subsistencia.

Kurt Beer, según recogemos de la obra de W. Galan (W. GALAN 1988:88-91), fue uno de aquellos marxistas que se ocupó de lanzar críticas sobre el estructuralismo de Mukarovsky. Alabó el intento del estructuralismo checo de superar el Formalismo ruso, pero denunció que el supuesto compromiso de Mukarovsky con el diamat era falso, puesto que según el autor checo la estructura de la obra y la estructura social “chocaban” externamente. Según él, este choque no era dialéctico, sino que más se le aparecían como cuerpos extraños que chocaban sobre la superficie. En la opinión

de Kurt Beer, mientras los checos siguieran empeñados en ver cambios de jerarquías dentro de aquellas estructuras de estructuras seguirían presos de una epistemología idealista, como dando tumbos dentro de una “totalidad falsa”, como la llamaba Marx. En general, los marxistas insistieron en que lo verdaderamente determinante eran los medios económicos de producción, y le reprochaban a Mukarovsky su búsqueda quimérica en la ideología, antes que la indagación rigurosa en las relaciones sociales de los medios de producción, puesto que, a juicio suyo, era allí donde se encontraban las razones más genuinas de lo literario.

Por otro lado, también es criticada la reducción de Polak a sus escritos, probablemente debida al antipsicologismo de Mukarovsky. Polak, desde un punto de vista marxista, habría de ser entendido como un elemento de la clase proletaria o burguesa, con todo lo que aquello significaba.

El hecho de que Mukarovsky fragmentara el tema en sintagmas, y que a su vez estos tuvieran relaciones de diferente tipo con el tema y con la realidad, también fue duramente criticado. El autor checo recogió esta crítica, puesto que la dificultad de integrar ciertos elementos en otra estructura mayor iba en contra de la idea de totalidad y de la concepción holótica de estructura. Un ladrillo, al igual que un sintagma, no revela el secreto de la construcción del edificio o de la obra literaria, y por tanto se ha de guardar distancia por respecto de las estructuras metafinitas⁵⁹. En este mismo sentido, le critican que mediante la evolución literaria autónoma se deriva en una fetichización de la línea evolutiva continua sin cortes ni discontinuidades.

Zavis Kalandra, por su parte, advierte que la influencia ocasional del individuo concreto de la estructura de la obra literaria se postula *ad hoc* para evitar que sus deseos e imperfecciones emborronen los límites definidos (aunque dinámicos) de esta, lo cual convertiría las tesis estructuralistas en un verdadero caos. Prefieren refugiarse, según Kalandra, en ciertas hipóstasis místicas. No se puede, en total, prescindir del individuo, sino que habría que contar con él introduciéndolo en su clase social⁶⁰. Según esto, la estructura de la obra de Polak sería sencillamente un resultado del deseo del autor que, por otra parte, respondería a las necesidades de su clase social. Es en este punto donde la crítica casi se vuelve infantil, puesto que fue ese mismo reduccionismo que Kalandra expresa inocentemente (W. GALAN 1988:82) el que diez años después ahogaría todas las demás teorías en Checoslovaquia, aunque ni Kurt Beer ni Konrad ni Zavis Kalandra se

59 Definidas por el principio monista según el cual “todo está en todo”.

60 Nosotros haremos una crítica similar son respecto al gesto semántico, pero hablábamos más bien de paradigma, antes que de clase social, dado que un sujeto no se encuentra solamente en una clase social, y por este motivo es más justo hablar de paradigma (o escuela literaria).

enteraron; Konrad murió en un campo de concentración alemán, según relata Frantisek W. Galan, y Kalandra fue condenado a muerte en una purga estalinista, imputándosele desviaciones troskistas. De este modo, el estructuralismo fue asimismo purgado y condenado a hacerse flexible hasta confundirse con el mismo marxismo, como algunos teóricos dicen que le ocurrió al propio Mukarovsky mucho más tarde, en la década de los 50.

Queremos subrayar, para cerrar el capítulo de la crítica del Diamat, que hay ciertos análisis marxistas que no reducen todos los fenómenos de las superestructuras (en las que se encontrarían las artes) a la base. Si es cierto que los análisis marxistas más refinados podemos leerlos en las obras de Engels y del propio Marx, entonces podremos rastrear en sus obras los comentarios más pertinentes que podamos aducir a este respecto como contrapruebas a ese marxismo vulgar. Existe un libro⁶¹ que nos ha facilitado sobremanera esta tarea. Podemos leer allí frases tales como: “En cuanto al arte, se sabe que períodos de florecimiento determinados no están absolutamente en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni en consecuencia con la base material, el esqueleto, digamos, de su organización” (MARX y ENGLS 1965:20), o

la situación económica es la base, pero los diversos factores de la superestructura que sobre ella se levanta (...) ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas y determinan, predominantemente en muchos casos, su forma. Es un juego mutuo de acciones y reacciones entre todos esos factores, en el que, a través de toda la muchedumbre infinita de casualidades (es decir, de cosas y acaecimientos cuya trabazón interna es tan remota y tan difícil de probar, que podemos considerarla inexistente, no hacer caso de ella), acaba siempre imponiéndose como necesidad el movimiento histórico (MARX y ENGLS 1965: 86).

Incluso nos interesa este último: “difícilmente se conseguirá explicar económicamente, sin caer en el ridículo, la existencia de todos los pequeños estados alemanes del pasado y el presente o los orígenes de las permutaciones de consonantes en el alto alemán, que convierten en una línea de ruptura que corre a o largo de Alemania la muralla geográfica formada por las montañas que se extienden de los Sudetes al Tauno” (MARX y ENGLS 1965: 87).

En el frente formalista, Alfred Bem fue el más conspicuo crítico del estructuralismo checo, lo cual resulta casi paradójico teniendo en cuenta que fue un historiador, conocido por sus estudios sobre Dovstoievski. La crítica, por este camino, iba dirigida contra la mezcolanza de la evolución literaria y factores externos sociales. Para él, el material social estaba subordinado a la obra literaria

61 MARX, Karl, y ENGLS, Friederich. *Sobre la literatura y el arte*, basado en la edición que se terminó de imprimir en Cuba, 1965. Versión digitalizada y depositada en www.marxists.org, consultado en marzo de 2015.

y no al revés, porque ella había sido creado por un individuo moldeado ya por sus experiencias previas, tanto sociales como de otro tipo.

Leemos en la obra de W. Galan que la literatura, según la postura formalista de Bem, no es una propiedad de alguna conciencia global sino solamente de un segmento particular de la sociedad: los lectores. Esta crítica es, sin embargo, demoledora; tanto que alcanza a Mukarovsky y es ciertamente tenida en cuenta. Lo saca de su circularidad viciosa potencial, que define la literatura como el consenso de un lector con todos los demás y después define al lector mediante una supuesta percepción común de los fenómenos literarios, según Frantisek W. Galan. Bem consideraba también que el estructuralismo había hipostasiado las series sociales, como si estas no se hallaran en discontinuidad; del mismo modo se hablaba de las series literarias en vez de una obra literaria en concreto, hipostasiando del mismo modo la serie misma. En este punto Jakobson objetó con razón que tomar una sola obra literaria constituye el mismo ejercicio de abstracción que tomar la serie literaria o su evolución, porque la obra literaria supone una evolución y una tradición en marcha de la que solo puede separarse abstrayéndola. De alguna manera, parece que se reproduce aquí la diferencia entre la *langue* y la *parole*. Mukarovsky recuerda que el sistema hace posible las expresiones individuales, aunque no se reproduzca de manera idéntica en cada expresión la norma lingüística. La idea de conciencia colectiva, que Mukarovsky utilizaba siguiendo a Durkheim no era del gusto de Jakobson, no obstante. Con todo, sus posturas en esta época estaban alineadas.

Para terminar con la crítica formalista hay que decir que la más dura fue contra la teoría del valor estético estructuralista, inexistente por aquel entonces. Mukarovsky confirmó el vacío que, como hemos visto, trataría de subsanar más tarde⁶²; por aquel entonces su preocupación se centraba en organizar el material.

La crítica de Wellek, que recogemos de la misma fuente que las anteriores (W. GALAN 1988:95-103), es quizá la más paradigmática, por cuanto ella misma vino casi de las entrañas del propio estructuralismo. Wellek fue, en efecto, uno de los defensores más acérrimos del estructuralismo praguense y, a pesar de todo, dirigió algunas críticas sobre todo contra ese vacío en la teoría del valor de Mukarovsky. Para Wellek, no podía separarse la valoración artística de los mismos análisis de las obras y no era en absoluto posible ser aséptico, puesto que ello conduciría a considerar la obra de arte como portadora neutral del valor. En cuanto a la desautomatización,

62 En la obra de 1936 que tanto hemos mencionado por ser quizá la más importante: *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Hablamos de ello en el epígrafe 5.6.

habría que rectificar la teoría a partir de cierta concepción del valor, puesto que no todo lo nuevo es bueno ni es valorado positivamente, y en muchas ocasiones ni siquiera consigue que el extrañamiento que provoca se generalice en un nuevo movimiento de superación sobre la etapa artística anterior. Mukarovsky responde a esto diciendo que una innovación de verdad valiosa es la que refunde la estructura métrica dominante, pero esto, claro, solamente vale para la poesía, en ningún caso para otros géneros literarios que no tienen como partes suyas *el metro*.

Wellek, además, añade que para que se sostenga la teoría de Mukarovsky hay que modificar ciertos aspectos e incluir las normas y los valores en ella, puesto que no existe estructura por fuera de estos. Los valores, para Wellek, nacen por circunstancias históricas y condicionan la evolución de las series. También subraya que habría que explicar por qué obras hermosísimas caen en el olvido y otras que en su momento no tienen ninguna importancia (y que, por tanto, no se ajustan a las normas estéticas del momento) sin embargo sí son recordadas y alcanzan un estatus de clásico en la posteridad. Estos hechos parece que nos hacen perder de vista la naturaleza normativa del proceso y nos acercan al valor. De alguna manera, ello nos mueve a pensar que las desviaciones individuales tienen importancia y margen con respecto de la norma⁶³, pero que solamente se entienden con respecto a ella porque es la norma social la que nos da acceso a la inteligibilidad general de todos los hechos concretos, se desvíen o no de ella. De todas formas, Wellek se negó a situar la evolución de la literatura en la llamada conciencia colectiva, en consonancia con la tesis de Nicolai Hartmann, que niega según Frantisek la posibilidad de tal conciencia, porque la conciencia colectiva solo puede entrar en la conciencia individual como objeto, no como sujeto. En todo caso, lo cierto es Mukarovsky deja esta noción sin definir, puesto que entiende quizá que está lo suficientemente clara en Durkheim.

Wellek, alejándose de la conciencia colectiva, quiso igualmente postular un superlector (parecido al de Rifaterre o al que exigen Jakobson y Lévi-Strauss en su análisis de “Les chats” de Baudelaire). Sin embargo, por constituir esa una idea absurda un mero cambio de rumbo desde lo colectivo a lo individual y requiriendo este cambio una hipostatización más enérgica, abandonó la tesis rápidamente. Frantisek afirma que Wellek no llegó a comprender nunca las implicaciones de la *langue* de Saussure y olvidó las normas en favor del valor, y que por ese motivo la historia misma de la literatura aparecía como una línea totalmente discontinua. Al no pensar en la semiótica, no pudo establecer conexiones claras entre la literatura y los factores sociales, lo cual, como hemos visto ya, fue criticado duramente por los marxistas.

63 Y quizá fue lo que que obligó a Mukarovsky a volverse hacia el gesto semántico.

Después de todas estas críticas, no resulta sorprendente que Mukarovsky escribiera un monográfico sobre la función, la norma y el valor, recogiendo algunas de las ideas de Wellek y los demás críticos y modificando otras. En suma, la ruptura final con el formalismo se da cuando Mukarovsky adopta las teorías de Bühler para su teoría de la literatura, aunque ya estaba prefigurada en el artículo de 1936 al que hemos hecho referencia en numerosas ocasiones.

Para cerrar este epígrafe, con el que hemos pretendido cubrir sucintamente la evolución ocurrida desde el primer Formalismo ruso hasta el primer Mukarovsky, nos gustaría remitirnos al anexo IV, en el que ensayamos una distinción entre Crítica, Teoría y poética. La relevancia de tal ensayo es la que cobra al apoyar la tesis de que los éxitos del Formalismo ruso pueden considerarse específicamente técnico-científicos; Mukarovsky se ve, por tanto, obligado a recoger todas esas herramientas, aunque después les dé otro enfoque filosófico que es el que, en nuestra opinión, desborda los límites del Formalismo. Reforzaremos esta postura con la del propio Eichenbaum: “en los últimos años, la atención de los investigadores de la literatura y de los críticos se dirigía, primordialmente, a los problemas de tecnología literaria y al esclarecimiento de las particularidades específicas de la evolución literaria, de la dialéctica interior de los estilos y de los géneros” (EICHENBAUM 1992:240). Lo que esto podría querer decir, en suma, es que el aporte de Mukarovsky se incidiría mejor en la envoltura filosófica del análisis 'tecnológico' de la obra de arte, antes que en ella misma.

4.5 Evolución del pensamiento de Mukarovsky.

Roman Jakobson fue, como afirma Emil Volek, el catalizador, el filtro del Formalismo ruso hacia el estructuralismo checo. Casi con toda seguridad la primera obra de Jakobson que cae en las manos de Mukarovsky sea *Fundamentos del verso checo* (1926). Nuestro autor reseñó el libro criticando algunas de sus partes, pues Jakobson no era hablante nativo de checo y Mukarovsky debió de notarlo en algunos pequeños errores; no obstante, Mukarovsky quedó impresionado por el alcance general de la metodología de fondo. Años más tarde, Mukarovsky y Jakobson iniciarían una amistad que solamente la Segunda Guerra Mundial podría perturbar. La propia hija de Mukarovsky recuerda a Jakobson despidiéndose con ternura de la familia de su amigo antes de partir forzosamente a los Estados Unidos.

En 1928, Mukarovsky publica un trabajo sobre *Mayo* de Macha, estratificando su análisis todavía deudor del Formalismo ruso inicial e intermedio (ver epígrafe 4.1) y, a finales de esa década conoce a Tynianov y Tomashevski, de los que absorbe sus teorías sobre la evolución literaria. Es de entender que solo a partir de esta época se preocupe de manera profunda por los cambios históricos que sufren las obras literarias. Desarrollando esta visión, lleva a cabo un minucioso análisis sobre *Sublimidad de la naturaleza*, de Polak (sobre el que hemos hablado en el epígrafe anterior) con el que se puede decir que cierra la etapa Formalista para abrir una nueva. En este ensayo, dice Volek, “termina la asimilación de los impulsos ofrecidos por el Formalismo y el postformalismo ruso. Se cierra también el ciclo de la íntima colaboración con la lingüística (...)” (VOLEK 2000:31). Es entonces, en 1934, cuando se inicia el periodo clásico de la Escuela de Praga, con Mukarovsky a la cabeza.

En este periodo reformula algunas tesis del Formalismo ruso y expone otras nuevas, sobre todo con razón de la traducción al checo de *Teoría de la prosa*, de Shklovski. Es dos años más tarde, en 1936, cuando publica en francés “El arte como hecho semiológico”, que le vuelve de frente con los problemas más generales de la estética y, por tanto, de la filosofía del arte. Además, en esta época y a través de la perspectiva semiológica, escribe numerosos artículos sobre arquitectura, cine, teatro, etc. Este gran impulso que dio Mukarovsky a su teoría estética hizo que en torno suyo se creara un grupo de investigadores de “segunda generación”, como Wellek, Vodicka, Hrabak y otros.

Finalmente, matizaría todo lo dicho anteriormente con algunas consideraciones de orden fenomenológico. Se sabe que Husserl acudió a muchas de las conferencias impartidas en el círculo de Praga y que participó asimismo en algunas. La influencia fenomenológica en Mukarovsky, por tanto, estaba asegurada, también a través de Roman Ingarden. Además organiza, a principios de los años 40, algunas conferencias con Jan Patočka, el último discípulo de Edmund Husserl. Mukarovsky conocía a la perfección los principios filosóficos de la Fenomenología y aplicó algunos de ellos a ciertas partes de su teoría del arte. La Fenomenología impulsó cierto prurito de universalismo que, sin embargo, nunca cuajó del todo en el pensamiento de nuestro autor, el cual se vio enriquecido pero no anegado por dicha Fenomenología. En palabras de Fokkema e Isch: “su adhesión [la de Ingarden] a la fenomenología se advierte en cualquier página de sus escritos; Mukarovsky, en cambio, raramente expresa su preferencia por el método fenomenológico pues distingue entre artefacto material y objeto estético y dedica mayor atención al estudio de este último” (FOKKEMA e ISCH 1981:55).

Presentamos en el cuadro de manera muy sucinta las cuatro etapas por las que, a nuestro juicio, pasó el pensamiento de Mukarovsky.

| Etapa | Obras clave | Ideas clave |
|--|--|--|
| 1) 1923-29. 1923 es el año en que lee <i>Fundamentos del verso checo</i> , de Jakobson, y 1929 el año en que se publican las <i>Tesis</i> de la Escuela de Praga. | <i>Mayo de Macha, un estudio estético</i> (1928, sin traducción al español). | -El estudio del lenguaje poético por sí mismo. -La rigurosa estratificación de los niveles literarios (fonológico, semántico, etc.) -Concepto de totalidad borroso. |
| 2) 1930-34. En el año 34 publica <i>La sublimidad de la naturaleza de Polak</i> . | <i>La sublimidad de la naturaleza de Polak</i> . “Del llamado autotelismo del lenguaje poético”(1933) | -Empieza a estudiar el lenguaje poético en relación con el material lingüístico concreto y en relación con la evolución literaria, aunque yuxtapone lo inmanente y lo trascendente. -Persiste la rigurosa estratificación de los niveles. -Se utiliza por primera vez el término estructura como sustitutivo del de totalidad. |
| 3) 1934-39. La Segunda Guerra Mundial comienza en el 39, año en que se cierran muchas universidades checas | “El arte como hecho semiológico” (1934) “El tiempo en el cine” (1935) “Función, norma y valor como hechos sociales” (1936) | -Inaugura su concepción semiológica del arte y rectifica muchas de las tesis de los formalistas rusos. -La estratificación de niveles es menos rigurosa y se remite al concepto de estructura dinámica y energética. |
| 4) 1940-~ | “La intencionalidad y no intencionalidad en el arte” (1943) “El individuo y la evolución literaria” (1943) | -A la anterior etapa añade preocupaciones sobre el papel del individuo en la estructura literaria desde una perspectiva fenomenológica. -Se recupera la perspectiva individualista pero no desde la Psicología, sino desde la abstracción fenomenológica. |

Cabe advertir varias cosas antes de proseguir:

primero, que la finalidad del cuadro que acabamos de exponer no es en modo alguno la de presentar la estructura que seguiremos en la exposición del pensamiento literario de Mukarovsky;

antes bien, la finalidad del anterior cuadro es ayudar al lector a ubicar en lo sucesivo las ideas de Mukarovsky en las etapas precedentes;

segundo, que el cuadro tan solo sirve de aproximación a la evolución del autor, puesto que las periodización histórica de las etapas en este tipo de transformaciones apenas pueden aspirar a ofrecer más que una orientación;

tercero, que el curso del presente trabajo discurrirá no atendiendo a criterios cronológicos, sino siguiendo el curso natural de la exposición en la que unas ideas se derivan de las otras; por ejemplo, de las funciones y normas estéticas podemos deducir el carácter sígnico de la obra de arte para Mukarovsky y, por tanto, estos contenidos irán después de los que hemos mencionado antes. Es necesario subrayar que, en todo caso, la estrecha relación de unas ideas con otras requerirá tener en cuenta todas ellas cuando se aborde una en particular.

Capítulo V: La estética de Jan Mukarovsky

La estética, para Jan Mukarovsky, es una disciplina filosófica, una epistemología del arte: “La estética, aunque descienda del dominio del pensamiento filosófico puramente abstracto, sigue siendo un saber filosófico cuya tarea es abrir caminos que serán utilizados luego por la investigación histórica” (MUKAROVSKY 2000:319).

Como es bien sabido, Mukarovsky no trató solamente con materiales literarios, sino que el campo de sus trabajos abarcó con frecuencia otras artes en las que encontraba, en tanto que arte, relaciones esenciales con las literarias, puesto que todas tenían como denominador común el hecho de que, de entre sus respectivas funciones, la función estética ocupaba el primer lugar en su jerarquía. Con todo, sí podemos decir que la mayoría de sus esfuerzos estuvieron encaminados al análisis de lo literario, y en concreto de ciertas obras como por ejemplo *Mayo* de Machá, o *Sublimidad de la naturaleza* de Polak.

El hecho de que sus preocupaciones no fueran, por así decir, unidireccionales, nos permite reafirmar el carácter estético de sus trabajos, por cuanto la pieza central en todos ellos era esa función estética (entendida de manera estructuralista) que hemos mencionado. En efecto, esta función se encontraba tan pronto en la *Noche estrellada* de Van Gogh como en la *Rayuela* de Cortázar, y una de las mayores preocupaciones del autor fue siempre distinguir el lugar que esa función ocupaba entre las demás funciones, puesto que también podríamos encontrarla en un automóvil o cualquier otra obra de ingeniería. Y no solamente se trataría aquí de discernir entre aquello que sea artístico y lo que no lo es, sino también de diferenciar los modos en que una obra es artística, sus peculiaridades y diferencias por respecto de otras obras artísticas y de otras obras técnicas en general que no son artísticas pero que pueden desempeñar funciones estéticas.

Puesto que de las funciones hablaremos más tarde, nos gustaría recoger lo dicho en anteriores puntos y matizarlo en este mismo. Como hemos visto, la teoría estética de Mukarovsky se dirige contra el subjetivismo psicologista y contra el formalismo exacerbado precedente, aunque el propio Mukarovsky transitó desde posiciones estrictamente formalistas hacia el estructuralismo temprano que ya hemos descrito en sus líneas fundamentales o, de otra manera, desde el estructuralismo de la gestalt hasta el estructuralismo funcional. Cabe ahora preguntarse cuáles son los principios de la estética de nuestro autor. Igualmente es necesario recordar que entre la estética y la filosofía del arte median diferencias que no pueden eliminarse, y que de algún modo se reproducen en la distinción

que el autor checo establece entre lo artístico y lo estético, términos los cuales no son coextensivos a pesar de la necesaria zona de contacto entre ambas (la intersección de sus dos clases, diríamos).

Entre las ideas estéticas tradicionales suelen enumerarse la belleza y la fealdad, las cuales constituyen los dos polos de un campo en cuyo espacio intermedio parecen oscilar todas las demás (placer estético, sentidos, razón, pragmática, valores etc); es esta razón por la que, según Terry Eagleton, la estética es a la vez tan difícil de asir y tan dúctil, vehículo en ocasiones de intereses gremiales o de clase (EAGLETON 2011). Por el otro lado, entre las ideas que maneja la filosofía del arte se encuentran la propia idea de arte en sus conexiones con las artesanías, las técnicas, las tecnologías y las demás creaciones sociales. Uno de los éxitos de Mukarovsky, si así se nos permite decirlo, es la distinción sutil que logra establecer entre ambas disciplinas, ya que algunos autores anteriores habían tendido a reducir la estética a la filosofía del arte; y es que, a pesar de que están unidas, no son lo mismo, como nuestro autor se preocupa de aclarar y cuyos argumentos exponemos más abajo.

En definitiva, la manera de conocer una obra de arte, sus características más específicas y el modo en que estas cambian y se proyectan como pura energía hacia el futuro son los asuntos más urgentes para Mukarovsky. En este sentido, ya hemos dicho que se posiciona contra el subjetivismo psicologicista, pero merece la pena detenernos sucintamente en esto. ¿Qué es el subjetivismo psicologicista en estética o en la Teoría de la literatura? Por de pronto podríamos decir que es una de las ideologías más extendidas en nuestro tiempo, una ideología que nace en el Romanticismo donde parece que la individualidad del artista y su genio creador único e irrepetible lo llevan a sacar de dentro de sí mismo la creación (la obra de arte) que no está determinada por otra cosa que su libertad. El individualismo filosófico construido por filósofos ilustrados y románticos (principalmente alemanes⁶⁴) nos vuelve del ámbito del subjetivismo, aunque este subjetivismo no tiene por qué ser individualista. Schiller, por ejemplo, coloca en el “pathos” del individuo el fundamento mismo de lo literario, y convierte así los sentimientos en un criterio para distinguir géneros, de tal modo que, si las declamaciones del poeta acentúan la distancia entre lo real y lo ideal, estamos en un género “satírico”; si el poeta se lamenta de la pérdida del estado ideal, estamos ante un modo de sentir o género “elegíaco”, etc. Sin embargo, en Hegel hay una clara tendencia a despegarse del sujeto como contrapuesto al objeto, y hablar, más bien, del espíritu. Mukarovsky se

64 Es larga la tradición de filósofos alemanes idealistas que se preocuparon por lo estético como una realidad relativamente autónoma. El principal problema con la categoría de lo bello es que, al aparecer en el idealismo desconectado de realidades extraartísticas, denota un encapsulamiento que no puede explicarse de manera dinámica en la historia, y que presupone al arte dado, por ejemplo, como expresión del espíritu absoluto.

sitúa en esta línea hegeliana contra el individualismo anterior, puesto que es aquí (en el espíritu de una comunidad, aunque en el caso de Hegel fuera la burguesía) donde los valores estéticos se vuelven objetivos, pero de un objetivismo que es aun espiritualista.

Merece la pena destacar algunas diferencias entre la estética de Hegel y la de Kant, puesto que estas mismas dimensiones median *grosso modo* entre la estética de Mukarovsky y otras estéticas subjetivistas (individualistas) que se encuentran más o menos vivas a su alrededor.

Kant separa, como sabemos, el mundo natural del mundo de la libertad; los fenómenos de los noúmenos; el mundo de la heteronomía y causalidad externa del mundo de la autonomía y la causalidad libre interna. Sin embargo, lo estético no se encuentra, para él, en ninguno de los dos terrenos, sino que se sitúa en un interregno, tendiendo un puente entre ambos. De esta manera, un juicio estético no dice nada del objeto que tenemos en frente, sino que dice una emoción de placer situada en nosotros, en la concavidad de nuestras individualidades. Si otro individuo resulta sentir lo mismo que yo al observar un cuadro, se produce en ese instante una conexión intersubjetiva que no tiene que ver con la razón, pero que sin embargo es efectiva y existe. Terry Eagleton (EAGLETON 2011:127-161) hace referencia a esto relacionando la ideología burguesa con el individualismo de Kant y de Rousseau, cuya fuerza de dominación precisamente consiste en depositar la libertad individual en una baraja de opciones que nunca llegan a hacerle violencia a la sociedad burguesa: “como cuando Rousseau decía que a un corazón solo se le encadena dejándolo libre, o como Gramsci, cuando hablaba de una sociedad civil «en la que el individuo pueda gobernarse a sí mismo sin que su autogobierno entre por ello en conflicto con la sociedad política, convirtiéndose así en su continuación normal, su complemento orgánico»” (EAGLETON 2006:73). El problema de unir esa individualidad o libertad subjetiva con el ciudadano surge precisamente cuando la individualidad aparece referida al hombre y no al ciudadano, es decir, cuando el concepto o la idea de libertad desborda los límites políticos (la *civitas*) y transita hacia la antropología, lugar en el que la libertad subjetiva burguesa se desvanece. Este problema se deja ver en Kant de manera especialmente diáfana.

Kant, por cierto, es el primero que aborda el problema de lo estético como si esta dimensión estuviera depurada de todas las demás (la moral, la técnica, la económica, etc). Esto nos permite de alguna manera recordar algunas tesis sobre la pérdida de funciones sociales que tenía el arte en época pretéritas y, sin embargo, el arte, en su función de mercancía, hoy en día sigue teniendo funciones sociales, según Terry Eagleton, que se pueden cifrar en el sustento de algunas formas

ideológicas de la sociedad de clases moderna.

Para terminar con Kant, es interesante destacar que, en contraposición con los objetos humanos que tienen una finalidad que les es impuesta externamente por sus creadores, los objetos orgánicos se desenvuelven de acuerdo a sus finalidades internas, esto es, de alguna manera, que se nutren de los cambios materiales y los incorporan a su forma desde dentro⁶⁵. En el caso del arte, entonces, hay que decir que ni es un objeto orgánico (porque no tiene dentro de sí mismo las direcciones de sus fines) ni es puramente un objeto humano en cuanto su finalidad siempre está dispersa o es, en una palabra, inexistente. Lo que ocurre, y concluimos, es que según Kant la finalidad la pone el sujeto percipiente allí, en la obra; es decir, es una finalidad irreal, subjetiva, una finalidad sin fin. Es un funcionamiento de las facultades que funcionan en balde, tan solo por el gusto de funcionar, sin ningún fin concreto.

Por último, cabe recordar que para Kant las reglas del arte proceden del espíritu nativo y no del exterior, que la obra de arte buena es aquella que subsiste por sí misma como un elemento natural más. Para Hegel, sin embargo, el espíritu no se confina en un individuo y, por tanto, lo estético no es proyectado por un individuo en un objeto de manera que pueda eventualmente decirse que haya intersubjetividad en el gusto, como espontáneamente. Antes aun, Hegel trata de resolver la dicotomía entre lo inteligible y lo sensible, o entre la determinación absoluta de lo estético por el yo y la determinación estética del objeto en sí mismo que se nos presenta dada como tal.

Una de las maneras que Hegel tiene de tratar de superar esa dicotomía es admitiendo que la razón se encuentra no solamente en el hombre, sino en las cosas: en las instituciones, en los propios productos técnicos, tecnológicos, artesanales, etc., que el hombre construye. De acuerdo con Hegel, se introduce entonces un tercer elemento entre sujeto y objeto: el Espíritu, el cual reflejaría de manera absoluta al objeto, el cual resultaría ser ulteriormente igual y desigual a su reflejo en el Espíritu. Ahora bien, hay que recordar que ese reflejo cambia con el Espíritu (el idealismo de Hegel incluye a la historia como elemento esencial suyo, y con ello acepta cierta dinámica). En total, el arte no es un puente entre el individuo y el mundo, sino que constituye una unidad que era ya unidad antes de encarnarse en el material. Es decir, que la obra de arte es como es no por sus materiales ni por cómo la percibe el sujeto, sino por las características del Espíritu.

65 Recordemos la distinción que ensayábamos en el anterior bloque a cuenta de las funciones trascendentes y de las funciones inmanentes.

Este Espíritu del que se habla es más bien colectivo y todo lo creado por él es bello. Hegel no concibe algo bello en la Naturaleza, porque lo bello es creado solamente por el Espíritu, por eso reduce la estética a la filosofía del arte. Mukarovsky pasa de puntillas por este problema y se limita a decir que lo bello natural es solamente una metáfora. Según Hegel, “lo bello artístico debe su superioridad al hecho de que participa del espíritu y, por consecuencia, de la verdad, de suerte que lo que existe solo existe en la medida en que debe su existencia a lo que es superior y no a lo que es en sí (...)” (HEGEL 2001:11). Una obra de arte, antes de expresar pensamientos, conceptos, etc., representa el espíritu mismo o “(...) el desarrollo del concepto a partir de él mismo, una enajenación hacia lo exterior (...)” (HEGEL 2001:34). Nos recuerda esto, de manera inmediata, al objeto estético de Mukarovsky⁶⁶, el cual significaba el contexto total de los fenómenos sociales (tal vez la nación, tal vez el espíritu). El arte, antes que sentirlo, se piensa, según Hegel, y, por tanto, pertenece al espíritu. Si fuera un juego resultaría completamente superfluo, según él. Aquí vemos como la “cosa” para Hegel ha de quedar totalmente segregada del arte verdadero, puesto que el arte verdadero forma parte del espíritu. Sin embargo, admite Hegel que el arte tiene la capacidad de dar una representación sensible a las ideas religiosas y filosóficas, las cuales se hallan por encima de lo sensible. La mimesis, para Hegel, no tiene sentido, por tanto. Si la naturaleza está ahí, dada a los sentidos, ¿para qué rehacerla? La obra de arte, antes que representar la naturaleza, representa la Idea, el espíritu, y en eso cifra su valor.

La interpretación que haría Mukarovsky (y comprobamos de nuevo cómo camina, en algunos tramos, paralelamente a Hegel) de las obras de arte “miméticas”, sería entender esa mimesis solo como una farsa. Es decir, la sensación de mimesis es también una emanación del espíritu (del código social, digamos, estableciendo correlaciones) que forma parte de la manera en que la sociedad entiende el arte, y no de la manera en que la misma obra de arte “es”. Por eso, interpretar una puesta de sol como bella solo podría entenderse a través de la proyección de un espíritu en una realidad. La representación de la naturaleza en una obra de arte podría verse como algo no intencional, es decir, como una cosa más de la naturaleza; pero Mukarovsky recuerda que incluso la no intencionalidad (lo que no parece artístico dentro de la obra de arte) ha sido construida por un hombre y, por tanto, habrá de interpretarse como parte artística de la obra o, si se quiere, como fondo sobre el cual destacan ciertas partes de la obra⁶⁷. Lo natural, en suma, sería solamente el reverso de una moneda toda ella artística, aunque funcionara como contenido indeterminado. Pero

66 “La obra-cosa funciona, pues, únicamente como símbolo externo (...) al que corresponde en la conciencia colectiva un 'significado' (...), dado por o que tienen en común los estados de conciencia subjetivos provocados por la obra-cosa en los miembros de la colectividad (MUKAROVSKY 2000:89).

67 “Mediante sus componentes no intencionales, la obra artística recuerda un hecho natural, una realidad no elaborada por el hombre” (MUKAROVSKY 2000:452).

sigamos subrayando las afinidades con Hegel, pues son advertidas por el propio Mukarovsky en el inicio de su artículo “El estructuralismo en estética y teoría del arte”: “los supuestos filosóficos fueron aportados principalmente por la filosofía de Hegel (la concepción dialéctica de las contradicciones internas en la estructura artística y en su evolución) (...)” (MUKAROVSKY 2000:285).

Teniendo entonces determinada la distinción entre “cosa” y “espíritu”, podríamos decir que el arte vive en los dos “reinos”. La obra de arte es una sombra sensible de la idea. La función estética que Mukarovsky le asigna a los objetos artísticos parte de esta misma intuición, pues la finalidad de la obra es sencillamente existir y expresar por el placer de expresar las condiciones sociales y el mismo código artístico que se integra en ellas. Según Hegel: “si se desea asignar al arte un objetivo final, solo puede ser el de revelar la verdad, el de representar de una forma concreta y figurada lo que se agita en el alma humana” (HEGEL 2001:118). Para Hegel, el hombre se desdobra en la cosa para verse en ella a sí mismo, pero no se ve a sí mismo en su concreción psicológica, emotiva, individual, sino que se ve en ella en tanto que forma parte del espíritu. El rechazo de Mukarovsky al psicologismo podría partir de aquí, y sus reflexiones acerca de la naturaleza del hombre siguen la misma dirección. Para Hegel, hacer generalidades del sentimiento no tiene sentido, porque esas cuestiones no tienen contenidos, no tienen Ideas, no se refieren a nada. Es por este mismo motivo, parece, que Mukarovsky rechaza que la obra de arte sea tan solo un signo de la vida psíquica del lector o del autor y suponga, sin embargo, que sí es un signo del contexto total de los fenómenos sociales, como veremos.

Esta dirección a la que apunta la obra de arte, por tanto, esta determinada por el hecho de que la obra de arte se comprende por gusto, un gusto que, al contrario que los sentidos, no es innato, sino adquirido.

Por otro lado, Hegel también critica el “genio puro” del Romanticismo, puesto que, a pesar de que el talento sea una condición importante y el arte no se reduzca a unas cuantas reglas técnicas, sin embargo estas son necesarias y obliga al poeta a trabajar con ellas de manera externa. Niega también la finalidad práctica, la mimesis (el hombre es Espíritu y sus obras son incluso más elevadas que las de la Naturaleza). Por último, también niega el fin purificador (de Aristóteles), el docente y/o deleitante (Horacio, Edad Media, Clasicismo); y no es que Hegel rechace estas funciones, sino que trata de aislar al arte en su especificidad y determinar que solamente tiene un fin racional que es poner al servicio de los sentidos una unidad singularizada. ¿Qué decir de la

siguiente sentencia? “La belleza representa la verdad del contenido y el modo de ser de este contenido y deriva de la apropiación y de la adecuación de la realidad al concepto” (HEGEL 2001:160). Esta sentencia podría compaginarse a la perfección con el concepto de gesto semántico de Mukarovsky, que pretendía ser un concepto que explicara cómo la obra podía tener una unidad y una identidad (realidad) en cada una de las fases de su transformación (en cada uno de sus momentos conceptuales). Esta transformación es comentada así mismo por Hegel, que ya admitía las diferencias entre pueblos y épocas: “Pero, ahora bien, sea cual sea la época a la que pertenece una obra de arte, siempre lleva en sí particularidades que la distinguen de las particularidades de otros pueblos y siglos” (HEGEL 1989:191).

¿Qué decir de esta otra? “El contenido y la forma siguen buscándose, y mientras no se hayan encontrado, reconocido y unido, el contenido y la forma continuarán siendo ajenos uno a otra, solo tendrán entre ellos una relación de contigüidad” (HEGEL 2001:160). Nos recuerda, en efecto, a la distinción entre artefacto y objeto estético, de nuevo, entre “cosa” y “concepto”. “Cosa” y “concepto”, por su parte, se correlacionan con los términos hegelianos de “forma” (realidad sensible) e “idea” (el contenido que es indeterminado hasta que se encarna en la obra). Es por este mismo motivo por el que Mukarovsky afirma que todo en la obra de arte es contenido, especialmente en la literaria, como veremos.

En cuanto a la literatura, Hegel piensa que la poesía es una de las artes más elevadas, puesto que a través del sonido (sin representaciones visuales) nos pone en un contacto más inmediato con el espíritu objetivo. Es decir, el “artefacto”, la “cosa” (para Mukarovsky), es decir, la “forma” (para Hegel), en la literatura apenas tiene importancia, y, al ser solamente contenido (todo en la obra es contenido y no forma, dirá Mukarovsky) nos pone mucho más cerca del espíritu. Los estudios sobre traducción y literatura comparada que Mukarovsky no llegó a hacer hubieran sido interesantes en este sentido, como desarrollaremos más adelante.

En total, la comparación entre la estética de Mukarovsky y la estética de Hegel nos depararía, si la lleváramos al límite, sorprendentes resultados. Con todo, creemos que esta introducción es suficiente para esbozar un marco comparativo entre ambos que iremos comentando a lo largo de trabajo, en los puntos que nos resulten de mayor interés.

Las diferencias que más inmediatamente podrían percibirse entre el filósofo alemán y

Mukarovsky, es que el autor checo no utiliza en sus estudios la idea de espíritu⁶⁸, puesto que su filosofía está construida después de la “vuelta del revés de Hegel” por Marx y después del desarrollo del método sociológico, pero se sitúa en la misma perspectiva por cuanto entiende que la obra de arte literaria no es un puente entre el mundo y el sujeto, ni está a merced de la finalidad sin fin que el sujeto proyecta sobre ella, sino que es un objeto racional que está unido de alguna manera a algo más grande que el mero artefacto y que el individuo, aunque no sea el espíritu absoluto, desde luego. Se opone, sin embargo, a Kant y a Hegel en cuanto a que, ya está dicho, Mukarovsky no reduce lo estético al arte, y esto le permite hablar de una dialéctica y una dinámica entre lo artístico o lo no artístico y entre las mismas funciones de una misma obra (que, recordemos, en Hegel y Kant están depuradas de necesidades mundanas como la enseñanza, la moral, el entretenimiento, etc.). Esto también le abre la posibilidad, desde luego, de abordar la historia de la literatura desde una perspectiva más rica y, sobre todo, más alejada de la metafísica.

En definitiva, la estética de Mukarovsky se opone a aquel subjetivismo individualista que, en nuestras coordenadas, representaría una reducción de la realidad literaria a M_2 . En este sentido, no es difícil escuchar o leer en entrevistas a artistas la frase: “necesitaba expresar lo que llevaba dentro”, lo cual parece reproducir de manera disimulada la metafísica que desde Aristóteles fue pasando de sistema filosófico a sistema filosófico, como si todas las ideas se alojaran en el entendimiento de Dios, aunque desde esta perspectiva tan solo se sustituya Dios por la individualidad del artista que, firmando su obra, la dota de una dignidad que la eleva por encima de la “prosa del mundo”, al ser esta fruto de su creación interior. De este modo, Mukarovsky (y nosotros también) rechaza la idea del ego creador sustantivado (separado del grupo al que pertenece), porque sus emociones e ideas están conformadas por todas las demás cosas que lo rodean entre las que se encuentran egos anteriores (y los coetáneos con los que forma la sociedad), pero también la misma tradición viva con referencia a la que el poeta trabaja y con la cual su obra contrasta. En sus propias palabras, “tampoco la actitud del individuo ante la realidad es un hecho exclusivamente individual, ni siquiera en las personalidades más fuertes: está predeterminada en gran medida (...) por las relaciones sociales en las cuales el individuo se halla inserto” (MUKAROVSKY 2000:100). Además, la función emotiva de Jakobson (que iba referida a esta parte psicológica y expresiva) se encuentra en otra situación que la función poética, y no es la emoción en modo alguno lo definitorio de lo poético o de lo estético-literario. El punto clave en la ontología de la literatura lo coloca el autor checo en la Sociología. Es decir, que la obra literaria la construye un ego inserto en una sociedad (con todo lo que eso supone), una sociedad que además se

68 Sí utiliza, sin embargo, la idea de conciencia colectiva, que ha sido tachada de espiritualista en algunas ocasiones.

encuentra en un momento de la historia y cuyas obras se perciben sobre el fondo de otras que constituyen una tradición viva y presente.

En este sentido, parece que Mukarovsky se sitúa en el polo opuesto de esa reducción a M_2 ⁶⁹, pero cabe hacer algunas matizaciones. Es cierto que gnoseológicamente la estética de Mukarovsky se opone al subjetivismo psicologicista e individualista; sin embargo, desde un punto de vista ontológico, la reducción (y está por ver si es una mera reducción) o el acento se sigue situando en M_2 , pero desde un subjetivismo sociológico, más lejano de Kant.

Desde este polo (el subjetivismo sociológico), la obra literaria sería la expresión del “espíritu” de un pueblo (del conjunto de normas y valores de una sociedad, en la terminología de Mukarovsky). Esta visión parece ser una versión *sui generis* de la teoría del reflejo, según la cual *La Regenta* reflejaría la sociedad burguesa española del siglo XIX, *El libro del buen amor* la sociedad estratificada del Antiguo régimen, eclesiástica, estamental, etc. El arte, no obstante, no es reflejo de la sociedad, no sirve de documento para conocer la sociedad del momento, según Mukarovsky; antes bien, ocurre a la inversa: la sociedad es el sujeto al que apunta la obra literaria en cuanto signo. Es decir, el camino pertinente se inicia desde la obra literaria hacia la sociedad dada, y siempre teniendo en cuenta que esas relaciones no son isomórficas, puesto que la literatura tiene cierta autonomía y algunas reglas inmanentes que, aunque no floten en el vacío, tampoco pueden relacionarse unívocamente con hechos sociales correlativos a ellas. Parece, por tanto, que en este punto sentimos cierta tensión entre el subjetivismo y el objetivismo en Mukarovsky, como Simón Marchán Fiz y Emil Volek ya han destacado. La razón de esta tensión se encuentra, a nuestro juicio, en la transición del Formalismo ruso (un objetivismo) al estructuralismo temprano, en donde los elementos propiamente literarios aparecen destacados sobre un fondo extraliterario (en cuanto incorpora a sujetos como la sociedad o el mismo individuo que interpreta, crea, o percibe la obra).

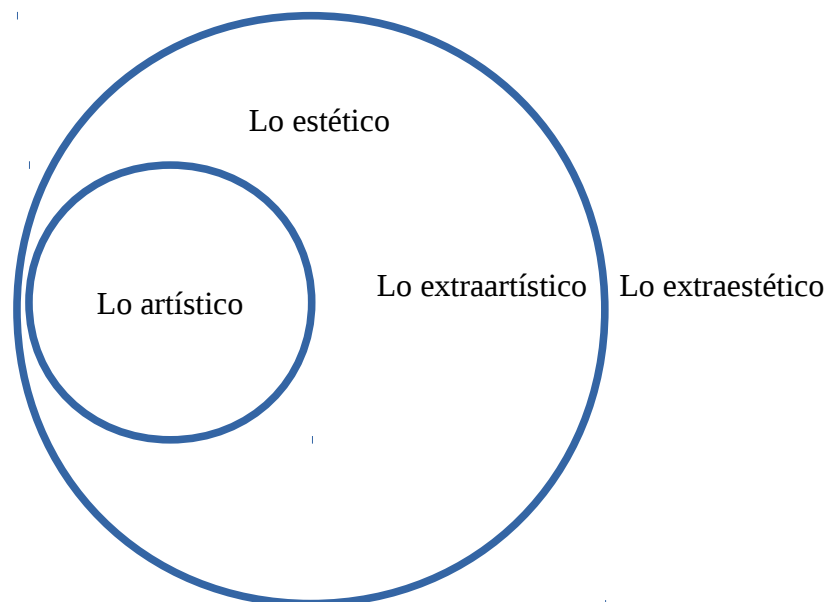
Pero si cabe interpretar la postura de Mukarovsky como un objetivismo, ¿qué tipo de objetivismo podría representar? Provisionalmente, podríamos decir que el teórico checo se sitúa en un creacionismo o artificialismo estético. Según esto, los valores estéticos se circunscriben a lo creado por el hombre y fuera de sus confines el valor parece que se desvanece. Aplicados, por ejemplo, a la Naturaleza, los valores estéticos incurrirían en un antropomorfismo que los convertiría en un espejismo, y por tanto habría que volver al mundo de los fenómenos culturales y a la sociedad

69 M_2 es el término que utilizamos para referirnos a las realidades “interiores”, ya sean morales, ideológicas, etc, en el caso de una sociedad; o psicológicas, sensitivas, de conducta de los individuos.

de referencia para entenderlos. Parece, por consiguiente, que esto representa una reducción a M_2 del espiritualismo creacionista (no individualista, sino colectivista, por así decir). En pocas palabras, la estética de Jan Mukarovsky encuentra su fundamento más fuerte en la Sociología, puesto que es en la sociedad donde se crea el arte, se interpreta, distribuye, y donde adquiere valores y funciones normadas. Cabe advertir, no obstante, que los vericuetos del pensamiento del autor checo no se resuelven en esto, sino que hay suficientes argumentos como para poder problematizar esta clasificación que hemos hecho de su pensamiento y situarlo, si no en absoluto, por lo menos sí en una dirección que apunta a otro lugar mucho más rico en matices. Sin embargo, por de pronto preferimos detenernos en este punto en el que ya hemos dibujado las líneas principales de su pensamiento estético de una manera muy general. En los siguientes puntos procederemos a ahondar en las ideas concretas que articulan su obra.

5.1 Lo estético, lo artístico y lo extraartístico.

Como ya dijimos en el anterior punto, estas tres realidades intersectan pero no son coextensivas para Mukarovsky.



De acuerdo con el anterior diagrama, lo estético se ocuparía, en general, de todo aquello que pudiera tener una función estética. Entonces, ¿qué diferenciaría lo artístico de lo extraartístico?

Estas dos realidades estarían diferenciadas por el lugar que ocupa la función estética en la jerarquía de funciones concreta de cada hecho artístico:

(...) la función estética abarca un campo de acción mucho más amplio que el solo arte. Cualquier objeto o cualquier suceso (...) pueden llegar a ser portadores de la función estética. Esta afirmación no significa panesteticismo, ya que: 1, solo se expresa la posibilidad general, mas no la necesidad (...); 2, no se prejuzga sobre la posición de la función estética como dominante; 3, no se trata de confundir la función estética con otras funciones o de entender esta como variantes de aquellas (MUKAROVSKY 2011:5).

Sin duda, un automóvil puede resultar bello y se construye, es cierto, atendiendo a ciertos principios estéticos, pero su función primordial no es estética. Por tanto, es una realidad que puede caber dentro de lo estético, pero no dentro de lo artístico, pues dentro de esta “esfera” se encuentran las realidades en cuya jerarquía de funciones la función estética ocupa el puesto más alto. Por este motivo, la estética de Mukarovsky no es un *panesteticismo*, puesto que, al introducir la noción de función, evita que todos los objetos en los que se hallen valores estéticos puedan sin diferencia ser incluidos en lo artístico. Muy al contrario, lo artístico ocupa un lugar privilegiado dentro de lo estético porque en los objetos artísticos la función estética es, como ya hemos apuntado, esencial y ocupa el primer puesto dentro de la jerarquía de sus funciones.

Ahora bien, cabe preguntarse por la estructura, la génesis y las posibilidades de conocimiento de tales objetos y los criterios con los que se define la función estética. Si además tenemos en cuenta que, desde un punto de vista estético, el arte se define de modo genérico por la propiedad de tener en lo más alto de su jerarquía la función estética, hemos de preguntarnos también si esta inclusión de la literatura en las artes en general, o la subsunción de todas las artes en “el arte” es legítima; asimismo podemos preguntarnos cómo se integran las artes en las técnicas (o el momento técnico de estas en la superestructura del arte) y cómo las dos vuelven a integrarse en una realidad mayor que es la cultura nacional, según Mukarovsky. Precisaremos poco a poco estos aspectos.

En cuanto a la Teoría de la literatura como rama de la Estética (así la entiende Mukarovsky), el autor destaca los problemas que surgen en el mismo tratamiento literario del material artístico, por cuanto el lenguaje ya se halla “en marcha”, en contacto con otras realidades, y nos pone inmediatamente en frente de la Naturaleza y la Cultura. Observamos cómo la diferencia entre Naturaleza y Cultura sigue intacta en Mukarovsky, lo cual podría, en principio, permitirnos clasificar la estética y teoría de la literatura de Mukarovsky como un expresionismo⁷⁰ o como un

⁷⁰ Según esto, la obra de arte sería fruto de la expresión espontánea de un espíritu individual o colectivo.

naturalismo⁷¹ (desde sus propias coordenadas), y sin embargo no podemos llevar a cabo tal clasificación sin hacer violencia a ciertas ideas del autor checo, como hemos dejado entrever antes. La observación que realiza nuestro autor con respecto a las ocasiones en que un pueblo se ve mejor “reflejado” en obras de otras sociedades que en las suyas propias nos aleja de ese expresionismo espontáneo y nos acerca a una concepción dialéctica del arte. En efecto, las sociedades o pueblos no son esferas comunicables, sino que son más bien “totalidades filtrantes”, como dos nubes de gas, y por tanto su tratamiento no ha de hacerse de manera atomista.

En total, y puesto que la consideración de estas tres realidades (lo estético-artístico, lo estético-extrar artístico y lo extraestético) invocan en los principios de partida de la estética estructural a la dimensión social del arte, hemos de analizar en esta dimensión cuál es la importancia de la función, la norma y el valor como ideas centrales que sirven de puente entre el campo literario y el campo sociológico.

Por último, cabe decir que el mismo diagrama nos puede servir para observar en qué niveles se dan las antinomias. Podemos destacar inicialmente dos:

a) Antinomias entre los hechos artísticos y los extraartísticos, de las que hablaremos cuando abordemos la cuestión de las normas y funciones estéticas.

b) Antinomias internas a la esfera artística: de unos hechos literarios con otros, por una parte; de unas artes con otras.

Cabe decir que un tratamiento aislado de estas antinomias nos haría perder el hilo de la teoría de la literatura de Mukarovsky y, por esta misma razón, preferimos exponerlas en su momento, relacionándolas en cada caso con los apartados correspondientes. No obstante, y dado que las antinomias de *a)* las tratamos a continuación, nos gustaría decir algo sobre las antinomias en el nivel *b)*.

Lo primero que es necesario decir es que la dialéctica de unos hechos literarios con otros, en Mukarovsky, se da sobre todo a través del tiempo, mediada por la tradición literaria en marcha, la tradición viva. Las obras de arte se perciben no solo en contraste mutuo, sincrónicamente, sino sobre un trasfondo, y es sobre ese trasfondo sobre el que se dibuja más propiamente esta antinomia.

71 Según esto, la obra de arte sería un espejo de alguna parte de la Naturaleza, una copia estilizada de esta.

Por otro lado, la antinomia entre artes es tremendamente interesante, sobre todo porque existe un artículo en el que Mukarovsky pone en relación el cine, el teatro y la literatura⁷². La confrontación de estas tres artes hoy no le sorprende a nadie, pero el artículo del que hablaremos hacia el final del bloque se escribió en los años 40, apenas una década después de que naciera el cine sonoro (porque estas antinomias tienen que ver con el cine y el teatro, preferimos exponerlas en el capítulo IX).

5.2 La idea de función.

La idea de función parece llevarnos irremisiblemente a la biología teleológica, a las concepciones de Aristóteles sobre la unidad y la identidad y a la metafísica de los escolásticos. Sin embargo, la teleología no tiene, en principio, por qué aparecer conectada a contextos teológicos, como es evidente que no ocurre en la teleología del Materialismo Filosófico, principalmente por su reacción contra la teología que, contra lo que muchos piensan, no está liquidada, puesto que pervive más o menos disimulada en algunas filosofías e ideologías de nuestro tiempo.

En el campo de la Lingüística sabemos que el Círculo Lingüístico de Praga rechazó la idea sausseriana de sistema estático y la reemplazó por la de estructura, y ya no tanto por las diferencias que pudiera haber entre los términos de estructura y sistema, sino por el hecho de que la estructura se compadecía mejor con el enfoque teleológico⁷³ que la nueva escuela quería imprimir en sus trabajos. De este modo, la estructura significaba identidad que no se pierde con la suma o la anulación de algunos componentes, puesto que ella misma busca reequilibrar esos cambios dotando a los elementos de que consta de otra significación dentro de la estructura. El sistema lingüístico, como hemos visto, más bien dice posibilidades de combinación, variables posibles de valores concretos; la estructura lingüística, en cambio, dice una serie de valores que, sobre una perspectiva teleológica, se sabe que cambiarán, pero que mantendrán la potencia y funcionalidad de la lengua, cuya identidad ya no será puramente sistemática, sino que habrá que cifrarla más bien en los procesos de reestructuración que tienen la finalidad de encontrar el equilibrio de nuevo a través de, por ejemplo, la refonologización, la desfonologización o la fonologización.

72 Distinguimos entre teatro y literatura porque el propio Mukarovsky escribe algunos artículos específicamente centrados en el teatro a los que aplica, aunque teniendo en cuenta sus peculiaridades, la teoría general de su Estética.

73 Esto nos podría recordar a la teoría del acto y potencia de Aristóteles, que buscaba superar tanto “el monismo del devenir” de Heráclito como “el monismo del Ser” de Parménides. En este sentido, parece que Saussure representa aquel monismo del Ser, y Jakobson y Trubetzkoy, la solución teleológica de corte aristotélico. De hecho, el estructuralismo de Lévi-Strauss fue acusado de eleático, y no podemos olvidar las conexiones de teoría con las tesis de Saussure.

En Biología, el organismo parece ser el portador de la propia continuidad evolutiva de su realidad material, según Mukarovsky, pero esa evolución es lenta, y cualquier cambio parece ocurrir de manera espontánea. Para él, de acuerdo con su concepción del estructuralismo, sin embargo, la dirección de esos cambios está contenida en la misma estructura cuya corriente de fuerzas fluye y se va transformando paulatinamente. La analogía que nuestro autor establece en su artículo “El concepto de totalidad en la Teoría del arte” (al que ya hemos hecho referencia antes) con el organismo biológico se cifra en la integración de unas estructuras en otras que añaden algo más a lo que tenía la anterior, otras legalidades que son irreductibles entre ellas en los varios niveles en que se despliegan.

Recordamos, pues, que en el organismo se habla de funciones que distintos órganos desempeñan con respecto al cuerpo entero. Del mismo modo se dice que la entonación funciona como un factor rítmico, o que la metáfora en cierto modo funciona como factor semántico; sin embargo, Mukarovsky aclara que esta analogía es ella misma metafórica, y que nos hace correr el peligro de establecer un isomorfismo entre una obra literaria y un organismo (MUKAROVSKY 2000:270-289). Más bien, hay que entender la función como algo que se da en el arte para con la sociedad, es decir: hay que atender a la función de la literatura en la sociedad. Esta función de la literatura o de la obra artística en la sociedad parece que entra en contradicción con la función interna de la propia obra, que es la función estética, de la cual hablaremos en el siguiente epígrafe. En este sentido, podemos decir que *Fifty shadows of Grey*, escrita por E.L James, es una novela que, más que ninguna otra en nuestro tiempo, ha tenido un fin comercial (recordemos que, para Terry Eagleton, llamar libertad a la posibilidad de entrar en una librería y comprar lo que se quiera es precisamente una de las bases de la ideología burguesa) y ha sido un fenómeno de masas muy interesante en el ámbito social y económico, donde parece que la función estética que le es inherente como obra de arte se ha disuelto en favor de otros intereses mercadotécnicos y, por tanto, de otras funciones. Es justo destacar que Tynianov ya habló de la necesidad de poner en correlación la esfera literaria con otras esferas: “por otro lado, el enfoque causalista simplificado lleva a la ruptura entre el orden literario propiamente dicho y el lugar en que se sitúa el observador, porque este lugar radica siempre en los órdenes sociales principales, aunque sean precisamente los más alejados de la literatura” (TYNIANOV 1992:251).

La dialéctica con otras esferas no estéticas se hace sentir inmediatamente en las críticas que algunos periodistas le dedicaron a esta novela, argumentando por ejemplo la falta de credibilidad y profundidad en los personajes o el ritmo literario defectuoso y las descripciones ramplonas, las

etopeyas casi caricaturescas y las faltas de estilo. Estos análisis de carácter teórico-literario se ponen de espaldas, por así decir, a la importancia de la novela como fenómeno económico-literario y al fenómeno de la recepción en toda su amplitud social, en cuya dimensión las críticas (con las que se relacionan dialécticamente) dejan a un lado el nivel puramente literario aunque no por ello dejen de incidir en la obra directamente. En uno de esos “aspectos extraliterarios”, por ejemplo, podemos recordar las críticas que ha recibido en cuanto a su contenido violento, cuya función no es destacada en sentido literario, sino por respecto a la moral de una sociedad y los influjos perniciosos que pueda irradiar la novela en ciertos sectores que tenderían presumiblemente a verse arrastrados por una visión sumisa de la naturaleza femenina; en la otra cara, recordamos aquella famosa sentencia del escritor de “best sellers” Dan Brown que extraemos de una entrevista que publicaron en el diario *El Mundo*⁷⁴: “por cada crítico, tengo mil lectores felices”. Es decir, la cara de su recepción “individual” (la cual, huelga decir, nunca es del todo individual), como producto del mercado que entra en la casa de miles de ciudadanos que utilizan su libertad para comprar esa novela y utilizarla e interpretarla como quieran, hay que tenerla irrenunciablemente en cuenta, aunque su peso real andando el tiempo no sea tan decisivo. Es inevitable recordar de nuevo la tesis de Terry Eagleton con respecto a las funciones sociales del arte desde este último punto de vista en que un tipo de concepción burguesa sobre la libertad entra en el terreno estético para clavar una bandera: “tengo mil lectores felices”.

Estas cuestiones, dejadas absolutamente de lado por el Formalismo ruso, son rescatadas por Mukarovsky para su teoría estructural de la literatura, en la que la literatura no es tomada como una dimensión plana (en su pura inmanencia), sino que está transida por relaciones con otras categorías. En este camino de dos direcciones, la literatura desempeña una función en la sociedad y la sociedad le exige algunas cosas al arte. Es por esta razón por la cual la idea de estructura, que hemos tratado de analizar por sí misma en el bloque anterior, segrega tópicos como estos tres que presentamos en este epígrafe sin los cuales no se puede entender el estructuralismo de nuestro autor, el cual, va quedando claro, no puede comprenderse si no es en relación con la Sociología⁷⁵. Estas consideraciones indican que las funciones de la literatura se dan en varias direcciones y no solamente en un sentido interno, como el Formalismo ruso postulaba.

Aquí trataremos de centrarnos en la dimensión de la función estética, que es la que resulta más esencial a la literatura y la que le otorga su rango de arte, puesto que las funciones del arte, en

74 Diario *El Mundo*, Sección Cultura, entrevista realizada el 30/10/2009.

75 Aunque ya lo hemos dicho antes, merece la pena recordar aquí el influjo de Durkheim en Mukarovsky, sobre todo a través de la llamada “conciencia social”, de la que hablaremos más tarde.

efecto, son diversas y es difícil enumerarlas porque se dan casi siempre combinadas, interrelacionadas en un conjunto de conexiones que a veces es difícil desenmarañar. Sin embargo, hay una que, según Mukarovsky, le es específica: la función estética.

5.3 Dos antinomias: entre la función estética y las demás funciones; entre lo artístico y lo extraartístico.

Esta función, como ya hemos tenido ocasión de comentar, se encuentra también fuera del arte, pero en este se revela de una manera más intensa. Tiene la capacidad de mantener a todas las demás funciones en equilibrio, de tal modo que ninguna de ellas sobresalga por encima de las otras. A diferencia de otras funciones, como las políticas, las morales, las éticas, etc., no tiene ninguna tarea práctica, dice nuestro autor, y por este mismo motivo se vuelve transparente; es una función que mantiene la unidad en el objeto, que llama la atención sobre sí misma y que ayuda a todas las demás funciones sin dejar que estas apunten unidireccionalmente a ningún fin práctico. Ahora bien, el factor individualizante de la obra de arte no es solamente el receptor singular, que tiene una importancia relativamente pequeña, sino más determinadamente la colectividad, el grupo, la sociedad que, subraya Mukarovsky, no se da como una unidad absoluta, sino dividida en estratos, niveles, etc.

Todas las funciones de la obra de arte se dan en una estructura que no es sustantiva, sino que es dinámica y se dibuja sobre un puro movimiento que significa una tensión y una reagrupación constantes, aunque sea posible observar ciertas regularidades. El equilibrio de todas ellas, en suma, es precario, puesto que la misma evolución de la obra de arte puede incluso expulsarla fuera de la esfera de lo artístico: “únicamente nos declaramos partidarios de la opinión de que no hay límites fijos entre la esfera estética y la extraestética; no existen objetos o sucesos que en virtud de su esencia o de su configuración sean portadores de la función estética independientemente de la época, del lugar y del sujeto que valora, ni otros que, asimismo en virtud de su configuración específica, estén forzosamente excluidos de su alcance” (MUKAROVSKY 2011:5). Además, los cambios que se operan en esa estructura de funciones no son fruto de las operaciones de un solo individuo o de dos, sino de la sociedad en tanto que ella funciona con leyes que se enmarcan en un nivel diferente al de los individuos, de igual manera a como las partes anatómicas del cuerpo humano funcionan de manera diferente a como funcionan las estructuras que podemos encontrar en las membranas de las células.

En esta dinámica, la función estética puede reincorporar a ese equilibrio funciones que un principio eran sociales o de otro tipo, en todo caso extraestéticos (y por ende extraartísticos): “cuando haya desplazamiento en la evolución y el conjunto de valores extraestéticos integrados en la obra no coincida con los del lector, los valores extraestéticos pueden ser considerados como estéticos, porque han perdido su función social y aquella presión” (W. GALAN 1988:38). Este es el caso de, por ejemplo, algunas obras del Romanticismo, como por ejemplo *The vision of judgement*, de R. Southney, o incluso en el poema “Letanías de Satán”, de Baudelaire, en las que se hacía exaltación del satanismo dedicándole (como es el caso del poema que acabamos de referir) oraciones, tal vez como símbolo de libertad redentora con respecto a la razón burguesa de su tiempo. Esto nos obliga a prestar atención a la Sociología de la literatura, por cuanto las funciones siempre apuntan a un fin enmarcado en el conjunto de normas de la sociedad y de lo que esta considera permisible o no dentro de su rango de conductas pautadas.

La metodología del estructuralismo, así pensada, es irrenunciable si se quiere incluir la Historia de la literatura en la Teoría de la literatura, por cuanto esos mismos contextos sociales contravienen en ocasiones la inclusión en la historia literaria de ciertas obras que tiempo atrás, en el contexto de referencia, no se inscribían en la esfera de lo artístico; al contrario, ocurre que algunas obras que entonces eran artísticas y que no rebasaron su medio de origen hoy no cabe incluirlas en las historias de la literatura, lo cual incide directamente en los criterios que estas historias adoptan para cribar y seleccionar sus materiales, también en virtud de la evolución de las funciones estéticas y de otra índole que las obras históricas portan.

De algún modo, esta función estética está, como hemos dicho, insertada en un medio social fuera del cual la función también desaparece puesto que no es, según Mukarovsky, una propiedad real⁷⁶ del objeto. En la página 7 de *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* (MUKAROVSKY 2011), Mukarovsky recuerda que “la función estética ocupa un lugar importante en la vida del individuo y de toda la sociedad. Es verdad que el círculo de personas que entran en contacto directo con el arte es bastante limitado”, por lo que esto le lleva a reconocer una figura importante dentro de la sociedad, como es el intérprete⁷⁷ o el conjunto de individuos educados de tal o cual modo para percibir de una manera refinada las configuraciones de la obra literaria y de extraer su significado en un ejercicio de hermenéutica.

76 Recordamos aquí la distinción entre estructuras en sentido ontológico y estructuras en sentido gnoseológico o metodológico, y constatamos que Mukarovsky se inclina por las segundas.

77 En la terminología de Jesús G. Maestro, el transductor.

Es necesario advertir también del riesgo que corremos de considerar los objetos en su dimensión axiológica, antes que en su dimensión funcional, lo cual puede empujarnos a discriminar las imágenes de los letreros en los comercios o las novelas de baja estofa atendiendo a criterios valorativos (MUAROVSKY 2011:8-9). La función, por tanto, se puede discernir en el objeto del valor que tiene, pero no son separables, puesto que el valor de una obra puede asegurar su continuidad en la historia del arte y el fortalecimiento de la función estética que esta soporta.

En cuanto a la contraposición de los tres términos o temas de este epígrafe (función estética, otras funciones, arte y no arte), si decimos que la diferencia específica del arte por respecto de todos los demás fenómenos estéticos radica en que, en el arte, la función estética ocupa el lugar más elevado entre todas las funciones, podemos subrayar los problemas a que esta consideración nos aboca, puesto que los deslizamientos de algunos objetos entre una y otra realidad (estética y extraestética) son frecuentes y de difícil explicación, al menos en sus momentos de transición. Es así que Mukarovsky llama la atención sobre la dificultad añadida de abordar en análisis de algunas obras que se encuentran lejos en el tiempo y lejos en el espacio⁷⁸ (por cuanto sociedades diferentes implican en cierto modo espacios diferentes, también). Según esto, el problema principal de la función estética dominante como diferencia específica de la clase “arte” por respecto del género de “lo estético”, tal y como parece entenderlo Mukarovsky, es precisamente determinar en qué lugar y momento podemos afirmar que tal obra es artística y qué otro lugar y momento esa obra no lo es. Esta pregunta, que ha estado flotando en casi todos los movimientos artísticos desde comienzos del siglo XX, parece imposible de contestar, y el propio autor que seguimos se figura que quizá fuera necesario desecharla si no entendiéramos la obra artística como una estructura de funciones cuyo lugar privilegiado es ocupado por la función estética, lo cual parece darnos algún criterio para empezar a tratar el asunto con cierto rigor.

Por ejemplo, si se dijera que el Guernica de Picasso no es arte sino crítica social, no se estaría hablando de la función dominante en la propia obra, sino de algunas de las funciones que le son esenciales al arte en sus conexiones con la sociedad, como ya indicamos más arriba. Estas dos funciones, también lo dijimos, se hallan en contradicción por cuanto la una tiende a empujar a la otra en direcciones opuestas: la función de crítica social tiende a subordinar lo estético; lo estético

78 “Únicamente nos declaramos partidarios de la opinión de que no hay límites fijos entre la esfera estética y la extraestética; no existe objetos o sucesos que en virtud de su esencia o configuración sean portadores de las función estética independientemente de la época, el lugar y del sujeto que valora, ni otros que, asimismo en virtud de su configuración específica, estén forzosamente excluidos de su alcance” (MUKAROVSKY 2000:5).

tiende a subordinar las funciones sociales del arte. Cuando, en un futuro lejano, la Segunda Guerra Mundial resulte tan lejana como nos resulta a nosotros la Guerra de Troya que se relata en la *Iliada*, entonces esa función social que tal vez se le atribuye a la obra de Picasso descenderá en la jerarquía y se sumará a la potencia de la función estética, que mantendrá la referencia ineludible a tal guerra, pero a título de un contexto *in illo tempore* que queda subsumido en la obra literaria y que, en todo caso, trasciende las relaciones de la obra con la sociedad que la vio nacer y queda, por así decir, convertida en una “obra sustantiva”⁷⁹.

Esta dialéctica, la cual no querríamos abordar con detenimiento ahora, se establece en el terreno de las funciones entre lo estético y lo extraestético, por una parte; y, por otra, entre las posiciones mismas de las funciones de una obra en una jerarquía. Estas fuerzas, claro, no son puras ideas, ni son “herméticas”, tal y como nos aclara Mukarovsky en el libro a que hacemos referencia. En total, no es posible de una vez por todas determinar qué es arte y qué no lo es⁸⁰.

Nos gustaría ahora destacar algunos ejemplos problemáticos a los que alude el propio autor checo y sobre los cuales expondremos su opinión, puesto que además tienen que ver con esta energía y dinámica de funciones. Por ejemplo, algunas obras técnicas o tecnológicas tienen como partes suyas hechos que resultan extraartísticos e incluso extraestéticos: “en la arquitectura⁸¹ son las funciones prácticas las que compiten con la función estética (...); en la literatura es la función comunicativa” (MUKAROVSKY 2000:205). En la literatura podríamos decir que, cuando un discurso político sale del taquígrafo, contiene en sí un grupo de manifestaciones lingüísticas que se halla en un cierto equilibrio entre los hechos comunicativos y los hechos artísticos (sin perjuicio de que, ya está dicho, no sean compartimentos totalmente estancos). En este punto ratificamos esas zonas móviles e inestables en las que las manifestaciones lingüísticas oscilan y resbalan cayendo ora de una lado (lo artístico-poético) ora del otro (lo extraartístico-comunicativo).

Otro ejemplo son los ensayos, cuyo carácter literario podría poner en segundo plano las ideas filosóficas o de otra índole que fueran transportadas por la función comunicativa. La función comunicativa y la función estética en la literatura están siempre enfrentadas y representan un ejemplo de la dialéctica más intrincado que conocemos en la teoría literaria.

79 Tendremos ocasión de definir esta idea más adelante, cuando nos adentremos en la cuestión de “la obra literaria”.

80 Esta postura, de alguna manera, contrasta con la de Lévi-Strauss, para quien, en sus *Mitológicas*, todos los mitos escritos o no, con unas funciones u otras, revelaban regularidades absolutas en un juego de oposiciones similar al de la fonología.

81 Con relación a la arquitectura nos extenderemos un poco más después, puesto que es un campo en el que este tipo de antinomias entre las diferentes funciones se ve con mucha claridad.

En esta misma línea, también nos encontramos en un estado inestable al retrato, que alberga en el primer puesto de su jerarquía de funciones una función comunicativa práctica, por cuanto es valorado en virtud de su veracidad y parecido con aquella persona que representa; pero a la vez tiene una composición artística autónoma que se vuelve más aguda cuando las cámaras fotográficas se empiezan a fabricar en masa y los retratos pintados pierden en cierto modo su carácter comunicativo (puesto que esa función es totalmente acaparada por las virtudes de otras técnicas como la fotografía) en favor de su carácter estético. En efecto, en contraposición con la fotografía, hoy los retratos pintados tienen una función estética mucho más enérgica.

Por otra parte, podemos encontrar situaciones similares en el teatro o incluso hoy, en las llamadas “performances” o “happenings”, las cuales en muchos casos oscilan entre el arte y la propaganda u otras funciones puramente ideológicas. Pero también podemos mencionar la danza: “la danza como arte se relaciona estrechamente con la educación física (...); además en la danza se realizan, de nuevo en fuerte competencia con la función estética, las funciones religiosas (danza ritual) y erótica” (MUKAROVSKY 2011:15). Nosotros añadiríamos algunas artes marciales, que dejan de ser marciales cuando la lucha cuerpo a cuerpo como finalidad y función se desplaza en beneficio de otras técnicas marciales impuestas por la proliferación de armas de fuego de largo alcance y precisión en las herramientas de guerra, y que por tanto obligan a estas otras artes marciales a deslizarse hacia el deporte o la educación física (es decir, cambian sus funciones), pero que guardan cierto sentido estético, como ocurre en el caso de las “katas” en el Kárate⁸².

Pongamos otro ejemplo más; Petr Bogatyrev concluyó, con respecto al árbol de navidad, que en algunos sitios de Eslovaquia tenía funciones artísticas, mientras que en otro tenía funciones mágicas. Dependiendo del grupo social y del medio, la función estética puede variar, entonces, también con respecto a la literatura. En algunas sociedades, donde las diferencias entre las clases sociales han de aparecer nítidas de acuerdo con normas morales (no puede estar mezclado el vulgo con la nobleza en un corral de comedias del siglo XVI español), se dice que la función estética trata de caracterizar el arte de una determinada clase para distinguirla de arte de otra clase que acaso no podría alcanzar la condición de “artístico”, sino a lo sumo de “artesano”.

Hay que tener en cuenta que la naturaleza autotélica de la función estética es la de llamar la

⁸² En estas disciplinas existen unos movimientos coreografiados que tienen una función estética y que nos recuerdan a cierto género de danza, y lo mismo podríamos decir de los “bailes marciales” que se suceden en las películas de Jackie Chan o Jet Li.

atención sobre el objeto mismo, aislarlo de sus conexiones con el exterior. Ocurre, de hecho, que cuando en una sociedad se quiere llamar la atención sobre un acto público, sobre una cosa o una persona, se trata de aislar el hecho de referencia de la realidad externa a través de lo estético, precisamente, de lo percibido con los sentidos y que resulta sorprendente: un desfile, por ejemplo, cuando se quiere celebrar una unión dinástica; una exhibición de cazas el día de las Fuerzas Armadas; un himno musical en las apariciones del rey o en el recibimiento de un político extranjero por causas solemnes, etc. Es así que incluso la música, en determinados momentos, puede revestir cierto carácter comunicativo que entra en pugna con su carácter meramente estético.

Otro problema de diferente índole en cuanto a los desplazamientos de las funciones en la jerarquía y, por tanto, en cuanto a los deslizamientos de los objetos entre lo artístico y lo extraartístico es que hay algunos fenómenos que se estabilizan en su indecisión, por decirlo de alguna manera; algunas realidades no llegan nunca a ser arte, pero siempre se encuentran cerca: por ejemplo el cine, la fotografía, la artesanía artística, la jardinería... Hay que tener en cuenta que nuestro autor vivió los albores del cine y este libro (*Función, norma y valor como hechos sociales*) fue escrito en el año 1936, aproximadamente seis años después de que el cine sonoro se volviera un fenómeno global. “El cine podría ser un arte autónomo, pero es ante todo una industria, por lo cual su oferta y demanda dependen mucho más de criterios puramente comerciales que en cualquiera de las artes. Por esta manera, el cine se ve obligado -como cualquier otro producto industrial- a asimilar de manera inmediata y pasiva todo perfeccionamiento de su base tecnológica”⁸³ (MUKAROVSKY 2011:17). En esta cita observamos que la función económica en el cine, de carácter marcadamente industrial, tecnológico, hace que su función estética siempre se encuentre un escalón por debajo de otras funciones que apuntan a otros fines, según nuestro autor. Ocurría algo similar con la artesanía y sigue ocurriendo, en parte: “(...) se trataba de un intento de salvar la producción manual que estaba perdiendo su significado práctico en la competencia con la producción industrial (...)” (MUKAROVSKY 2011:18), como hemos comentado que ocurre en el caso del retrato y la fotografía, o con la misma la literatura, cuando dejó de utilizarse para, entre otras cosas, enardecer a las tropas antes de una batalla en la antigua Grecia. Sin embargo, cuando la guerra contra industrialización estuvo perdida, las producciones artesanales reforzaron su función estética y comenzaron a crear objetos singulares, “piezas únicas con predominio de la función estética” (MUKAROVSKY 2011:20) que perdieron su propia función práctica y se convirtieron en vasos en los que “sería una lástima beber”, platos que sería “una lástima manchar”, bastones que

83 Podríamos nosotros preguntarnos si no es eso lo que ocurre hoy con los llamados *ereader*, las pantallas de ordenador, etc.

sería “una lástima sacar de casa”, etc.

En todos los vaivenes y cambios que sufren estos objetos, el factor de estabilización es, según Mukarovsky, un asunto de la colectividad humana, puesto que la función estética es un componente de la relación entre el hombre y el mundo. Y, toda vez que reconocemos que la idea de hombre requiere, en su contexto antropológico, la condición de conductas normadas, entonces la función estética está íntimamente relacionada con el concepto de norma, del que hablaremos en el siguiente epígrafe en relación con la estética literaria. ¿Y qué relaciones guarda la función estética con las características sociales de un grupo dado? En efecto, el uso dirigido de la función estética por parte de algunas instituciones y grupos sociales es muy importante e ilustra del mejor modo las fluctuaciones y la antinomia entre la función estética y las demás funciones. Sin embargo, no tenemos un método firme o un criterio preciso para medir estas relaciones entre las morfologías del arte y la sociedad en la teoría de Mukarovsky.

La conclusión esencial que Mukarovsky extrae de estas consideraciones que hemos ido exponiendo y ampliando es que la función estética no es solamente un adorno que se pone sobre las cosas, sino que es un elemento que interviene en la determinación de la relación entre el arte, la sociedad, sus miembros y el mundo que los rodea. Esta función, que no es una propiedad de los objetos, es de algún modo adherida a ellos mediante convenciones sociales las cuales, sin embargo, no se abren paso de manera armónica, sino dialéctica. Ya hemos visto cómo la función estética de ciertos objetos puede cambiar de lugar en la jerarquía con el tiempo, y ahora nos ocuparemos de ella con más minuciosidad.

5.4 La función estética para Mukarovsky.

La función estética de Mukarovsky tal y como la interpreta encuentra su fundamento en dos puntos; por un lado, los conceptos de desautomatización, literariedad y función poética tal y como se desarrollaron en la *Opoiaz* y en la Escuela de Praga; por otro, la base de la estética en la arquitectura. En la arquitectura más que en ninguna otra arte o tecnología, la función esencial del edificio está contenida en su misma proyección de manera especialmente diáfana. Por este motivo es importante recordar algunos de los comentarios sobre la idea de función en torno a la arquitectura⁸⁴.

84 Contenidas, principalmente, en un artículo publicado en el año 1937, llamado “El problema de las funciones en la

La función para Mukarovsky es “aquella cualidad que hace apuntar la cosa hacia un propósito”, y, como ya hemos indicado, es impresa por la sociedad en el objeto. La función tiene una importancia tal que cambia la percepción total del objeto con ella, de manera que el objeto se encuentra en parte conformado por las funciones que porta, si aceptamos que las percepciones están de alguna manera ligadas del objeto y no son completamente externas a él. Además, es necesario apuntar que en un mismo objeto conviven casi siempre diversas funciones, aunque solamente una de entre todas ellas sea en cada caso la dominante. Según nuestro autor, habrá que distinguir entre: a) la realidad sobre la cual se aplican las funciones, b) el conjunto de funciones depositado en la conciencia de la colectividad (de alguna manera las funciones, vemos, están depositadas y contenidas en la conciencia, y no en el objeto), y c) el individuo que introduce una contingencia nueva en el proceso funcional, poniendo en movimiento la estructura (MUKAROVSKY 2000:204-219).

Jan Mukarovsky, de la misma manera que trata de buscar en las constantes antropológicas del hombre cierta estabilidad con referencia al valor estético, asimismo intenta encontrar una constante en torno al concepto de función. Este concepto implica siempre un sujeto que construye la estructura y otro que la comprende en su función, puesto que, despojada de su función principal, la obra no sería la misma cualitativamente hablando, esto es, no sería una obra de arte si no hay un grupo social que efectivamente la utilice y la entienda de ese modo.

Para encontrar la fuente de la idea de función en el hombre, nuestro autor busca en algunas tecnologías y ciencias, como nosotros ya hicimos con la idea de estructura. Rastrea la noción en Lingüística, en las artes, en las máquinas (tecnología), en la arquitectura, etc. Nos sorprende Mukarovsky diciendo que las disciplinas se han ido atomizando, separándose unas de otras y convirtiéndose en “aparatos monofuncionales”, sobre todo por culpa del funcionalismo. Sin embargo, “¿debemos por eso rechazar el funcionalismo? Sería tan ridículo como querer deshacer la industrialización que le dio origen” (MUKAROVSKY 2000:252). Las funciones, no obstante, no aparecen solas, sino en una especie de síntesis, unas con otras. Además, recordando la “máquina de habitar” de Le Corbusier, habría que decir que una habitación no podría ser habitada si psicológicamente al sujeto que la va a habitar le produce estrés, no es acogedora, etc.

arquitectura,” y que nosotros extraemos del volumen compilatorio de Emil Volek a que ya hemos hecho referencia en otras ocasiones.

En suma, en todo complejo de funciones hay que introducir al sujeto, al hombre, puesto que es él quien da las funciones desde diferentes posiciones (desde el polo del autor y desde el polo del lector, en nuestro caso). Con todo, no es la voluntad del hombre la que impone la estructura funcional, sino que esta tiene que ver con su naturaleza, antes que con su libertad o voluntad. Apunta nuestro autor que “existe un estado adecuado, a saber, el equilibrio entre la necesidad y la libertad, que le permite al hombre cumplir cierta tarea en el conjunto social de manera útil, sin sentirse traumatizado física y psíquicamente por la limitación de su libertad funcional” (MUKAROVSKY 2000:252). Sugiere, a continuación, que el hombre es la medida de todas las cosas. En este punto creemos haber observado suficientemente las razones por las cuales Mukarovsky se ha acercado a la Antropología, sin encontrar realmente ningún asidero firme para fundamentar de una vez por todas los argumentos que busca. Mukarovsky.

Parece, según lo dicho, que Mukarovsky se sitúa en un relativismo del que, sin embargo, quisiera huir buscando la salida en la Antropología, puesto que es allí donde encuentran “unas pocas directrices elementales o funciones primarias ancladas en la propia constitución del hombre”, (MUKAROVSKY 2000:206).

Una vez sentada la hipótesis según la cual debe de haber algunas directrices básicas antropológicas en torno a la idea de función, queda preguntar cuáles son esas funciones regulares. Lo realmente difícil es discernirlas, admite Mukarovsky. Cuando el *Popol Vuh* se lee hoy como una pieza literaria, con un valor eminentemente estético que ha perdido sus funciones sociales originarias, se pierden esas funciones también; por ejemplo, en el caso de un español que se hace hoy un tatuaje tribal, con el consiguiente cambio de funciones que ese tatuaje conlleva en otros medios y comunidades, donde la función puede ser religiosa, mágica, etc. En total, Mukarovsky sitúa en el Hombre a todas las funciones: “En el hombre están potencialmente todas las funciones”, dice, como en la mente de Dios están todas las posibilidades y sus límites.

Una de las cuestiones más interesantes con respecto a la función es la manera en que el autor checo recoge la idea de otras realidades tecnológicas en las que las funciones aparecen cristalinamente, antes que en la literatura. En efecto, la máquina como portadora de una función específica es, sin duda, una de las metáforas más fértiles en la teoría literaria de principios de siglo, aunque no solamente se reduce al ámbito de lo literario. Si los formalistas rusos tratan de reducir la literatura al “conjunto de procedimientos formales de una obra” es precisamente para encontrar aquella “máquina monofuncional” que tenía como fin oscurecer la percepción y prolongar la lectura

para crear un efecto estético. Jakobson⁸⁵, por su lado, habla del canal, emisor, receptor, etc. en una época en que las telecomunicaciones experimentan una transformación y evolución verdaderamente sorprendentes, a raíz de las investigaciones y avances tecnológicos motivados, en parte, por las dos guerras mundiales. Además, esta interpretación del origen tecnológico de estos conceptos lingüísticos (canal, receptor, emisor...) no carece de fundamento, si recordamos la cita de Yuri Lotman: “será más cómodo sustituir el concepto de “individuo” por los de “transmisor del mensaje” (remitente) y “receptor del mensaje” (destinatario). Esto nos permitirá introducir en el esquema aquellos casos en que el lenguaje no une a dos individuos, sino a dos mecanismos transmisores (receptores), por ejemplo, un aparato telegráfico y el dispositivo de grabación automática conectado a aquél” (LOTMAN 1982:7-46).

De vuelta a la arquitectura, Mukarovsky nos dice: “la comparación de una creación arquitectónica con una máquina (“la máquina de habitar” -Le Corbusier) es una expresión aguda de la tendencia de la época a la mayor definición funcional posible de la arquitectura, pero no es una característica transhistórica” (MUKAROSVKY 2000:209). Lo que nos quiere decir con esto es que, en efecto, la función que desempeña un edificio en tanto que “lugar con la finalidad de ser habitable y habitado” no es una función eterna que se halle en el objeto mismo, sino en los hombres que efectivamente le dan ese u otros usos a lo largo de la historia. Con respecto al *Popol Vuh*, podemos hacer el mismo comentario: hoy, esa obra se lee como si fuera en cierto modo literatura, como un conjunto de estructuras móviles que han encontrado cierta estabilidad bajo la función estética porque se han “desprendido” del círculo de fenómenos culturales en los que la propia obra tenía otras funciones. En total, la función religiosa no es una función eterna; pero la función de un edificio en tanto que “lugar para ser habitado” tampoco es eterna.

En los ejes de M_1 , M_2 y M_3 ⁸⁶, Mukarovsky se nos revela especialmente accesible aquí. Admite que no es una relación simple la que une al individuo y la finalidad (ambas en M_2 , en principio), sino que esa relación dependen de otros factores, a saber:

-El Objetivo concreto: por ejemplo, una vivienda familiar realizada por un arquitecto.

-Objetivo histórico: Sin embargo, aunque el arquitecto no lo sepa, su voluntad no es única (a la manera de los románticos) ni se eleva en sí misma para “aplastarse contra el mundo” (como en la

85 De este asunto se habla con detenimiento en la introducción que Emil Volek hace a su compilación de artículos del Formalismo ruso, el cual también se halla como referencia ineludible en nuestra bibliografía.

86 M_1 se refiere a todos los componentes físicos y fenoménicos de la realidad; M_3 , a las relaciones lógicas o abstractas.

perspectiva sartriana), sino que indefectiblemente sigue normas que se encuentran relacionadas con lo anterior, normas que reproduce, cumple, o subvierte, sin que en ninguna de los tres casos pueda dejar de tenerlas como referencia.

-Organización de la colectividad al que pertenecen el cliente y el arquitecto, es decir, las características de la sociedad o grupo en que se insertan esos sujetos.

-El horizonte funcional individual: es decir, los cambios que puedan desviarse de la norma o combinarlas, etc.

Aquí comprobamos, sin embargo, que Mukarovsky ya nos revela la importancia de M_3 y las “esencias históricas”, las relaciones entre lo actual y el pretérito, así como la relevancia de la figura del ego trascendental, puesto que, los mismos individuos pueden llevar a cabo operaciones por recurrencia que terminen cambiando o perpetuando las normas y haciendo que estas, positivamente, se vuelvan trascendentales a ellos y sean el testigo de la tradición para la sociedad futura, que partirá ya de un impulso histórico dado.

En el caso de la arquitectura, sin embargo, aunque no lleguemos al extremo de Le Corbusier de considerar los edificios como “máquinas monofuncionales de habitar”, sí podemos decir que la función estética nunca subordina por completo a las demás, de tal modo que la obra arquitectónica no puede llegar a ser una obra de arte estéticamente autónoma, en parte por razones similares a las del cine, según Mukarovsky. Si la arquitectura se volviera, de ese modo, autónoma, se convertiría *ipso facto* en escultura y sería percibida como tal; “lo mismo puede decirse de la pintura (un buen ejemplo de ello es el cartel), y hasta de la música, la cual manifiesta en alguna de sus formas (la música de marcha,ailable, ambiental) una clara competencia entre la función estética y las funciones extraestéticas” (MUKAROVSKY 2011:4). Una competencia (dialéctica) de la que ya hablamos más arriba y sobre la que no hace falta decir más en este punto, a pesar de que volveremos a hablar de las funciones desde el prisma de la Antropología de la literatura, como la hemos denominado.

5.4.1 La función poética y la función estética.

Como el lector habrá podido comprobar, la dificultad de analizar la epistemología de

Mukarovsky de manera aislada, abstrayendo la idea de función, norma y valor es enorme. Esto se debe, por un lado, al hecho de que la mayoría de su pensamiento nos ha llegado en forma de borradores de conferencias o ensayos relativamente breves en los que siempre se encontraban presentes todas estas cuestiones; por otro lado, la misma naturaleza de las ideas que tratamos nos impide tomarlas aisladamente, puesto que, ahora podemos decirlo, forman una *symploké*, es decir, una red de conexiones y relaciones que las hacen inteligibles. En total, la segmentación de temas que hemos llevado a cabo hasta este punto puede causar cierta confusión si, al tratar la epistemología más adelante, el término de función aparece una y otra vez en el ejercicio de crítica y de exposición. Además, no hay que olvidar que las perspectivas teleológicas (finalistas) siempre están transidas por alguna teoría de los sujetos propositivos y, toda vez que el término “sujeto” se correlaciona con el de “objeto”, nos hallamos necesariamente en el terreno filosófico de la epistemología, pero siempre enlazado con otros problemas en torno al sujeto que preocuparon al autor checo.

Constatamos aquí que toda teoría de la literatura ha de tener en cuenta un marco más amplio, un sistema filosófico en el que sustentarse, puesto que de otra manera cuestiones como las que estamos tratando quedarían flotando en el vacío con forma de proposiciones vagas que eventualmente serán interpretadas como “herramientas” de una metodología, cuando en realidad la utilidad de la “herramienta” en cuestión se encuentra en relación con un contexto mayor del que no puede desprenderse, esto es, el sistema filosófico del que extraiga sus principios. Hecha esta observación, es necesario concluir este apartado con unas consideraciones en torno a la denominada función poética.

Como ya hemos dicho, el Círculo Lingüístico de Praga se caracteriza por haber comprendido la lengua como un conjunto de subsistemas que, desde dentro, se halla dividido por sus propias funciones. Es decir, en realidad habría varios sublenguajes que atienden a diferentes funciones, como son la emotiva, la conativa, la metalingüística, la referencial, la fática y la poética. Para Mukarovsky, la función comunicativa pugna con la estética en la obra literaria, y por ese mismo motivo hemos de preguntarnos inmediatamente si acaso la función estética es idéntica a la función poética. Esta pregunta no es en absoluto baladí, y a nuestro juicio traza una línea divisoria entre Jakobson y Mukarovsky, y más generalmente entre la teoría de la literatura checa y la teoría de la literatura francesa. Como referencia de las tesis de Jakobson tomaremos el famoso análisis de “Les chats”, el soneto de Baudelaire, que llevó a cabo en estrecha colaboración con Claude Lévi-Strauss. También nos fijaremos en su conferencia Lingüística y poética, en la que establece las diferencias

fundamentales entre la función poética y el resto de las funciones del lenguaje.

Las líneas generales de la idea de función poética de Jakobson son bien conocidas, y tan solo recordaremos que se trataba de aquel subsistema que llamaba la atención sobre el mensaje mismo, y más concretamente sobre su forma. Existen varios elementos en el proceso comunicativo, según Jakobson: el emisor, el receptor, el mensaje, el código, el referente o contexto y el canal. Ocurría que el mensaje hacía recaer su acento funcional ora sobre un elemento ora sobre otro (JAKOBSON 1984:32). Cada uno de esos elementos, por tanto, determina la funcionalidad lingüística del mensaje, de modo que, si el acento recaía sobre el emisor, la función sería emotiva; si sobre el receptor, apelativa; si sobre el contexto, referencial; si sobre el canal, fática; si sobre el código, metalingüística; si sobre el mensaje mismo, poética. Y esta es la explicación que Jakobson da de la función poética: que el mensaje llama la atención sobre sí mismo. En sus propias palabras: “la tendencia hacia el mensaje como tal (*einstellung*) es la función poética, que no puede estudiarse con efectividad si se la aparta de los problemas generales del lenguaje (...)” (JAKOBSON 1984:37). La estrecha relación que la Teoría literaria guarda con la Lingüística es de doble dirección, puesto que esta función poética se halla presente asimismo en mensajes que no son literarios pero que igualmente llaman la atención sobre sí mismos: “(...) el estudio lingüístico de la función poética debe sobrepasar los límites de la poesía (...)” (JAKOBSON 1984:39).

Ahora bien, ¿cuál era esa forma propia de la literatura? En efecto, la literariedad, la propiedad de un texto que es literario precisamente porque llama la atención sobre sí mismo mediante ciertos mecanismos. Estos mecanismos, que son los engranajes íntimos de toda obra literaria, se encontraban en el campo de lo lingüístico, y esta es la tesis de mayor importancia para Jakobson. En otras palabras, Jakobson prácticamente reduce la literatura a la lingüística, y cree que solamente desde esa perspectiva puede llegarse a un análisis riguroso del objeto definido que es la literariedad, la cual solamente alcanza definición gracias precisamente a la función (lingüística) que los mensajes que componen las obras literarias tienen. Para caracterizar a este discurso literario, Jakobson utiliza dos conceptos sausserianos como los de selección y combinación, diciendo que en literatura, “la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación (JAKOBSON 1984:40). Lo que quiere decir aquí Jakobson es que lo importante en la poesía es la oposición pertinente mediante la cual las distintas sílabas se igualan, en tanto que átonas frente a tónicas (o viceversa), por ejemplo, o en tanto que largas frente a cortas (o viceversa). Inmediatamente nos surge la pregunta de qué ocurre si en un verso existe una definición analítica, como “un caballo es un animal de cuatro patas”, en el que la equivalencia se

establece en la secuencia. Jakobson asegura que en la poesía el esquema es previo a ella, y ella no se ocupa de establecer las igualdades (previstas por el esquema), sino de hacer uso de ellas. En este sentido, el ritmo es el principio estructurador de la poesía y no otra cosa. Aquí, como vemos, el aspecto del contenido todavía es dejado de lado en cierto modo. El requisito de medir estas secuencias, de su exactitud, importantísimas para la poesía, no existe en ninguna otra manifestación lingüística, según Jakobson.

Jakobson acepta (JAKOBSON 1984:43) que no todos los fenómenos versales son considerados literatura debido al papel que desempeñan (¿una función trascendente, exógena tal vez?), pero todos los fenómenos versales tienen una función poética. La dificultad de aplicar estas ideas al análisis de algunos versos en fenómenos de propaganda comercial, por ejemplo, es que la cuestión sobre la naturaleza de la literatura y su relación ontológica con las funciones que desempeña en una sociedad siguen intactas. Esto se debe, de nuevo, a su perspectiva eminentemente lingüística: “de este modo, el modelo del verso va más allá de cuestiones de forma de sonido sin mezcla; se trata de un fenómeno lingüístico más amplio que no se rinde ante un tratamiento fonético aislante. Y digo 'fenómeno lingüístico' aun cuando Chatmann establece que «el metro existe como un sistema que está fuera del lenguaje»” (JAKOBSON 1984:52). Líneas más abajo leemos: “el metro poético tiene, no obstante, tantas peculiaridades lingüísticas intrínsecas que lo más conveniente es describirlas desde el punto de vista puramente lingüístico”.

Las estructuras lingüísticas juegan así un papel esencial en la poesía. Es precisamente todo el conjunto de elementos gramaticales, fonéticos y semánticos distribuidos de una forma especial que solo puede ser determinada a través de las respectivas disciplinas el que debe ser estudiado, ya que es él y solo él el que constituye lo literario. Las rimas, por ejemplo, no solamente se construyen sobre elementos fónicos, sino también gramaticales, siguiendo el mismo patrón de repetición estructural o paralelismos, como los llama Jakobson: “(...) constituiría una simplificación errónea el tratar a la rima solo desde el punto de vista del sonido” (JAKOBSON 1984:56). Según esto, veremos a través del análisis de “Les chats” cómo Jakobson pone en práctica la técnica de análisis literario según la cual lo importante son los paralelismos establecidos no solo a través de la rima, sino a través de categorías morfológicas, sintácticas, etc. La diferencia de niveles en que se ubican estos paralelismos justifican las críticas de las que hablaremos luego a colación del análisis del poema de Baudelaire, según las cuales cualquier manifestación lingüística contiene paralelismos en algún nivel, y no por eso podría llamarse “poesía” o “literatura”.

Sobre esta base edificaron Jakobson y Lévi-Strauss su análisis de “Les chats”, y pronto aquel artículo levantó una controversia que dura hasta hoy. En España es conocido el libro *Posibilidades y límites del análisis estructural* (VIDAL BENEYTO 1981) que se hizo eco de aquel revuelo en el ámbito teórico literario mediante la reproducción de varios de los artículos publicados a favor y en contra de la metodología de aquel análisis, desde diferentes perspectivas. En total, el eje de todas las discusiones es el reduccionismo lingüístico hecho sobre la literatura, y su denuncia o su ensalzamiento a través de matices de diversa sutileza. Vale la pena destacar algunos de los pasajes del libro para situarnos adecuadamente frente al problema.

En primer lugar, tenemos la crítica general que se le hizo a Lévi-Strauss en lo referente a la evacuación del hombre y su libertad de los procesos históricos. En Lingüística, el acotamiento tremendamente clausurado del campo de la literatura se hacía de manera similar, sacando la subjetividad humana de sus dominios, aunque no ya subrayando una serie de oposiciones binarias universales de las cuales todos los poemas del mundo serían variaciones más o menos superficiales. La superficialidad no vendría dada aquí como contrapartida de unas estructuras universales determinadas mediante oposiciones dadas (padre-hijo; hermana-hermano; tío materno-hijos; etc.) La única universalidad de las estructuras literarias radicaba en el hecho de que necesariamente tenían que existir y ser susceptibles de ser analizadas por la Lingüística. Estas estructuras admitían en su abstracción (en los esquemas abstractos supuestamente presentes en cualquier obra concreta) pocas variaciones, aunque cada poema pareciera único superficialmente. Estamos, de alguna manera, reproduciendo lejanamente las discusiones entre Parménides y Heráclito. No en vano Lefebvre escribió un artículo llamado “Claude Lévi-Strauss ou le nouvel eleatisme”, en la revista “L' homme et la Société” (LEFEBVRE 2012:149-166), en 1966, haciendo referencia al fijismo extremo de “el ser” que representaba la postura del antropólogo francés. En efecto, las estructuras de Lévi-Strauss parecían eliminar la historia, la cual era para Lefebvre y en general para el marxismo una condición totalmente necesaria para el desenvolvimiento de la lucha de clases a través de las operaciones de los actores sociales. Con todo, tanto Strauss como Jakobson terminan eliminando de sus estructuras a dichos actores, como explicaremos más adelante.

En suma, los debates oscilaban entre la Lingüística estructural y la negación de la tesis según la cual la dimensión estética de la literatura se podía dejar apresar en categorías lingüísticas. El propio editor de la obra a que hemos hecho referencia dice que la primera perspectiva fue iniciada por la *Poética* de Aristóteles, transportada a través de los retóricos hasta nuestros días, para finalmente darse en llamar “ciencia de la literatura”. La primera gran objeción que destaca Beneyto

se divide en dos observaciones: una, que los estructuralistas fijan su atención en aquellos aspectos de la obra que les sirven para sustentar *ad hoc* su propia metodología, y dejan otros que les resultan problemáticos; dos, que cuando transitan de la forma (estructuras lingüísticas) al sentido no se dan cuenta de que se desprenden de aquellas estructuras lingüísticas que no nos pueden decir nada sobre el sentido de la obra, de la que sin embargo hablan presumiendo que efectivamente la han encontrado gracias a sus herramientas estructurales.

La segunda gran crítica que se les hace es que los criterios de análisis no están claros. No se sabe si es la sintaxis, la morfología, la fonética o la fonología las disciplinas que han de explotar mejor tal obra literaria, ni tampoco se sabe muy bien cómo transitar de un nivel a otro incorporando sucesivamente los datos que hemos conseguido en los niveles más básicos. En ocasiones se les achacaba también que basaban sus análisis en la mera acumulación de datos lingüísticos.

Por último, no dejaba de resultarles curioso a los críticos de Jakobson y Lévi-Strauss el hecho de que segregaran al sujeto de la obra literaria y sin embargo acudieran a él y a sus intenciones (en ocasiones meramente psicológicas, no objetivas) para reforzar las conclusiones a las que habían llegado por otros caminos cuyo discurrir ya suponía cerrada la puerta a la consideración del mismo autor de la obra, del sujeto creador.

Las estructuras que Jakobson y Lévi-Strauss ponen al descubierto en ese soneto de Baudelaire son criticadas por Rifaterre (VIDAL BENEYTO 1981) desde una perspectiva cercana a la que Mukarovsky llamó “contextual”. Para el lector, en efecto, el significado se va acumulando a lo largo de la lectura del poema, lo cual crea una tensión que se desboca y estalla en el último terceto del poema de Baudelaire, cuando la figura de los gatos ya no se reduce a lo animal, sino que adquiere matices místicos. Esta tensión es imposible de analizar a través del quiasmo del que hablan Jakobson y Lévi-Strauss, que solamente puede sentirse en una segunda e incluso una tercera lectura, pero que no aparece de repente, como espontáneamente, sino en el tiempo, como una acumulación que parece que pone en cuestión esa estructura. Rifaterre hincapié de la misma manera en la dificultad de transitar desde el análisis estructural al análisis axiológico, dificultad que, por lo demás, ya entrevió Mukarovsky en la primera mitad de la década de los años 30 y que trató de resolver en el artículo “Norma, función y valor estéticos como hechos sociales” en el año 1936, que fue precisamente el año en que definitivamente se alejó del formalismo. En total, Rifaterre duda que la estructura lingüística basada en quiasmos y otro tipo de paralelismos sea consustancial a la estructura realmente poética. Esa reducción a un esquema que lleva a cabo Jakobson no estaría de

ninguna manera demostrada.

En otro orden, podría decirse que hay estructuras en ese poema que no han sido destacadas por Jakobson y Lévi-Strauss, y aun si hubieran sido subrayadas por ellos tampoco sería necesario que un lector cualquiera, incluso un lector académico, las detectara ni siquiera tras varias lecturas. Los paralelismos tienen que ser fuertes, han de notarse y saltar hacia los sentidos, causen o no placer estéticos, y las estructuras de las que hablan nuestros autores estructuralistas están lejos de ser ostensiblemente estéticas. Por otro lado, dice Rifaterre que “no puede ser pertinente ninguna segmentación que distinga de modo indiferente unidades que forman parte de la estructura poética y otras, neutras, que no forman parte de la misma” (RIFATERRE 1981:170). Es decir, las estructuras gramaticales nos dan la gramática del poema, pero no las claves de cómo está hecho el poema en tanto que unidad literaria.

Georges Mounin recuerda en esta misma línea que dos poemas con la misma estructura pueden ser totalmente diferentes en otros niveles relevantes en sentido literario. Cabe imaginar un poema con la misma estructura que “Les chats”, pero que haya caído en el olvido o que no haya alcanzado los estándares estéticos de la crítica. Asimismo podemos recordar ciertos sonetos de Quevedo cuya estructura puede ser igualmente rica y rigurosamente determinable, pero cuyo valor estético no podría dejar de analizarse en relación del tema tratado con lo que una sociedad espera de su literatura, o con el peso semántico y léxico de sus palabras, independientemente de la estructura que formen⁸⁷. Todo esto, parece, termina desbordando la Lingüística. La crítica de Rifaterre es, en este sentido, demoledora, aunque en su fase constructiva habilita la figura fantasmagórica del “archilector”, que es una especie de media inductiva y empírica de muchos lectores y sus lecturas divergentes pero en cuyas convergencias pueden hallarse las verdaderas estructuras. Esta idea de archilector es desechada en el mismo volumen a que hacemos referencia por Lucien Goldmann, quien recuerda que, aunque la objetividad literaria no esté dada en toda su extensión en la dimensión lingüística, no por ello hemos de acudir a la interioridad de cada lector o asumir que siempre habrá algo en común en todas las lecturas que sea estable.

Paul Delbouille, en su artículo “Análisis estructural y análisis textual” recuerda y vuelve a poner sobre la mesa la cuestión del sujeto frente a la estructura: “la descripción que nos proponen practicar se considera objetiva, es decir, que pretende dar cuenta del texto sin la intervención en

87 Son bien conocidos sus poemas escatológicos, relacionados con las “superfluidades” del cuerpo humano, que incluso hoy día nos resistimos a citar aquí literalmente.

ningún momento del sentimiento del lector. Así como el análisis textual se funde esencialmente en el efecto percibido por el lector, el análisis estructural rechaza como sospechosa esta intervención de una subjetividad” (DELBOUILLE 1981:297). Inmediatamente después subraya que la objetividad de Lévi-Strauss es más deseada que real.

Nosotros, por nuestra parte, querríamos preguntar si el análisis de los colores de un cuadro mediante la medición de las longitudes de onda (con un espectrógrafo) podría arrojar como resultados las estructuras estéticas elementales de la pintura y acercarnos así a la objetividad. Esto parece absurdo, ya que el nivel en que el azul del manto de una virgen contrasta con el rojo de la túnica conlleva significados y contenidos irreductibles al nivel de las longitudes de ondas. La distancia entre la Lingüística y la poesía, es cierto, parece no ser tan lejana; pero el hecho de que se encuentren interconectadas de una manera estrecha no nos permite disolver la literatura en la Lingüística, máxime cuando la literatura abarca también a la novela y al cuento, en cuyo terreno sería mucho más difícil divisar estructuras como las que existen en “Les chats”.

Las respuestas a todas estas críticas no se hicieron esperar. Jakobson, en su contestación, no recoge ninguna réplica en especial, sino que se limita a repetir lo que ya había dicho en otros artículos. Si los críticos trataban de sacar a la literatura de las garras imperialistas de la Lingüística (o al menos abrirla y dejar zonas suyas fuera del campo de esta ciencia), Jakobson vuelve a reivindicar que la función poética es algo que cabe en toda su plenitud en la ciencia de la lengua. Es del todo inútil aludir a un “no se qué”, según él, para detener el avance de las ciencias sobre el campo de la literatura:

“(…) la poética (...) que estudia la función dominante en la poesía representa, por definición, el punto de partida en la explicación de los poemas, es evidente que su valor documental, sea psicológico o psicoanalítico, o bien sea sociológico, queda abierto a la investigación de los especialistas en las disciplinas en cuestión, pero están obligados, no obstante, a tener en cuenta el hecho de que la dominante pesa sobre las otras funciones de la obra y todos los demás prismas se encuentran subordinados al de la textura poética del poema” (JAKOBSON 1981:505).

Ante lo anteriormente expuesto cabe preguntarse finalmente si la función estética y la función poética son la misma cosa. Es curioso que, a este respecto, David Viñas escriba lo siguiente:

Jakobson añadía en 1921 la función estética, y exactamente lo mismo hará Mukarovski en 1936, sólo que Mukarovski estructuró mejor sus ideas y las pronunció frente a un auditorio que no conocía las ideas de Jakobson. Sin embargo, Mukarovski no aportó nada nuevo a la hora de

explicar cómo actuaba y se manifestaba la función poética. Era preciso averiguar los artificios de que se servía el poeta para llamar la atención sobre el mensaje en sí mismo y no sobre el contenido, y Mukarovski se limitó a repetir lo que ya habían dicho los formalistas con su teoría de la desautomatización. A saber: que, al causar un efecto sorpresa o de extrañamiento (ostranenie), el poeta obliga a fijarse en la forma del mensaje y provoca un placer estético (VIÑAS PIQUER 2002:379-380).

Nosotros, por nuestra parte, no podemos dejar de disentir. La respuesta a la pregunta que plantamos antes (¿son la función estética y la función poética la misma cosa?) desde la perspectiva mukarovskiana es “no”; no son idénticas, aunque, en efecto, son correlativas. Podríamos decir que la función poética es la base más fuerte de la función estética en la literatura, pero la función estética no se halla exclusivamente situada en la función poética, puesto que aparece en otras artes que no tienen como material lengua alguna. Asimismo, al situar la función poética en el ámbito de una teoría lingüística, parece que la “inmanencia” del carácter poético de una obra está asegurada, pero ya hemos visto que las posturas de Mukarovsky no apuntan en esa dirección. Y, puesto que ya hemos explicado por qué Mukarovsky no reduce la literariedad (la especificidad artística, la estructura en la cual la función estética subordina a todas las demás) a lo lingüístico, no necesitamos volver sobre ello sino tan solo tratar de explicar sucintamente en qué consiste la función poética para Mukarovsky.

Para Mukarovsky, la lengua poética, o lo estético en la literatura no es un puro ornamento⁸⁸. En este sentido reacciona contra el Formalismo ruso al separar la forma del contenido,⁸⁹ separación que, por otra parte, ya se mantuvo en la retórica clásica (nos referimos al *ornatus*). Sin embargo, la superación de la dicotomía pura del *docere* y el *delectare* prefiguró de algún modo la ruptura del contenido como un “campo jorismático”, una “forma pura”, separada de los objetos mundanos. De la misma manera olvida la idea de Belleza y la sustituye por la de función estética, puesto que, en muchos poemas de Francisco de Quevedo, por seguir con el ejemplo, algunas expresiones carecen en muchos casos de esa cualidad de belleza, aunque no de función estética.

La clasificación de funciones de Jakobson también es la mejor arma contra el expresivismo subjetivo de las emociones (contra el que reacciona Mukarovsky, por significar este un psicologismo), a pesar de que, por supuesto, ambas funciones puedan darse dentro de la obra literaria, sin perjuicio de su imposible reductibilidad mutua. Jakobson niega la posibilidad de esa

88 Tampoco lo es en la esfera de los fenómenos extraartísticos, donde todavía lo estético anda imbricado en otros fenómenos sociales como las vestimentas, los parques, los automóviles...

89 Esta separación, como sabemos, tan solo se mantuvo en el formalismo temprano, y su disolución fue una de las causas de la caída del movimiento.

reductibilidad o anegación de lo literario o poético en lo emotivo-psicológico, porque la obra literaria tiene una inmanencia característica, a pesar de que un estado psicológico pueda, en todo caso, ser el motor de su fabricación. Mukarovsky, sin embargo, rechaza tener en cuenta lo emotivo por ser psicológico y cambiante, por no ser directamente aprehensible y constante o estable. Para él, alguien se puede expresar de manera poética sin que esa expresión sea inmediatamente artística por el mero motivo de ser una expresión “bella”, puesto que los motivos para considerar artística una obra no están dentro del creador sino en un nivel que desborda al individuo y, por así decir, lo devora junto con la obra de arte: la sociedad. Desde dos perspectivas diferentes vemos cómo Jakobson y Mukarovsky rechazan el emotivismo⁹⁰.

Por otro lado, la lengua poética para Mukarovsky no se distingue por hechos concretos en cada obra literaria, al modo como una expresión con función comunicativa tiende a referirse a un contenido en concreto o a un objeto físico dentro de un contexto. La búsqueda del léxico por parte del poeta no se da, como decía Jakobson, en la línea de los sinónimos, es decir, en la búsqueda de palabras diferentes que designen lo misma cosa; sino que se da simultáneamente en esta línea y en la línea de la homonimia o, mejor dicho, de las diferentes referencias que pueda tener una sola palabra. Es así que especialmente en la obra literaria el plano del *signans* y el plano del *signatum* se van deslizado sobre el fondo de la realidad, como apunta Luis Enrique Sendoya en su artículo “La lengua poética según Mukarovsky” (ENRIQUE SENDOYA 1979: 155-169).

Es necesario aclarar que la naturaleza “figurada” del lenguaje poético tampoco es intrínsecamente un rasgo literario o artístico, puesto que es propio de la lengua en general (y no hay que olvidar que la función poética es parte inherente del sistema lingüístico). La lengua, además, nos viene ya dada, así como la propia tradición literaria y, con ellas, todas las normas que debemos respetar si queremos inscribir una obra en “lo estético”. De este modo, la individualidad en Mukarovsky queda relegada a un segundo plano, aunque nunca sea segregada del todo de la obra literaria ni del hecho artístico en general.

En total, la función poética no es una serie de propiedades que no varían, sino un modo de utilizar ciertas propiedades dadas las circunstancias, según nuestro autor, y por este mismo motivo lo literario no puede fijarse de una vez por todas, puesto que tiene dentro de sí mismo enterrada la semilla del cambio. Este cambio puede explicarse con la figura de desautomatización. Un ejemplo de automatización nos lo da W. Frantisek Galan con la poesía de Hlavaček, quien acumulaba

90 El emotivismo también fue una corriente de filosofía moral cuyo principal valedor fue Alfred Jules Ayer.

paronomasias para que el significado fuera fundiéndose a través del sonido parecido de las palabras, hasta conseguir “contener todo el mundo en una sola”. Esta técnica, una vez olvidado el simbolismo, cayó en desuso en la poesía checa porque ya no producía efecto estético, según la teoría de la desautomatización, y, al perder su potencia para poner en marcha la función estética, fue sustituida por otras técnicas y recursos.

La desautomatización, como es bien sabido, entiende que algunas formas poéticas llegan a perder su propiedad estética porque se automatizan, se desgastan con el uso y constituyen el fondo con el que las nuevas figuras desautomatizadas surgen y se destacan por respecto de los procedimientos de la tradición y por respecto de las utilizadas en el lenguaje ordinario. De este modo, el principio de desviación le resulta congénito a la lengua poética y acentúa con ello su carácter dinámico. Entonces, la finalidad de la Teoría de la literatura no es ya analizar una obra-objeto, sino analizar una obra-objeto en la corriente de la historia donde precisamente adquiere su propiedad de “tal objeto”, y explicar por qué se dan esos cambios y qué significación tienen en cada momento, puesto que los elementos de la obra se reactualizan y se llenan de significado y, en última instancia, arrastran consigo a otros elementos en esa pugna por el primer lugar en la jerarquía de funciones de cada obra. La conclusión final de Luis Enrique Sendoya, de hecho, es que la lengua poética es la causa eficiente de esos cambios y de los movimientos artísticos y literarios. Esta conclusión reactiva la perspectiva que mencionamos más arriba, la cual aplicaremos más adelante, cuando aclaremos el concepto de función de acuerdo con la teoría del sujeto propositivo de Mukarovsky.

En cuanto a la cuestión del contenido que ya hemos mencionado, el hecho de no separar forma y contenido, y de comprender que todo en la obra es contenido determinado o indeterminado, hace que la separación entre entonación y ritmo, por un lado, y la dimensión semántica, por otro, no sea en absoluto dicotómica. Ciertos recursos denominados “formales” pueden adquirir inequívocamente significados, como un color o su posición en determinado lugar de un cuadro, incluso el marco en que está sujeto, etc. Incluso un personaje o una técnica, una descripción, etc. Por esta razón, su teoría de “el gesto semántico” se dibuja en el plano del contenido; no para perpetuar la división heredera del propio formalismo, sino para buscar las morfologías pertinentes en otra perspectiva. Por ejemplo, una entonación o una pausa, las cuales en música parecen adolecer de significado (aunque esto no es del todo cierto), en literatura pueden llenarse de él. Una entonación puede significar “ironía”, y una pausa puede significar gravedad, seriedad o disciplina.

En un artículo largo llamado “On poetic language” (MUKAROSVKY 1977), Mukarovsky analiza los diferentes niveles de la estructura de la obra literaria. En principio, el autor se sitúa en la perspectiva que ya hemos comentado tantas veces llegados a este punto. Entre significante y significado, para él, no existe una separación absoluta, puesto que siempre se pueden rastrear trazas del uno en el otro. El significante siempre lleva un poco de contenido, aunque sea débil e indeterminado, y el contenido siempre lleva algo de realidad material tanto fónica como referencial. Es muy importante subrayar aquí que el contenido de los signos tiene referentes concretos materiales, que las palabras, en total, se refieren a las cosas: “(...) even though the group of semantic components cannot achieve perceptibility, it does not lack a link with reality: the very definition of meaning consists in referring to that reality which the sign signifies” (MUKAROSVKY 1977:18)⁹¹.

Es curioso volver a llamar la atención en cómo el sistema teórico de Mukarovsky puede absorber el de Rifaterre (al menos en la posición que ambos ocupan en contraste con Jakobson). El archilector de Rifaterre está prefigurado en aquella idea de Mukarovsky (rectificada más tarde) según la cual el objeto estético es aquello que hay de común en todos los estados psíquicos de todos los individuos de una sociedad. Pero, más allá de esta coincidencia, la crítica textual de Rifaterre hace hincapié en la acumulación del sentido a lo largo de la lectura de un poema, en una adición gradual del significado similar a aquella que sucede paulatinamente en la lectura de una novela policíaca. Sin embargo, Mukarovsky se cuida de señalar una antinomia más en este sentido: la dialéctica entre la semántica estática y la semántica diacrónica o dinámica. Esta semántica, más que dar cuenta de la dicotomía puesta en marcha en la Lingüística moderna por Saussure (sincronía frente a diacronía), lo que nos sugiere es que cada palabra aislada, cada monema, cada morfema, etc., tienen un significado propio y estático tomado en sí mismo, pero que al entrar en contacto en la secuencia con otros significados estáticos puede, efectivamente, matizar su significado, apagarlo o realzarlo por contraste con otros significados o incluso en contraste con el significado total de la frase, por ejemplo. “The utterance is, therefore, a semantic stream which pulls individual words into its continuous flux (...). Every word in an utterance remains semantically “open” up to the moment that the utterance ends”⁹² (MUKAROSVKY 1977:46). La palabra “gatos”, en el poema de Baudelaire, aparece por primera vez en el título del soneto (“Les chats”), encabezando el poema. Allí se revela el significado de “gato” en su mayor neutralidad, a pesar de que el hecho de figurar en el título nos invite a tomar esa figura felina como el punto central del poema. Aparecen, después,

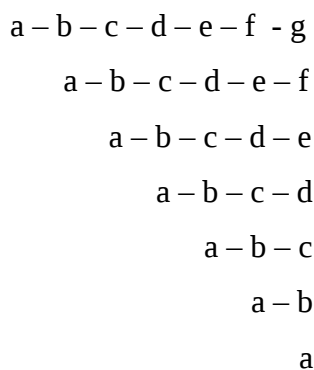
91 Traducción nuestra: “incluso a pesar de que el grupo de componentes semánticos no puedan lograr ser percibidos, no por eso adolecen de un vínculo con la realidad: la misma definición de significado consiste en la referencia a esa realidad que el signo significa.”

92 Traducción nuestra: “La secuencia es, por tanto, una corriente semántica que arrastra a las palabras en un continuo flujo (...). Toda palabra permanece semánticamente “abierta” en la secuencia hasta que la secuencia termina”.

como sujetos antropomórficos que reciben el amor que por igual reparten los “fervorosos amantes y los sabios austeros”. El acercamiento entre los humanos y los gatos se da en torno a la comparación: son por igual “friolentos y sedentarios”. El término “gato”, en este punto, se ha cargado ya de un contenido que antes no tenía: ahora, gato significará figura felina-humana, es decir, un animal semejante al hombre a través de ciertas cualidades. Al final del poema, la palabra “mística”, a través de las esfinges y otras figuras mitológicas, desbordan el ámbito humano y transitan hacia lo místico: la palabra gato, en suma, se ha llenado de significados distintos de los que tenía la primera vez que el lector abordó el poema, y lo ha hecho de manera gradual.

Otras veces, hay frases que se lexicalizan y adelgazan su significado, como en “gracias a dios”. Aquí, una frase parece tener menos carga semántica que “gato” en el poema de Baudelaire. A veces, en los poemas simbolistas, tenemos que terminar a que se sumen todas las imágenes, es decir, tenemos que leer el poema y esperar a que el significado se vaya acumulando para comprender el poema en su plenitud. Ocurre también que ciertas lenguas son más propicias para este tipo de acumulaciones, como es el caso del alemán, el cual nos obliga a esperar al final de la frase para poder entender bien cuál es el sentido de la misma.

Podríamos representar esta “suma” dinámica de significado con el siguiente diagrama:



Cabe decir, no obstante, que una vez que “a” se acumula y se anuda a “b”, “c”, etc., su significado sufre ciertos cambios al encontrarse en contacto con los otros. Esta teoría del significado dinámico en el contexto es un tipo de estructura que Mukarovsky estudia quizá recordando los cambios fonéticos que ocurren precisamente cuando, por ejemplo, una oclusiva sorda tiende a sonorizarse en contacto con dos vocales que la circundan. Esta analogía es, por supuesto, limitada, pero vale la pena apuntarla.

Por último, en el plano semántico distingue Mukarovsky tres unidades o aspectos a tener en cuenta: la frase, la acumulación semántica y la oscilación entre la semántica estática y la dinámica (o entre el significado de la palabra y el significado de la frase). Mukarovsky se pregunta inmediatamente después si acaso unidades como el capítulo y el párrafo pueden ser tratadas desde la lingüística. Aunque se encuentra vacilante, recuerda que los avances en los análisis científicos del cuento y la novela no han sido tan ostensibles como los avances en la poesía, y que el recurso a los análisis lingüísticos es totalmente necesario, pero no para reducir lo poético o lo literario a lo lingüístico, sino porque metodológicamente es lo que más resultados ha dado. Sin embargo, tiene en cuenta que la regularidad de las tramas narrativas (nosotros recordaríamos la regularidad de las funciones de Vladimir Propp) no pueden deducirse de las legalidades lingüísticas y no están gobernadas por la gramática ni por la fonología. Por este motivo elabora su hipótesis del gesto semántico, puesto que el significado aglutinante de la unidad de una novela (el impulso de tomarla como una totalidad heterogénea) es una condición necesaria para su estudio desde otros puntos de vista que no sean el estrictamente lingüístico. Para Mukarovsky, “the notion of semantic gesture, though it concerns the internal structure of the work, removes the last remains of herbartian formalism from the structural theory of literature”⁹³ (MUKAROSVKY 1977:54), y lo hace precisamente porque su unidad es semántica y desde la perspectiva de Mukarovsky la semántica no está separada de la pura forma, como venimos apuntando.

Otras unidades narrativas que menciona nuestro autor son el motivo, el argumento, el tema, etc., unidades que, por lo demás, a veces llegan a confundirse con una sola palabra, y valdría esta razón para reconocer las conexiones entre la Lingüística y la literatura.

5.5 La idea de norma estética para Mukarovsky.

La norma estética, para Mukarovsky, se presenta como una regla que se da en un nivel similar al de la función estética, puesto que ambas están relacionadas. La función estética está regulada evolutivamente también por la propia evolución de las normas sociales que tampoco se mantienen estables a lo largo del tiempo, a pesar de que estas normas parece que sí han sido buscadas como esencias por parte de la metafísica (o incluso la Antropología, como señala nuestro propio autor) en la misma constitución del hombre y como hecho connatural a él. Según Mukarovsky, la estética

93 Traducción nuestra: “La noción de gesto semántico, aunque concierne a la estructura interna de la obra, elimina los últimos restos del formalismo herbartiano de la teoría de la literatura estructuralista”.

metafísica, unida a la epistemología y a la Psicología, buscó en los aparatos sensoriales humanos las claves estables para encontrar la piedra filosofal de lo estético, pero esto pronto se manifestó un intento frustrado. La estética experimental cayó en un escepticismo del que sin embargo quedaron restos, de modo que, al no descubrir ley general alguna, se dedujo que el impulso psicológico-estético o bien quedaba totalmente al margen de cualquier posibilidad de estabilidad, o bien habría de buscarse por inducción en cada una de las obras concretas, con las consiguientes limitaciones de este proceso inductivista y su caída final en el normativismo. La posición de Mukarovsky con respecto a esto se encuentra en la determinación de demostrar hasta donde se pueda que la tensión entre la norma, su obligatoriedad general y su variabilidad se dan en una antinomia dialéctica que puede ser comprendida y conceptualizada, pero no negada.

La norma, decíamos, es un hecho social que tiene fuerza de obligar, aunque esta fuerza no sea homogénea y no se encuentre, por así decir, en el “corazón de cada individuo”, como quería Rosseau. Más bien ocurre que esas directrices y pautas sociales varían con el tiempo por muchas razones, entre las cuales podemos encontrar las propias desviaciones (fortuitas o planeadas) que los individuos provocan sobre las normas mismas, sin que ello quiera decir que, en el caso de la transgresión de una norma, la norma haya quedado invalidada. En realidad, incluso en los casos individuales en los que las normas quedan “vulneradas”, cualquiera que se acerque al hecho de tal transgresión tiene que volver a la norma como referencia para entender la conducta que se aleja de ella o que la rompe. Además, desde un punto de vista meramente individual, el mismo individuo valora sobre la norma y la toma asimismo como referencia, aunque sea para contradecirla.

Nos encontramos con casos en los que se dan conflictos de normas, tanto a nivel moral y ético como a nivel estético. Esos encuentros dialécticos también desencadenan cambios en el interior del sistema de normas a que hacemos referencia. En total, “la antinomia de la obligatoriedad irrestricta y su negación (la variabilidad constante) vale también para la norma estética, aunque la negación aparentemente predomina” (MUKAROVSKY 2011:35). Es decir, la norma estética como un hecho connatural al hombre es un mero postulado que se supera con la constatación de que esas mismas normas no están reificadas, sino que cambian por fricciones internas y externas. Estas fricciones se dan cuando dos sociedades o grupos sociales se encuentran y ponen en contacto distintos sistemas de normas.

Las generalidades que se pueden entrever en este campo de normas estéticas, sobre todo desde la Antropología, son en extremos vagas, aunque existen ciertas complementariedades de colores,

ciertos tratamientos de cuerpos dúctiles en diferentes materiales para crear formas (arcilla, escultura, etc.), las mismas posibilidades geométricas de las figuras que se crean artesanalmente, etc., que sí resultan generalizables. Sin embargo, Mukarovsky advierte que estos principios generalísimos de la Antropología pueden ser útiles para constituir el espacio antropológico y la figura del Hombre como una suerte de dialelo gnoseológico⁹⁴, pero su realidad no existe separada de las normas concretas que están, de hecho, en una lucha constante (sin perjuicio de las universalidades detectadas por la Antropología) que las hace cambiar. No existen normas generales antropológicas de las que puedan deducirse las concretas a escala, por ejemplo, de una historia del arte. Esto apunta a una discontinuidad entre la “Antropología de la literatura” y la “filosofía del la literatura”, si se nos permite utilizar estas expresiones.

Admitiendo, entonces, la dinámica de las normas y su variabilidad, es necesario plantearse una pregunta: ¿cómo se producen los cambios en los conjuntos de normas? Según Mukarovsky: “(...) toda norma varía ya por el solo hecho de ser aplicada una y otra vez y tener que adaptarse a nuevos objetivos que surgen de la práctica” (MUKAROVSKY 2011:39). De alguna manera, esta práctica nos recuerda a aquellas resistencias que ofrecían los materiales cuando los sometíamos a operaciones planificadas y de las que hablaba Rafael García Bárcena. Es así que las normas varían, en total, porque son esquemas de conducta que se presentan como *finis operantis*⁹⁵ del sujeto que las lleva a cabo, pero que siempre se desplazan ligeramente para llegar al *finis operis*⁹⁶ que nunca coincide plenamente con la proyección inicial. Entonces, ¿qué significa la obra literaria con respecto a la norma vigente? Significa transgresión. Una transgresión, según la define Mukarovsky, es una relación entre una norma precedente y una nueva norma que se está formando (y que solo será norma cuando alcance determinada fuerza en un contexto social). Es interesante destacar la puntualización que Erlich hace con respecto a esto último: “los valores estéticos, como otros valores cualesquiera, son relativos, por cuanto su contenido varía de un periodo a otro. Pero este hecho empírico no hace una norma menos 'absoluta' a los ojos de los que a ella se acogen” (ERLICH 1974:402).

Lo que nos gustaría subrayar en este momento es que Mukarovsky no sigue en este punto la

94 Es decir, advierte que podemos entender esas generalidades como modelos que extraemos para organizar el mundo del hombre, pero que esto es sencillamente un esquema de acercamiento a la realidad y no la realidad misma.

95 Fines del sujeto que opera, fines previstos y buscados por el sujeto. Es decir, la obra literaria (62, *modelo para a(r)mar*, por ejemplo) tal y como la prevé el autor (tal y como la proyectaba Cortázar en el capítulo 68 de *Rayuela*).

96 El fin de la obra, esto es, el resultado objetivo y final de las operaciones del sujeto. Por ejemplo, la novela que mencionamos antes efectivamente escrita, analizada y criticada, puesta en relación con las demás, etc. Después de todas estos procesos es cuando podemos medir el fin real y objetivo de la obra.

sociología marxista, puesto que no utiliza el concepto de “clase” (en el sentido de la lucha de clases del proletariado contra la burguesía); pero sí utiliza, en cambio, el de “grupo social”, más amplio y que nos obliga a destacar la “arritmia” entre “clase” y “grupo”, por cuanto la clase social puede hallarse fracturada desde dentro por “grupos” que la cruzan y que incluyen en sus códigos normas que chocan directa o indirectamente con la de otros grupos, de la misma clase o de otras. Con esto, Mukarovsky rechaza tácitamente la unicidad del proletariado en su teoría del arte, a pesar de que, como es natural, tal unidad pueda existir tomando un parámetro económico-político muy preciso que, sin embargo, no asegura en absoluto un isomorfismo entre una dimensión “político-económica” y una dimensión estética, moral, y de otros tipos. En todo caso, ni siquiera sería cierto, según Mukarovsky, que la clase dominante sea la que impone inequívocamente el canon estético, puesto que el de la burguesía lo ha sido desde antes de que ocupara la hegemonía social tras la caída del Antiguo Régimen. En el marco de la estética, en una sociedad coexisten varios cánones siempre que pugnan por ocupar el puesto de prestigio. “Con la intolerancia mutua de diferentes cánones estéticos se relaciona el hecho de que las normas estéticas, al igual que las éticas, adoptan a menudo un carácter negativo, es decir, son formuladas como prohibiciones” (MUKAROVSKY 2011:54); por ejemplo, la posibilidad de escribir hoy un poema al modo homérico, que sería interpretado como una broma, una parodia, o una tentativa sencillamente ridícula.

El proyecto de armonización de clases y grupos sociales en torno a un mismo canon estético fue apuntado por algunos pensadores, que quizá no vieron en las réplicas a sus propuestas ningún estímulo para abandonar esa idea, a pesar de que, en total, el problema de la igualación estética es que ya nos hallamos *in medias res* dentro de un todo plural e irreductible de cánones, en donde la igualación significaría, a lo sumo, igualación por arriba o por debajo, en algún estrato en contra del otro que habría de desaparecer. Si queremos, en suma, un canon que sea expresión de todas las clases, tendríamos que igualar el paradigma de la clase obrera con el de la clase burguesa o viceversa, lo cual no sería, presumiblemente, del agrado de ninguna de las dos. Quedaría una tercera opción: transitar hacia una sistema estético que no fuera ni burgués ni proletario, con lo cual, la suma de ambos malestares resultaría tremenda.

En todo caso, el intento de asimilación de distintos paradigmas al hegemónico (al canon) fue un proyecto educativo. La educación con esa pretensión de homogeneización “por arriba” a través de la estética no es una idea novedosa, toda vez que lo estético siempre ha estado envuelto por ideologías cuyo fin, podemos decir con Marx, era la defensa de los intereses de una clase en tanto que esos intereses se oponían a la de otra clase, por unos motivos u otros. La tesis de Mukarovsky

según la cual la conexión de clases y de paradigmas no es en absoluto unívoca tiene la pretensión de relacionar la organización social y la organización literaria o artística de manera no mecánica, como ya hemos apuntado⁹⁷. El hecho de que un género o elemento literario salga a la periferia de un sistema literario cuando está desgastado no significa inequívocamente tal o cual efecto o causa social, sino que, más bien, solo *a posteriori* (en cuanto a los efectos, cabe hablar de “razones” y no de “causas”) pueden relacionarse ambas esferas. En total, una norma estética y una moral son cosas diferentes, pero que en ocasiones encuentran contactos que empujan a la otra hacia otras funciones: “(...) no existe una barrera impermeable entre la norma estética y otras normas. Así, una norma ética realizada en una novela mediante la oposición entre el héroe bueno y el héroe malo, se transforma (...) en una norma estética” (MUKAROVSKY 2011:61).

Es asimismo interesante destacar que las funciones estéticas en la clase o grupo dominante tienden a ser desplazadas hacia lo extraartístico o hacia posiciones no dominantes en la estructura de “el arte”. Es el caso de algunas posturas que adoptaban las figuras humanas en los cuadros y retratos de la alta burguesía o la nobleza, que servían para regular ciertas relaciones sociales entre los miembros de un grupo. Sin embargo, para el actor de comedias, por ejemplo, un gesto o una postura no es un hecho extraartístico, porque su función estética es dominante y se libera de ese modo del contexto de las relaciones sociales con otros fines y por tanto con otras funciones. La moda, a su vez, tiende a transitar hacia funciones económicas, como el cine, pero también puramente sociales. Y aquí nos topamos con que la norma estética está íntimamente relacionada con otras normas sociales que no son estéticas. Nos encontramos, según Mukarovsky, ante dos problemas: primero, la estrechez del vínculo de la norma estética con otras normas; segundo, su posición en el conjunto global de las normas.

El primer problema nos recuerda sobremanera a la labilidad con la que se definen ciertas normas en sus desplazamientos de una rúbrica ética a una estética, como cuando San Ignacio de Loyola limpiaba su caballo “para mayor gloria de Dios” y don Quijote lo limpiaba “porque estaba sucio”. La desvinculación progresiva de la norma estética por respecto de la norma ética o incluso moral se da gradualmente (sin que pierdan sus conexiones, que solamente se transforman). Hay medios sociales, sin embargo, en los que las diferentes normas están imbricadas en una estructura muy trabada, no tan abierta. En estos medios, más próximos al folclore de una sociedad, es ciertamente difícil distinguir entre normas, según Mukarovsky (2011:62).

⁹⁷ Su idea de estructura, recordémoslo, resulta de entender las diversas “series” o “esferas” de la realidad en conexión, y no como compartimentos estancos.

En cuanto al segundo problema, hay que decir que aquí se oponen más bien clases y no tanto medios sociales. Es decir, en el segundo problema más bien oponemos “vulgo” a “intelectuales”, o “proletariado” a “burguesía”, u “hombres” a “mujeres”, antes que “ciudad” a “pueblo”, por ejemplo. En este segundo caso las normas son más lábiles y fluyen en circuitos característicos donde se da la dialéctica entre unas normas y otras y en cuyos procesos también ocurren transformaciones dentro de la jerarquía de funciones: “de este modo la emoción, no como reacción inmediata a la realidad, sino como función pura de la cosa (en este caso de la canción), domina en la poesía popular urbana, y la norma emocional prevalece sobre la norma estética: la canción tiene tanto más valor cuanto más emoción produce” (MUKAROVSKY 2011:63). Aquí, la función emotiva o psicológica deja de ser tal cuando la clase dominante adopta como canon tales normas, en cuyo caso la función psicológica se anula o baja en la jerarquía de funciones para dar lugar a la función estética. Ocurre, de algún modo, con la novela policíaca, que fue en tiempos considerada como fruto de un género *pulp*, degenerado, cuya función era más bien comercial o popular, pero que con todo ha ido ascendiendo escalón a escalón hasta alcanzar uno de los más altos dentro de la narrativa, donde autores como Edgar Allan Poe, Raymond Chandler o Dashiell Hammett son considerados como escritores de verdaderas “obras de arte”, y cuyas novelas no podrían compararse con las de Dan Brown o Ken Follet, por ejemplo, sin provocar ciertas reticencias dada la diferencia de estatus. En el ámbito musical, otro ejemplo podríamos encontrarlo en el mismo *rock and roll*, un estilo de música que hoy ya podría considerarse aceptable dentro del grupo social de los intelectuales e incluso de la clase dominante, sobre todo de la llamada “progresista” (en general, coincidente con los grupos formados en torno a las profesiones liberales)...

Podríamos decir, quizá, que en cuanto un conjunto de normas se separa de sus conexiones “espurias”, etológicas, extraartísticas lo suficiente, entonces adquiere cierta dignidad, es mirado como si estuviera colgado en la pared de un horizonte lejano, como si fuera realmente universal y común a todos los hombres de la tierra. Hemos dado en mencionar el caso de *rock and roll*, pero hay otros muchos. Es interesante recordar aquí la teoría de la obra sustantiva de Gustavo Bueno, según la cual las obras de arte adquieren cierta autonomía (que no significa desconexión de la realidad del presente) gracias al desbordamiento que esa obra hace por respecto de la época y contexto en que fue alumbrada. Uno de los ejemplos más claros podría ser el *Quijote*. Con todo, nos gustaría referirnos en un primer lugar a la música para después decir unas palabras sobre la literatura, puesto que a nuestro juicio los ejemplos musicales nos pueden ayudar a comprender los literarios en lo que ambos tienen en común desde la perspectiva que adoptamos.

Una obra sustantiva en el tiempo, por ejemplo, *Las Danzas Húngaras* de Brahms; ya no están intrínsecamente conectadas a la burguesía ni a la reacción contra el Antiguo Régimen que condujo al Romanticismo en el arte. La música ha dejado de necesitar, por así decir, la participación activa del sujeto para su reproducción ceremonial. En los conciertos de *rock and roll* de los años 40 y 50, la nueva música incluía de algún modo (y aun la necesitaba) la participación etológica de los sujetos que acudían a los conciertos, ya sea bailando, aplaudiendo cuando se lo requerían o “espontáneamente” (o movidos por el grupo de gente que escuchaba), incluso cantando las canciones. Por otro lado, los movimientos de Elvis Presley o de Little Richard sobre el escenario eran parte del espectáculo y por lo tanto parecía que la música no podía segregarse de las conductas etológicas de los sujetos sin que esta sufriera pérdidas o cambiara en parte su sentido. Hoy en día, no obstante, parece que es posible escuchar un disco de Chuck Berry sin necesitar en absoluto una ceremonia de catarsis como podría ser un concierto, sin necesitar los bailes llamativos de los guitarristas o los estertores de sus caras al interpretar el solo. Es decir, cuando la música alcanza de verdad su sentido pleno en la manifestación que de ella se hace únicamente al oído, y cuando una pieza, canción o movimiento puede escucharse cerrando los ojos y abstrayendo todos los demás contenidos, entonces podemos decir que nos encontramos ante una verdadera obra musical, por cuanto esta es sustantiva y no depende en sus realizaciones de conductas no musicales.

En literatura podemos leer hoy ciertas obras, algunos discursos, por ejemplo, de Cicerón, que revestían un carácter práctico, político, inmediato. Sin embargo, las funciones prácticas y políticas de aquellos discursos han variado, y hoy se buscan en aquellos discursos una belleza que, en el fuego real de las luchas políticas en Roma, se encontraba en un segundo plano.

En total, la idea de obra sustantiva de Gustavo Bueno parece que se compadece con la idea de la estructura dinámica de Mukarovsky en que las normas y las funciones estéticas y de otra índole pugnan por el primer puesto en su jerarquía. Hay, sin embargo, una tercera idea conectada con estas otras, que trataremos de analizar a continuación con ayuda del teórico checo.

5.6 La idea de valor estético para Mukarovsky.

Si la aplicación de una norma estética deposita en el objeto la función estética de la que hemos hablado, la valoración estética ha de centrar su atención en todo el objeto, y no solamente en

su función estética. Todos los elementos de la obra literaria entrarán a formar parte de las partes con las que la axiología estética trata. No hay, según Mukarovsky, valores estéticos eternos; obras como la *Ilíada* o *Romeo y Julieta* siempre han estado en lo más alto de la tabla de valores estéticos, pero no es porque se desconecten totalmente de sus procesos de valoración, sino porque a través de todos esos procesos pueden renovar su energía, como de hecho lo hacen. Los juicios de los críticos, interpretados en muchas ocasiones como expresiones del gusto personal del propio crítico, no son sino paradigmas de los grupos sociales en que se insertan esos sujetos, la mayoría de las veces. Son, según nuestro autor, “voceros”.

Los valores tampoco se dan uniformemente, como en una tabla, sino que existen distintas escalas de valores (morales, económicos, etc.) que se entrecruzan y pueden influirse mutuamente. Es el caso del famoso comentario de Dalí en la entrevista que le hizo Soler Serrano: “En la TV de Nueva York me preguntaron que si hay una buena foto de un personaje, y Velázquez la copia fielmente, cuál es la diferencia. Y yo dije: seis millones de dólares. Porque la foto no vale nada, y el cuadro se vende en ese precio”. En todo caso, las condiciones sobre las que se recorta el valor de la obra no se reducen al contexto social, ni mucho menos al nombre de su creador, sino también a la propia evolución inmanente del arte, a su “serie” o tradición viva con la que contrasta y a la que hay que tener en cuenta.

El problema del relativismo y los desplazamientos entre epistemología y metafísica parecen preocupar al autor en este punto, acaso porque quizá se vea atrapado entre un subjetivismo o un objetivismo que deja poco espacio para establecer teorías no relativistas que incluyan al sujeto dentro de las propias cosas (dentro de las propias obras literarias) y de los procesos con ellas. Por ahora basta con decir que Mukarovsky no considera que haya caído en un relativismo puesto que en cada punto de la historia el valor es estable, y su análisis se presenta necesario y resoluble.

Es especialmente llamativa la inclusión de las consideraciones antropológicas de nuevo, así como la de una perspectiva de la que no puede evadirse, que es la de la propia normatividad de las conductas humanas y de las interacciones de la cosa (la obra literaria) con el sujeto (lector, autor) en un proceso que, de alguna manera, determina tanto al objeto como al sujeto: “(...) la constitución antropológica del hombre, la cual es común a todos los seres humanos y actúa como la base de una relación constante entre el hombre y la obra, relación que, una vez proyectada sobre el fenómeno material, se manifestará como valor estético objetivo”; entonces, en base a esto, ¿por qué no concluir que una vez la obra de arte está terminada, existe objetivamente con sus valores y

significaciones para siempre? Porque advierte a continuación que “el problema es que la obra artística como totalidad (y solo la totalidad es un valor estético) es por su esencia un signo, que se dirige al hombre como miembro de una colectividad organizada, y no al hombre como una constante antropológica” (MUKAROVSKY 2011:80), y añade que no importa cuánta objetividad queramos buscar en la obra literaria, puesto que siempre tendremos que volver al problema de su recepción, con el que, como ya dijimos, podemos alcanzar cierta objetividad: “toda validación del juicio estético tiene vigencia solo con respecto a la relación entre la obra y aquella sociedad o aquel grupo social desde cuyo punto de vista se profiere el juicio” (MUKAROVSKY 2011:81).

La razón principal para poner el acento epistemológico en la sociedad receptora de la obra (sin olvidar los demás sujetos individuales y hasta el mismo escritor, aunque quede en segundo plano) es el carácter de signo que reviste la obra artística. Un signo que, por lo demás, no vale solamente para comunicar, así como el dinero (que también es un signo) no vale tampoco solo para comunicar, sino también para ser intercambiado por otros objetos. En este sentido, cualquier cosa puede ser un signo, según Mukarovsky.

El hecho de que la obra literaria contenga en su jerarquía de funciones la función comunicativa, como ya lo indicamos más arriba, dificulta el análisis de su constitución como obra de arte. En este sentido, la obra literaria sería un signo repleto de signos a su vez. Sin embargo, el capítulo 68 de *Rayuela*⁹⁸, en el que se ponen en marcha algunos mecanismos que entorpecen sobremanera la comunicación convencional y que nos remiten a la posibilidad de reducir la función comunicativa a su grado cero, pero no a su vaciamiento total. De manera análoga, la lingüística habla de desinencia cero y no de falta de desinencia, precisamente atendiendo a esta negación estructural que, sin embargo, mantiene inteligible al “glíglíco” como parte de una obra literaria cuya función estética lo incluye en el todo de la obra, que precisamente es totalizado por su carácter sígnico del que no nos gustaría hablar ahora en profundidad. Sin embargo, conviene decir en este punto que la obra literaria, como signo, indica inmediatamente su finalidad, que es ser leída e interpretada, así como el edificio en arquitectura significa inmediatamente que en él se reúnen los políticos, o que en él vive gente, etc.

Las formas, además, también portan valores semánticos, aunque en ocasiones estén indeterminados. No solamente los contenidos conllevan valores semánticos, como decimos, sino

98 Nos referimos al “glíglíco”, el lenguaje ficticio que utilizaban Horacio y la Maga en la novela a que hacemos referencia.

que las mismas formas son ya parte de ese contenido que se quiere significar. Así, el azul en los cuadros vanguardistas puede significar agua si está en a parte inferior, pero puede significar también cielo, si está situado en la parte superior. Asimismo, en el manto que envuelve a Cristo, significa cielo también, aunque este cielo esté repleto de connotaciones no cristianas. En el caso de las vanguardias, es cierto que muchos de los colores parecen informes, pero toda mancha por amorfa que sea tiene unos contornos que pueden también llegar a portar algún valor semántico. Por este motivo, recuerda Mukarovsky, la pintura suprematista cambió las manchas por las figuras geométricas más neutras, para librarse incluso del atisbo más vago de semanticidad (MUKAROVSKY 2011:94). De esta manera, el arte (especialmente la literatura) se nos presenta como un fenómeno que está íntimamente ligado al dominio de los signos comunicativos, pero de tal manera que niega la comunicación real:

el arte está íntimamente ligado con el dominio de los signos comunicativos, pero de tal manera que viene a ser una negación dialéctica de la comunicación real. La comunicación propiamente dicha remite a cierta realidad concreta, que es conocida por el emisor del signo y sobre la cual debe ser informado el receptor. En el arte, por el contrario, la realidad directamente referida (en las artes temáticas) no es propiamente portadora de la referencia, sino solo su mediadora (MUKAROVSKY 2011:94).

Tampoco un mismo elemento significa lo mismo en todas las obras donde aparece, nos recuerda nuestro autor; tal color puede significar tristeza en algunos cuadros, pero en los de Rubens, los tonos apagados suelen indicar festividad, por ejemplo. Por este motivo las obras de arte no son nunca sumas mecánicas, puramente aditivas. En todo caso, podemos decir que para Mukarovsky el arte puede tener otras finalidades que se encuentran fuera de lo artístico, pero el mismo arte se define en su cierta autonomía por la predominancia de la función estética. Esto, desde luego, no es ya la visión del primer Formalismo ruso, sino una continuación del la última fase de dicho movimiento, en la que sus figuras más relevantes empezaban a atisbar la necesidad de ir más allá de la categoría presuntamente cerrada de lo literario. Para Mukarovsky, esa categoría está abierta, aunque se deja definir por rasgos internos, lo cual no quiere decir, desde luego, que no esté en contacto con otras realidades extraartísticas. A su juicio, “por un malentendido, esta aseveración, aunque conscientemente solo teórica, suele ser criticada como “formalista” o como expresión del “arte por el arte”. El autotelismo de la obra artística, que es un aspecto de la posición dominante de la función y el valor estéticos, es confundido con el desinterés kantiano” (MUKAROVSKY 2011:100).

Mukarovsky recuerda que los formalistas tenían razón al decir que todo en la obra literaria era

forma, pero faltaba añadir que todo en la obra literaria era también contenido o, por lo menos, potenciales portadores de contenido y de valores extraestéticos. En este mismo punto el autor recuerda que la forma no ha de reducirse al mero análisis formal, sino a la construcción total de la obra que es parte del comportamiento humano y en el que se halla involucrados valores estéticos, extraestéticos, y la forma y contenido (que no son, en total, elementos separables, sino a lo sumo discernibles).

5.6.1 Antropología de la literatura.

El título de este epígrafe puede resultar del todo ajeno a los teóricos de la literatura que ya no se preocupen por asuntos relacionados con la epistemología, y sin embargo reviste una importancia fundamental, por cuanto es esta disciplina la que estudia las instituciones humanas de una manera general en tanto que estas constituyen un rasgo fundamental del mundo del hombre. Es útil citar a Volek para ilustrar la significación de estas consideraciones antropológicas en torno a la norma y el valor estéticos:

la dimensión antropológica en Mukarovsky, o sea, su búsqueda de anclar los distintos aspectos de su estética en la constitución antropológica y, más tarde, en un tipo de antropología fenomenológica, provocó reacciones contradictorias en el mismo medio marxista de los años sesenta. Unos criticaron la antropologización de la norma estética como un resabio tradicional, lamentándose aún más de la posterior desviación fenomenologicista, por fortuna corta; curiosamente, su postura antimetafísica antiesencialista los llevaba a una interpretación ultraformalista del valor estético vacío. Otros celebraron el surgimiento del motivo antropológico (como conquista precisamente frente al relativismo formalista), aunque echando de menos una perspectiva antropológica más elaborada, preferiblemente marxista. Pero al igual que su sociología, la antropología de Mukarovsky se resistía al cabestro marxista (VOLEK 2000:125)

La idea de Hombre, que resulta consustancial a la propia disciplina de la Antropología, es relativamente reciente: apenas tiene unos dos mil quinientos años, *grosso modo*. En efecto, Aristóteles y Platón se ocuparon ya de tratar el asunto del hombre desde un punto de vista lógico, eminentemente taxonómico. La lógica de Aristóteles, íntimamente unida a su metafísica, supuso el nacimiento de una herramienta de clasificación que luego evolucionaría en trabajos sucesivos sobre Zoología y Biología, a través de los árboles de Porfirio (y de sus comentarios a las categorías de Aristóteles en *Isagoge*), de los comentarios de Plotino en algunos fragmentos de las *Enéadas*, hasta llegar a Linneo y la revolución lógica del darwinismo. Lo que nos interesa subrayar aquí serían,

sobre todo, dos cuestiones. Primero, el problema de la universalidad relacionada con los asuntos humanos (y su clasificación⁹⁹ taxonómica); segundo, la relación de la epistemología con algunas concepciones del hombre de corte idealista o simplemente metafísico.

La Antropología, en efecto, parece que se encuentra dividida y separada en tres grandes disciplinas científicas, como son la Antropología física, la Antropología médica y biológica, y la Antropología cultural. Esta división funciona efectivamente, es decir, de *facto*. Sin embargo, suele postularse una unidad de esas tres ciencias precisamente a través de la idea de hombre que parece que tendería a envolver todos los campos que tuvieran que ver con él. Si seguimos la Teoría del cierre categorial, comprobamos que lo que subyace detrás de la idea del Hombre en el sentido de la Antropología general es la anegación de todas las categorías que tengan al hombre como contenido suyo en una sola categoría que sería precisamente la Antropología. La unidad de las ciencias sociales tan deseada y buscada a través del estructuralismo tenía al fondo como objetivo el Hombre mismo, su espíritu y su esencia. Sin embargo, desde la teoría materialista de la ciencia es difícil de asimilar que las tres disciplinas de las que hablábamos puedan “recogerse” armónicamente en una sola. Tenemos, no obstante, tratamientos del hombre desde perspectivas amplias, pero esas perspectivas toman sus datos de muchas ciencias diferentes, sin que esto quiera decir en absoluto que “empaqueten” esos contenidos en una sola categoría científica. Si Cassirer, Heidegger o Kant hablaron de “el Hombre”, no lo hicieron desde ninguna ciencia, sino desde sus filosofías particulares, que es de donde la idea de “Hombre” adquiere todo su sentido. ¿Podría agotarse esta idea en un “vertebrado mamífero”? ¿En la figura del *homo sapiens*? Estas clasificaciones son zoológicas y dejan fuera demasiados contenidos. Los contenidos que quedan fuera de esa perspectiva zoológica, biológica o incluso médica, podría argumentarse, se recogen en la Antropología cultural que es la otra pieza del puzzle que completa la totalidad de la idea de Hombre; sin embargo, en ejercicio, esta Antropología cultural no tiene a “el Hombre” como su horizonte, sino solamente sociedades reducidas y relativamente aisladas del resto, esto es, tribus amazónicas o australianas, por ejemplo.

Es evidente que un campo constituido por múltiples círculos culturales, relativa y suficientemente autónomos, en cuanto a la organización de la vida en un determinado medio geográfico, ha de ser un campo relativamente aislado (...). Pues solamente así será posible analizar los procesos de su

99 Por clasificación aquí queremos decir, en rigor, el ejercicio de ubicar en clases distintas, es decir, de organizar “extensivamente” todos aquellos elementos de un conjunto que son elementos de ese conjunto precisamente por tener en común ciertas notas reunidas en lo que se llama “intensión”. En realidad, nos referimos sobre todo a los árboles de Porfirio y a la lógica aristotélica, dejando de momento de lado las analogías de proporción simple y proporción compuesta, una distinción que, por otra parte, hicieron los escolásticos a partir de la única analogía de la que habló Aristóteles.

perpetuación, solamente así podrán establecerse relaciones nomotéticas entre los diferentes círculos culturales, constituyéndose clases, no ya de individuos biológicos, sino de sociedades o culturas (BUENO 2000: 282).

Pero tomar estos pueblos de manera aislada en sus relaciones, por ejemplo, de parentesco, es tanto como tomar el cuerpo individual orgánico exento del hombre (es decir, tomar al hombre en base a algunas de sus propiedades aisladamente, como “primate bípedo”, o como “vertebrado mamífero”, etc.): son abstracciones. Por este motivo, la idea de hombre es una idea filosófica, porque necesita salir a sitios no antropológicos, sino económicos, tecnológicos, históricos, etc., y tenerlos todos en cuenta, en principio.

El campo de “el Hombre” no es, en total, una estructura autónoma (que se resuelve en su campo científico) como pueda serlo el triángulo geométrico. La prueba es que solamente hay un triángulo equilátero en geometría euclidiana (sin perjuicio de su magnitud variable) y solamente una geometría (con diversos casos particulares, como es el caso hoy de la geometría euclidiana por respecto de las no euclidianas), pero no hay solamente una filosofía del hombre, sino que hay varias. De este modo, para algunos, la Antropología física sería una antropología de accidentes que se desarrollan por encima de lo esencial, como dice Gustavo Bueno en párrafos sucesivos al que hemos referido. El hombre sería para esta filosofía una especie de totalidad distributiva, que se distribuye homogéneamente en todos los hombres y cuyas diferencias serían cantidades superfluas. Huelga decir que desde un punto de vista histórico esta Antropología filosófica concreta pierde todo su color, y es por esta razón por la cual, por ejemplo, Lévi-Strauss prescinde de la historia, al igual que Jakobson lo hace al hablar de la Fonología (y sobre todo cuando la conecta con lo invariable del cerebro, precisamente como distribuido homogéneamente en todos los hombres) o al hablar de una estructura literaria, muy en consonancia con la postulada invariabilidad de la estructura elemental de los mitos en distintas sociedades, tal y como lo trató el antropólogo francés. No es de extrañar que, desde esta perspectiva, unieran sus esfuerzos en aquel análisis de “Les chats”: “en las obras poéticas, el lingüista identifica estructuras cuya analogía con las que el análisis de los mitos revela el etnólogo salta a los ojos”, y prosigue, “a falta de poder complementarse siempre [los análisis literarios y los mitológicos], son permutables (...)” (LÉVI-STRAUSS y JAKOBSON 1977:143). Incluso se llegan a preguntar si ambos problemas, el de las estructuras elementales de los mitos y las estructuras literarias no formarían parte de un mismo problema (al estar dentro del campo de “el Hombre”).

Entonces, dado que la universalidad en el terreno de lo humano parece estar dada por la

misma idea aglutinante de Hombre, Mukarovsky busca en la Antropología de carácter filosófico (la de Cassirer, Heidegger y la de la fenomenología) (VOLEK 2000:125) los asideros para intentar, en determinado momento de su trayectoria, buscar cuáles puedan ser esos fundamentos de la posible universalidad de los valores estéticos y literarios o de las demás dimensiones del “espacio antropológico”. La pregunta, en nuestro campo, podría formularse del siguiente modo: ¿por qué habríamos de reconocerle a la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida*, el *Quijote*, etc., el carácter de obras eternamente maestras, estéticas, artísticas y de una calidad incuestionable? ¿Es esa “calidad” realmente objetiva, universal, eterna? ¿Está la Literatura, así como otras artes, inscritas en la naturaleza humana? ¿Son realmente connaturales al hombre, tal y como entendemos por ejemplo al situar el nacimiento del ser humano como tal (el *homo sapiens*) en las actividades de aquellos seres que pintaban figuras en las paredes de sus cavernas, frente a los *homo neanderthalensis* que, al parecer, no estaban tan capacitados para el arte? Emil Volek piensa que Mukarovsky olvidó tratar con profundidad esta cuestión: “al valor estético transparente, postulado por Mukarovsky, se le podría objetar que deja de lado cierto coágulos de lo bello que nos ha dejado la tradición (VOLEK 2000:121), es decir, que se olvida de las cristalizaciones, de las que únicamente llega a decir que son valores que se mantienen procesualmente, no estáticamente.

Mukarovsky, es cierto, transita de una inmanencia formalista a una semiótica que podría suponer un relativismo sociológico absoluto, como iremos descubriendo en sucesivas secciones del presente trabajo (ver el Capítulo VII, especialmente los epígrafes 7.3 y 7.5). La perspectiva antropológica, que nosotros ligamos a la perspectiva epistemológica en cierto modo a través de Mukarovsky, encuentra su justificación en la huida que realiza el propio autor checo después de que Wellek le hubiera recriminado el hecho de dejar el asunto del valor estético y su posible estabilidad a un lado. Es por este motivo que hacia la etapa final de Mukarovsky, la fenomenológica, se centre en el individuo, en la percepción que de la obra de arte tiene el individuo, el cual había sido prácticamente expelido del mapa sistemático del estructuralismo tanto por Saussure como por la teoría inicial de Mukarovsky. Esta fenomenología trata de partir de la constitución universal del ser humano, como veremos, y se sitúa en un eje sujeto-objeto; en el polo del sujeto, ya no encontramos necesariamente a un hablante de un código concreto, sino a un sujeto abstracto y humano.

Mukarovsky se sitúa, en definitiva, en esta perspectiva al hablar de la universalidad del valor estético. Hay varios artículos de los que iremos extrayendo poco a poco las ideas más importantes, pero valga la pena decir que la mayoría de estos artículos fueron escritos en lo que Emil Volek denomina la época fenomenológica de Mukarovsky. Es cierto que Mukarovsky recibe una

influencia decisiva de la fenomenología de Husserl, a través de Roman Ingarden, que aplicó al estudio de la obra literaria el sistema del famoso filósofo alemán. Y también es cierto que esta perspectiva fenomenológica remite a la antropología filosófica y a los estudios propiamente etnográficos por cuanto adopta esa postura epistemológica, cifrada en colocar a un sujeto abstracto (el Hombre), esto es, un ser humano indeterminado, frente a un objeto. La abstracción del sujeto, en este sentido, tiene mucho que ver con la abstracción que la Antropología hace de “el Hombre”, fundiendo, si se puede decir así, a todos los hombres en uno totalmente abstracto. Lo que queremos decir, en suma, es que hablar de la universalidad de los juicios humanos o de sus prácticas o valoraciones (y hablar de epistemología, en total) nos obliga a prestar atención a epistemología y a la Antropología, en este caso a la Antropología de la literatura y del arte (la Antropología cultural).

Nuestro autor, como hemos venido diciendo a lo largo de varias páginas, en el esquema sujeto-objeto deja caer el acento en el sujeto, pero no en el sujeto psicológico, sino en el “sujeto social” o, mejor dicho, en la sociedad como sujeto, en la “conciencia social”. La universalidad del valor, por tanto, depende del sujeto que percibe la obra literaria, y este sujeto no es sencillamente un ego psicológico, sino una sociedad entera, aunque la entendiéramos como formada por hombres en el sentido distributivo que mencionamos más arriba.

En torno a esta cuestión, tres años después de *Función, normal y valor estéticos como hechos sociales*, Mukarovsky publica un artículo llamado “¿Puede el valor estético en el arte tener validez universal?”, en el que trata de definirse en contra del relativismo¹⁰⁰ al que parecía abocarle el trabajo anterior. Su objetivo, tal y como nos indica en las primeras líneas, no es hacer metafísica¹⁰¹, sino partir de la epistemología de las ciencias y no tanto de su ontología. Pero, ¿es acaso necesario partir de la existencia de esa universalidad en el valor estético? Si buscamos en la historia, veremos que la labor del arte nos deja una serie de obras que tienen todavía hoy valores estéticos altísimos, valores que apenas han variado a lo largo del tiempo y que de alguna manera apuntan hacia el problema de la universalidad del valor estético. Además, estas obras no se encuentran totalmente muertas, momificadas o fosilizadas, sino que hoy todavía irradian sobre todas las demás su influjo modelizante. La respuesta al porqué de este fenómeno parece ineludible, según nuestro autor, y no puede ni debe obviarse. En otras palabras, la historia del arte tiene que enfrentarse a ese problema, y

100 Parece que, para alejarse del relativismo, Mukarovsky pensó que no había otra opción que acercarse a la Antropología, precisamente por su perspectiva homogeneizadora que facilita, presumiblemente, el objetivismo.

101 La metafísica para Mukarovsky se encontraría, en cierto modo, en nuestro M (materia ontológico-general). Parece ser que el autor se refiere con metafísica y ontología al ejercicio de buscar la esencia de las cosas más allá del mundo fenoménico, en una suerte de eternidad transmunda. Es por este motivo que entiende la epistemología como una manera de “quedarse en el mundo”.

con ese problema, a la filosofía misma. Notamos aquí que Mukarovsky rechaza separarse de la historia, lo cual conlleva en cierto modo una anulación de la perspectiva abstracta del hombre, puesto que, a través del prisma histórico, el hombre se muestra necesariamente incompleto, continuamente haciéndose y, por ende, la literatura también se encuentra haciéndose como parte ese proceso dinámico y cambiante.

A pesar de la estabilidad de las obras clásicas que ya hemos mencionado, hay muchas otras clásicas a su vez que, sin embargo, corren diferente suerte y experimentan vaivenes en su valoración; así se demuestra en los mismos museos que cambian las obras de sitio, compran otras nuevas y venden algunas con el fin de mejorar la exposición, etc. Sin embargo, aunque la valoración varíe, encontramos la constante inmóvil en todas las épocas de una aspiración a la perfección, a lo bueno, tesis que hay que mantener, según Mukarovsky, si no quiere verse la evolución del arte como “un fluir sin dirección ni sentido”. Sin embargo, el valor no es algo fosilizado, sino que tiene el carácter de una energía viva, de manera muy parecida a como fluctúan los valores de la bolsa. No hay valor estático, aunque sus movimientos no son ininteligibles, sino que llevan cierta dirección. ¿Qué sería entonces un valor universal? Mukarovsky nos da tres rasgos:

1- es universal aquel valor que alcanza máxima difusión en el espacio, así como máxima difusión en diferentes medios sociales;

2- aquel que resiste eficazmente el tiempo;

3- aquel que es evidente.

Añade a continuación que es casi imposible que se den los tres a la vez. Sin embargo, a veces hay hechos empíricos que contradicen el primer punto, puesto que hay novelas que se leen en todos los países y medios pero que no son tomadas en consideración estética por los críticos; y, al revés, existen novelas que reducen su recepción al ámbito de la “intelligentsia” de cada país y alcanzan el valor universal a través de esa clase. Hay que recordar una vez más que la obra es un conjunto de valores, tanto estéticos como no estéticos: “los valores extraestéticos contenidos en la obra artística forman una unidad de conjunto; pero una unidad dinámica, y no mecánicamente estabilizada” (MUKAROVSKY 2011:97).

Ocurre también que, al juzgar una obra literaria, no solo juzgamos el artefacto, es decir, “lo

escrito”, el mismo libro; juzgamos eminentemente el “objeto estético”, que es, dice Mukarovsky, “el equivalente inmaterial de dicho artefacto¹⁰² en nuestra conciencia”, y añade, en el mismo párrafo, una consideración que resulta esencial: “por consiguiente, cuanto más tiempo conserva su obra su eficacia estética, tanta mayor certeza podemos tener de que la durabilidad del valor no está ligada a un objeto estético pasajero, sino con la manera como está hecha la obra en su aspecto material¹⁰³” (MUKAROVSKY 2000:224). Pareciera, por tanto, que lo inmutable se encuentra en lo material, mientras que lo que se halla en la conciencia no es material y por eso mismo está sujeto a cambios continuos. Por otro lado, el valor estético eterno no tiene por qué tener demasiada importancia, como de hecho no la tiene, según Mukarovsky, para los futuristas, que deseaban destruir los museos por representar tentativas imposibles de preservar las obras en su trascendencia divina o eterna.

El tercer criterio parece que se acerca al de Kant y, como es bien sabido, el juicio estético de Kant representa una indecisión entre lo universal y lo individual. Mukarovsky afirma que el criterio de Kant no es trascendental, sino empírico, porque parte de la experiencia de la obra y, sin embargo, parece que, aunque parte de la experiencia, su universalidad lo lleva a tender un puente a lo trascendental que no es ya empírico, aunque este puente no termine de ser nunca transitable del todo. Sin embargo, nos advierte nuestro autor checo que la evidencia empírica del valor estético no es evidencia de su universalidad, porque en muchas ocasiones la percepción de esos valores estéticos literarios están mediados por educaciones especiales que ya tienen obras de referencia entre los contenidos administrados por las instituciones correspondientes. La afirmación de tal o cual valor universal es, según Mukarovsky, un mero postulado con el que el lector se vuelve hacia la colectividad con un mensaje de validación. Con todo, no podemos abandonar la idea del valor estético universal porque hacia él han tendido todas las obras de la historia y, al menos como idea, existe a través del tiempo de una manera más o menos continuada.

Hay una cuestión ontológica que se dibuja en esta zona de la teoría de Mukarovsky en lo referente a la identidad, puesto que duda de si las ideas y las mismas obras se mantienen iguales a sí mismas a través del tiempo. Por ejemplo, en cuanto a los valores de una obra de arte nuestro autor

102 La distinción entre artefacto y objeto estético tiene mucha importancia en nuestro autor y la trataremos cuando nos acerquemos al estudio de la obra literaria como un hecho signico. Nos gustaría señalar que en este punto parece que Mukarovsky “separa” ambos planos, pero más adelante indicaremos que, hacia el final de su pensamiento, no entiende que sean planos separados.

103 Nos remitimos a lo dicho sobre la distinción Naturaleza/Cultura en Hegel, y al epígrafe sobre la concepción del signo de Mukarovsky, en el capítulo VI, especialmente a la última parte de dicho capítulo, en la que tratamos sobre el problema de la distinción entre artefacto material y conciencia inmaterial.

dice: “las contradicciones entre los valores extraestéticos contenidos en la obra pueden ser muy variadas en su naturaleza e intensidad. Sin embargo, aun cuando alcanzan el grado máximo de cantidad o intensidad, nunca afectan a la unidad de la obra, porque esta unidad no tiene el carácter de una suma mecánica (...)” (MUKAROVSKY 2011:98).

Entonces, si el valor universal ha estado con la humanidad y con sus obras literarias durante toda la historia, más que pensar cuáles son esos valores (recordemos que son energéticos, dinámicos), habremos de preguntarnos por la fuente de los mismos, que podría ser esa identidad ontológica que no varía en lo esencial. La fuente de la aspiración a la validez universal sería, según esto, el mismo ser humano. Vemos cómo en este punto la teoría de Mukarovsky fluctúa desde un objetivismo (valores que se desarrollan anclados en las posibilidades del artefacto) y un idealismo (la fuente de esa aspiración al valor universal, que no podría ser otra que la conciencia colectiva proyectándose hacia el artefacto). En favor de la primera postura, dice, ha de haber un vínculo entre artefacto y valor estético, pero que “esta relación no es la de una cualidad con su portador” (MUKAROVSKY 2000:232). Pero entonces, ¿de qué clase es esa relación? Es, concluye, una relación puesta allí por el que percibe el objeto, aunque esta observación no es pura, sino que está localizada y condicionada. Como ya hemos apuntado anteriormente, la relación del positivismo se cifraba en la equivalencia: autor=obra; y esta armonía parecía explicarlo todo. Sin embargo, el estructuralismo checo y el Formalismo ruso se ocuparon ya de sacar la obra de las garras teóricas de su autor, puesto que los positivistas olvidaban que una vez que la obra es pública deja de pertenecer por completo al creador y se vuelve totalmente objetiva, por así decir. En este sentido, si una obra tiene éxito a través del tiempo es porque sus elementos gozan de una flexibilidad que les permite reactualizarse continuamente. Si una obra literaria como *La Ilíada*, por ejemplo, se ha leído en diferentes continentes, países, culturas a través de los tiempos, habrá que concluir que es debido a su cercanía con aquellas constantes humanas, con aquella constitución antropológica del hombre. Ahora bien, ¿sería posible formular cuáles son esas constantes? Mukarovsky menciona algunas obras del folclore, probablemente recordando el trabajo de Propp con los cuentos populares rusos y otros trabajos de Petr Bogatyrev. Tal como mencionábamos al principio del epígrafe, estas constantes antropológicas fueron buscadas también por Fechner a través de la Psicología experimental.

Mukarovsky interpreta al individuo como un elemento a medio camino entre la abstracción que la Antropología hace con la idea de Hombre y las valoraciones estéticas concretas, un individuo que tampoco por ser hombre reproduce de manera igual todos los elementos de aquella abstracción,

la cual, por lo demás, no puede llegar a sentar bases fijas y concretas en lo que al valor estético se refiere. Los principios antropológicos, por tanto, no tienen carácter de preceptos para Mukarovsky, así como una gramática normativa sí guarda ese carácter distintivo y sin embargo las reglas latentes del lenguaje no, porque precisamente se reactualizan en multitud de gramáticas dispares. A cierto nivel, podríamos decir que constituciones abstractas iguales pueden y de hecho dan lugar a concreciones opuestas.

Remontar el camino que va de lo concreto al fondo abstracto y común antropológico depende sobremanera de la estructura social desde donde se sitúe el investigador¹⁰⁴, por lo que el valor universal está en constante proceso de génesis. En este sentido, Mukarovsky se pregunta si no sería adecuado entender el valor universal como una asíntota hacia la cual la evolución del arte tiende constantemente sin alcanzarla jamás; sin embargo, se muestra reticente a aceptar sin más esta analogía. Según Mukarovsky, el valor ontológico es ilimitado y por eso precisamente es abstracto e indeterminado. Toma no obstante una dirección hacia el hombre (por eso hablamos de Antropología) en cuanto sabemos que la belleza es “belleza para el hombre”. En el campo de la Antropología, un poco más concreto que aquel de la ontología, sí nos encontramos con infinitas posibilidades de la realización ontológica de la idea de valor estético. Estas posibilidades tienen que ver con los aspectos cualitativos de la constitución humana; sin embargo, en sentido ontológico solamente podríamos decir que cuantitativamente aquí o allá se realiza un valor estético con más o menos perfección.

Al final del artículo, Mukarovsky lamenta no haber encontrado la estabilidad del sustrato antropológico en una codificación del valor universal. “Sin embargo”, dice, “esperamos haber alcanzado nuestro objetivo básico, el de poner en relación la idea de un valor universalmente válido con la idea de la evolución continua del arte” (MUKAROVSKY 2000:235). Es decir, el valor estético es también histórico, una idea que cambia y solamente desde cierta perspectiva podemos considerarla universal.

Recordamos, además, cómo, a pesar de no haber encontrado una universalidad sustancial, real, de la cual todas las variaciones serían apariencias, Mukarovsky postuló dos principios antropológicos básicos¹⁰⁵: para las artes temporales, la regularidad del ritmo sería un universal, y

104 Subrayamos este punto y lo recogeremos más tarde, en relación con la perspectiva *emic* y *etic* de Pike, que explica en qué posición se halla Mukarovsky con respecto a esto. En efecto, parece que Mukarovsky constata que hay múltiples perspectivas desde las que se abordan los hechos antropológicos de acuerdo con la colectividad a la que se pertenezca, pero no añade nada en lo referente a la confrontación de las diversas perspectivas.

105 Estos principios antropológicos, es decir, los prerequisites de todo arte entendidos como una especie de límite del

sería universal precisamente debido a la periodicidad de la circulación de la sangre, los latidos del corazón y la respiración; para las artes espaciales, el ángulo recto y vertical, que surgirían debido a la bipedestación. Con estos dos principios se evita un relativismo total, aunque Mukarovsky sabe, y de hecho nos advierte, que estos principios no son reductores, sino requisitos mínimos sobre cuyo trasfondo los humanos habríamos construido el arte, modificando algunas de los fenómenos naturales que nos constituyen. No podemos dejar de recordar, a estos efectos, cómo este principio (más biológico o zoológico que antropológico) ha sido llevado a sus extremos más absurdos por algunos autores, como Desmond Morris. Desmond Morris sugiere, en su obra *El mono desnudo*, que la *Divina comedia* de Dante podría ser puesta en paralelo con las conductas dirigidas hacia la reproducción de todos los animales, puesto que lo que perseguía Dante con aquella obra sería yacer con Isabel. Este tipo de reducción es la misma que opera cuando, en otras partes de su obra, el mismo autor dice que la nevera no deja de ser una forma alternativa de mantener los alimentos en buen estado durante largos periodos de tiempo, similar a el enterramiento de los mismos que realizan algunos animales para mantenerlos frescos. Dawkins, por su parte, también sugiere que las medidas de las tejas se asemejan a la medida del fémur de los constructores, o a sus húmeros, o a sus manos, etc.

Como resumen de todo lo dicho, podríamos subrayar la antinomia entre naturaleza y hombre, términos que parecen imbricarse de tal manera que se niega su mera yuxtaposición. Es decir, no existe un hombre que tenga un Espíritu que se desenvuelva por encima de la Naturaleza. Mukarovsky, sin embargo, desecha que pueda haber un valor universal anclado en la constitución antropológica del hombre (exceptuando esos dos prerequisites), porque tal constitución antropológica no asegura la continuidad de esos valores a lo largo de todas las sociedades o a lo largo de todas las percepciones concretas de los individuos. Hay que buscar tales valores en una concreción mayor, auspiciada por la universalidad de que toda sociedad es una sociedad normada, es decir, que toda sociedad está construida a través de normas que no necesariamente dirigen al hombre en una sola dirección, sino que se traducen en multitud de normas contrapuestas y de valores contrapuestos. Lo único universal es la presencia de normas, pero no el contenido concreto de esas normas, y, por supuesto, tampoco el contenido del valor estético ni de las funciones de las obras. Según Volek, la estética y antropología de Mukarovsky “(...) fundamentan, para el arte y para la actividad estética, un espacio de funcionalidad multifacética e irreductible, donde el ser humano, en sus vueltas y revueltas, explora incesantemente los límites históricos y universales de sí mismo,

relativismo absoluto, fueron olvidados por Vodicka. Frantisek W. Galan sugiere que Vodicka sí era relativista en este sentido, al olvidar parte de la teoría mukarovskiana (W. GALAN 1988:227).

en su devenir y en la totalidad del Ser” (VOLEK 2000:126). Esto está directamente relacionado con la dialéctica entre sociedades, de la cual Mukarovsky no mencionó nada, pero cuya teoría queda abierta para poder completarse en esa dirección.

Capítulo VI: La estética semiológica de Mukarovsky.

6.1 Teoría semiótica de Mukarovsky: el artefacto, el objeto estético y los problemas en torno a estos conceptos.

Después de haber expuesto los rasgos generales de la estética de Mukarovsky, es necesario hablar de su teoría semiótica de la literatura, puesto que esta está muy relacionada con el concepto de “función estética”. Antes de comenzar, sin embargo, quisiéramos trazar las líneas generales por las que discurre el pensamiento semiológico de Mukarovsky a través de sus palabras, para tener unas coordenadas previas que nos guíen:

(...) podemos decir que el objetivo del fenómeno “arte” debe contemplar la obra artística como un signo compuesto por 1. un símbolo sensible creado por el artista, 2. un “significado” (objeto estético) depositado en la conciencia colectiva, y 3. una relación con la cosa designada, relación que apunta al contexto total de los fenómenos sociales. El segundo de estos componentes contiene la estructura propiamente dicha de la obra (MUKAROVSKY 2000:91).

Según Volek, el recorrido de “la semiótica praguense, que empezó como hibridación de la semiología saussureana con varios aportes fenomenológicos, terminó su ciclo clásico con entroncar la fenomenología funcional bühleriana con la herencia formalista (...)” (VOLEK 2000:71). Veremos qué se quiere decir con esto y en qué consiste la teoría semiológica de Mukarovsky.

En anteriores epígrafes hemos ido utilizando estos dos conceptos que enunciarnos ahora conjuntamente, para tratar de analizarlos tal y como nos los presenta Mukarovsky y tal como nosotros podríamos verlos desde nuestras las posiciones del materialismo filosófico. Si bien es cierto que ya hemos dejado entrever su importancia a lo largo del trabajo, especialmente cuando tratábamos la idea de función, de norma, de sujeto-objeto, etc., en este momento se trata de profundizar en ellos aprovechando lo dicho anteriormente y teniendo en cuenta que ya no tendremos que detenernos en cuestiones propias de las funciones o las normas o de otros conceptos de la teoría de la literatura de Mukarovsky. Es de justicia señalar, antes de proseguir, que “proponer la obra de arte como un signo fue un paso atrevido, visionario, porque la ciencia de los signos, aunque de vieja alcurnia, no estaba en condiciones de responder a la situación y a los fenómenos de extrema complejidad a los que debía aplicarse” (VOLEK 2000:67). Con estas palabras comprenderemos mejor por qué en ocasiones la teoría semiológica de Mukarovsky en ocasiones nos parece demasiado simple, tal vez ambigua, como otros aspectos de su sociología literaria. Una vez más, el foco de nuestra atención ha de centrarse en los aspectos renovadores y de apertura de las

ideas que expondremos.

La semiótica del arte y la concepción de la obra de arte como signo es un logro de Mukarovsky, aunque es cierto que la distinción entre artefacto y objeto estético fue propuesta por otros teóricos antes (como Christian Brodensen, de quien hablamos en el epígrafe “Las fuentes del estructuralismo de Mukarovsky, 3.3.5). Sin embargo, Mukarovsky la recoge en un momento en que la trascendencia del Formalismo ruso ya está trazada, sobre todo a través de la comprensión de la obra de arte como un objeto que media entre dos sujetos y que, por tanto, ha de dirigirse a la esfera donde esos sujetos se encuentran, la cual ya no es meramente la literaria, puesto que un lector no está hecho solamente de “procedimientos constructivos literarios”. Este es el sentido de función que tiene la estética de Mukarovsky, partiendo de las funciones del lenguaje de Bühler y añadiendo la función poética, reformulada como función estética, probablemente debido a que el carácter de signo estético no era específico de la obra literaria, sino de todas las obras de arte que, siendo signos estéticos, no eran poéticas. La concepción del arte de Mukarovsky le obligaba, por tanto, a extender esa función poética (estética) de la literatura a otras artes cuyos materiales no eran ya la lengua.

El desarrollo del grueso de su teoría semiótica se forja a mediados de la década de los treinta, y queda perfilada en un artículo llamado “El arte como hecho semiológico”, o “El arte como hecho sígnico”, en otras traducciones. Así abre el artículo el autor: “cada día es más evidente que la base de la conciencia individual está marcada hasta en los estratos más profundos por contenidos pertenecientes a la conciencia colectiva” (MUKAROVSKY 1971:27); esta afirmación es muy relevante, puesto que, contenida en ese mismo epígrafe, nos da las claves para entender por qué Mukarovsky huía del individualismo, pues este se revelaba incompatible con una teoría semiológica del arte.

El hecho de Mukarovsky interprete las obras de arte como signos está envuelto en cierto modo por la dicotomía entre las ciencias naturales y ciencias del espíritu, como él las llama, y por la voluntad de elevar a la “ciencia de la literatura” al nivel de otras ciencias del espíritu cuyos avances las han situado en un plano de cierto rigor. Las ciencias del espíritu serían ciencias que estudian signos, y por esta razón habrá que considerar signos a las cosas, para facilitar a estas ciencias el acceso al estudio de las obras literarias. Ahora bien, ¿a qué se refiere Mukarovsky cuando habla del signo?

6.2 Los signos para Mukarovsky.

El concepto de signo es de vital importancia para entender el estructuralismo de Mukarovsky. Según Eagleton, “con la obra de la escuela de Praga, el término estructuralismo más o menos llega a fundirse con el término semiótica. Semiótica o semiología significa estudio sistemático de los signos, que es realmente a lo que se dedican los estructuralistas literarios” (EAGLETON 1998:64).

Según Saussure, un signo es un *hecho* que sustituye y apunta a otro; la unión solidaria de un significante y un significado, esto es, de una imagen acústica y de un concepto. Dada esta definición, lo primero que podemos decir es que, según Saussure, todo queda en la mente, aunque un signo medie entre dos individuos. Para Mukarovsky, sin embargo, “queda en pie la cosa, que es accesible al mundo de los sentidos (...)” (MUKAROVSKY 1971:28). La imagen acústica, interpretada como una oposición lógica (como un fonema, antes que como un fono) no quedaría en pie en el mundo de los sentidos para Saussure o, por lo menos, no es esa dimensión la que se quiere expresar con el concepto de “imagen acústica”, que ya no es ni imagen sensible ni sonido sensible. Para otros lingüistas, la expresión (frente al contenido) tiene que ver con el sonido, lo perceptible, y es esta noción con la que Mukarovsky encaja mejor. Asensi señala otra diferencia, y es que la concepción de signo de Saussure es binaria, mientras que la de Mukarovsky es ternaria porque incluye al intérprete (ASENSI PÉREZ 2003:124). Es necesario decir que, según Volek, el planteamiento propuesto por Mukarovsky “(...) que se basa en las reflexiones desarrolladas en el curso de “Filosofía del lenguaje poético”, rebasa totalmente al lingüista ginebrino” (VOLEK 2000:69).

A pesar de la diferencia entre la semiología de Saussure y la de Mukarovsky, el autor checo necesita de esta interpretación de Saussure para tejer su distinción entre objeto estético y artefacto. Recuerda, sin embargo, que una obra literaria (así como cualquier otro signo) no puede ser reducida a su materialidad, a la cosa (al significante), porque sufre transformaciones idénticas esenciales de todo a todo, es decir, que cuando varía su contexto espacio-temporal esa obra cambia como totalidad, a pesar de que materialmente siga intacta. Recordamos aquí el apartado en torno al proceso de transformación de las obras literarias (ver epígrafe 7.4).

La gran diferencia entre los signos lingüísticos y los signos estético-literarios es que los primeros tienen como función principal la función comunicativa y representativa, mientras que los signos estéticos se dirigen a ellos mismos y, a la vez, al contexto total de los fenómenos sociales (no

se refieren a la conciencia colectiva, sino a la totalidad de factores que caracterizan a una sociedad).

Empecemos por decir que, para Mukarovsky, las palabras se refieren a cosas y no solamente a conceptos: “(...) el arte apunta a una realidad determinada, por ejemplo, a cierto suceso o a un personaje histórico” (MUKAROVSKY 2000:92). Los signos, entonces, se refieren a cosas. Este hecho, que podría parecer irrelevante, no lo es, si tenemos en cuenta que, una vez establecido el vínculo, el cambio en el sistema mismo que forman las cosas o los fenómenos sociales hace variar el sistema lingüístico, a su vez. Cuando la lengua es un mero sistema separado, flotante, “jorismático”, estas cuestiones no se plantean, pero para nuestro autor cobran una importancia especial. Estableciendo una analogía, podría decirse que la vinculación establecida entre palabra y cosa implica que una vez cambian las cosas, los fenómenos, la obra literaria se transforma idénticamente y empieza a ser utilizada y percibida de manera distinta, como hemos venido diciendo.

En este sentido, la tesis de *El Crátilo* de Platón, según el cual existe un vínculo motivado entre el significante y el significado queda de alguna manera ratificado, aunque ahora la vinculación no sea por “semejanza”. En efecto, el concepto semiótico de “imagen” de Peirce se basa en la semejanza simple o compuesta entre el signo y la realidad a que apunta, tal y como, por ejemplo, podría ponerse una estatua del César en frente del mismo César y apreciar fenoménicamente la presencia de esa semejanza. Este concepto de imagen es objetivo, pertenece a M_1^{106} y no a M_2 , género al que sí pertenecían las imágenes acústicas de Saussure (en cuanto concepto más bien psicológico o mental), y en esta misma dirección podríamos afirmar que el artefacto de Mukarovsky pertenece, en cuanto fenómeno (ligados siempre a cuerpos) e imagen (luego veremos si lo es o no), a M_1^{107} . La escultura en cuanto acto semiótico, al igual que un retrato, son imágenes objetivas de otras realidades. Por este motivo Mukarovsky recuerda la diferencia que hay entre artes temáticas y artes atemáticas, es decir, las artes que parecen comunicar algo de manera directa, como la pintura, la escultura, la literatura, y las que parecen no querer decir nada, como la música. En torno a esta misma cuestión, Mukarovsky dice que las obras de arte no temáticas se dirigen hacia sí mismas, es decir, hacia la manera en que están hechas: su significado es su precisa existencia formal, a la que se refieren. Con esto, desde luego, llegamos a un concepto límite de signo. En palabras de Mukarovsky:

106 No es mental, sino que está fuera de la mente, en la escultura o en el retrato.

107 El artefacto era la parte sensible de la obra, como vimos al principio del epígrafe.

para ser precisos, digamos que es, nuevamente, toda la estructura artística la que funciona como significado de la obra, e incluso como su significado comunicativo. El asunto o tema de la obra desempeña simplemente el papel de un eje de cristalización, sin el cual este significado permanecería vago.

La obra de arte desempeña entonces una doble función sígnica, la autónoma y la comunicativa, de las cuales la segunda está reservada principalmente a las artes temáticas. Por ello vemos aparecer con mayor o menor fuerza en la evolución de estas artes la antinomia dialéctica de la función de signo autónomo y la de signo comunicativo (MUKAROVSKY 2000:92).

Volviendo a la relación de semejanza, es necesario decir que esta no agota, desde luego, el hecho semiológico y, a pesar de que el propio autor checo introdujera en la misma clase a la literatura y a la pintura en cuanto artes temáticas, no precisó el tipo de conexiones específicas que vinculaban la realidad con las obras, al menos en sentido semiótico. Sería injusto pedírselo, no obstante, dado el estado en que se encontraba la semiótica artística en aquel momento. En sus propias palabras: “el crecimiento de la importancia del signo es necesario e irreversible (...)”, pero desgraciadamente “la ciencia del signo que con tanta clarividencia reclamaba Saussure, está todavía en sus pañales” (MUKAROVSKY 2000:319). Nosotros, hoy, si podemos intentar aplicar en sentido más bien ontológico¹⁰⁸ cierto análisis del signo de la obra literaria.

Un retrato, por ejemplo, puede ponerse en frente del “bulto” representado, y percibir en esa situación la “semejanza” que conviene a ambos objetos. No ocurre así, desde luego, con una microfotografía (BUENO 1980) o una captura de un microscopio electrónico. Sin embargo, no toda semejanza produce un signo. Gustavo Bueno propone comprender solamente las semejanzas complejas como imágenes, puesto que esta complejidad implica un “morfismo”, una unidad concreta en torno a la que se da la semejanza y que, entonces, no solamente por semejanza simple relaciona al signo y la cosa, sino por otras relaciones de contacto, contigüidad, causales, etc. Mukarovsky, por ejemplo, establece el significado del artefacto como un contenido de la conciencia colectiva que apunta al contexto total de los fenómenos sociales, y esto puede afirmarse porque la obra es “causada” por un sujeto operatorio que realiza una conducta normada (las normas están también en la conciencia colectiva) y la cual, además, es habitual en la misma sociedad como un signo más.

Las imágenes como retratos, por otra parte, no son definitivas, y no ya porque la persona retratada cambie, sino porque puede haber varios retratos diferentes de la misma persona, en tanto

108 Precisamos que nos referimos a un análisis ontológico de la naturaleza sígnica de la obra de arte puesto que un análisis estrictamente lingüístico es imposible aquí. Además, la perspectiva está justificada por la propia relación entre la cosa y la palabra que sostiene Mukarovsky.

que los retratos actúan con “morfismos”, unidades y partes formales que precisamente se forman de manera ligeramente distinta. Asimismo podemos entender diversos mapas de un mismo territorio contruidos a escalas diferentes, siguiendo los ejemplos que Gustavo Bueno da en el artículo a que hemos hecho referencia. Y si un mapa o una escultura son imágenes, ¿qué decir de un reflejo especular o de una fotografía? Diremos que estas no son imágenes, en suma¹⁰⁹.

Una obra literaria, según Mukarovsky, entendida como una imagen, podría apuntar mejor o peor al contexto total de los fenómenos sociales, al igual que un mapa puede ser más o menos preciso. Por estos motivos el “mapa” de los “poetas malditos” no fue aceptado hasta que pudo cumplir sus funciones de signo, esto es, hasta que se convirtió de alguna manera en “mapa real” de la sociedad francesa del momento. La diferencia entre un signo artístico como la obra literaria y la realidad a que apunta con respecto a la naturaleza de un mapa es que, según Mukarovsky, la totalidad de los fenómenos sociales es “indeterminada”, como ya explicamos, al igual que lo es la energía semántica de la obra literaria. La obra literaria no tiene una relación de semejanza con la sociedad a que apunta y por este motivo tenemos que descartar que sea una “imagen” al modo de Peirce y al modo como Gustavo Bueno la analiza; pero ¿qué ocurre cuando confrontamos la obra literaria como hecho sígnico y el concepto de “símbolo”?

El concepto de símbolo es diverso y ha recibido muchas definiciones distintas. Siguiendo la estela de Mukarovsky, nos inclinaremos a entender el símbolo como el elemento de un código social, tecnológico, que sirve para mediar entre sujetos distintos, es decir, como unidad en sentido pragmático. Tampoco quiere esto decir que la “semejanza” quede excluida del símbolo, sino que en él se da de otra manera. Esta semejanza que podría haber en un símbolo, no obstante, no es icónica, no es la misma semejanza que la que se da en la imagen, en un retrato por respecto del retratado. Ocurre que en el caso del símbolo y la realidad no son dos materialidades corpóreas (M_1) las que se ponen frente a frente (César frente a su escultura), sino que son, más bien, una materialidad (M_1) frente a una organización (M_3). Es lo que ocurría en el artefacto, como vimos al principio del epígrafe. Un libro en tanto que imagen-libro se parece a otro libro, pero desde un punto de vista literario, el signo que constituye la obra de arte es ya un signo cuyo significante no es solamente un cuerpo o fenómeno que remite a otro, sino una organización que, desde luego, no puede existir sin fenómenos y cuerpos (sin M_1), pero que tiene, de alguna manera, existencia “autónoma”¹¹⁰. Dice

109 La “teoría del reflejo” parece hacer referencia a algún tipo de imagen y sería muy interesante ahondar en esa cuestión. Las similitudes entre la teoría sígnica de Mukarovsky y la teoría del reflejo de Lukacs, sin embargo, son más bien superficiales, pero no es lugar para tratar el asunto.

110 Recordemos que el artefacto de Mukarovsky tal y como lo entendía en la primera fase era un artefacto puramente sensible, sin nada de contenido abstracto. Más tarde intuye que existe todo un contenido tanto estructurado como no

Gustavo Bueno que “mientras que las imágenes conllevarían una suerte de aplicación a sus objetos (...) los símbolos prácticos no conllevarían esta aplicación, puesto que el objeto de símbolo se nos daría como esencialmente indeterminado, más o menos ambiguo u oscuro” (BUENO 1980:57-74), es decir, que son dinámicos o, por lo menos, están cargados de una energía semántica indeterminada, tal y como afirmaba Mukarovsky. El éxito de Mukarovsky es que, al vincular signo y cosa, puede decir que los signos mudan su valor precisamente porque las cosas a que apuntan (el contexto total de los fenómenos sociales) cambian a su vez. Nos inclinamos, en suma, a entender la obra literaria como un símbolo, de acuerdo con lo dicho en este párrafo.

Bueno entiende que la vaguedad del símbolo no está tanto en el propio símbolo sino en la dinámica del propio objeto al que se refiere el signo, porque ese objeto, en tanto que realidad, no está terminado, no es “perfecto” y, por tanto, la determinabilidad del símbolo depende de la práctica humana (y la práctica humana de otros factores), al igual que Mukarovsky entendía que la obra literaria como signo y su significado dependen de las prácticas humanas y del contexto. El símbolo práctico nos introduce en el nivel de la realidad en que surge la necesaria implicación de las instituciones y los convenios, los pactos, etc. La obra literaria como signo, independientemente de que el objeto estético esté en la conciencia colectiva (en las instituciones, convenios, pactos, para Gustavo Bueno), siempre está cambiando porque la realidad a que apunta también está cambiando siempre. El contexto total de los fenómenos sociales al que se refiere Mukarovsky, es un contexto “infecto”, inacabado y, por esta razón, cuando cambia, la obra cambia a su vez en tanto que signo¹¹¹. Es por este motivo que la teoría semiótica de Mukarovsky, por tanto, resulta en un avance muy significativo en lo que se refiere a la solidez de los argumentos contra la petrificación y el formalismo en la Teoría de la literatura. Comprender la obra literaria como signo implica comprenderla como algo en permanente evolución que supone necesariamente un contexto social (una conciencia colectiva y un contexto total de fenómenos sociales, en terminología de Mukarovsky) en la que se desenvuelve.

Volviendo a los símbolos, si las imágenes para Peirce guardaban una relación de semejanza con el objeto al que apuntaban, los símbolos guardan una relación “arbitraria” con ellos. Pero para Mukarovsky esto no puede ser considerado, en la última etapa, de este modo. Y ello sencillamente

estructura dentro del propio artefacto, y finalmente refuerza la resistencia del artefacto con respecto a la conciencia por la propia estabilidad de algunas estructuras “abstractas” que ya se encuentran en lo sensible. Termina, en suma, tratando al artefacto como un “sonido sistematizado”, o un “signo material sistematizado”, cuya percepción se da ya mediada por las ideas, así como los fonos se perciben mediados por los fonemas.

111 La diferencia entre ambos estriba en que, para Gustavo Bueno, la conciencia es material, y para Mukarovsky, inmaterial.

porque la arbitrariedad está restringida totalmente por la tradición viva del sistema de referencia (literario o lingüístico), pero también por otros muchos fenómenos sociales de los que Mukarovsky habla y cuyo entretrejimiento restringe sobremanera la mera arbitrariedad de los símbolos.

Para Peirce, el concepto de símbolo es prácticamente negativo, es todo lo que no es icónico (relación de contigüidad entre signo y cosa) o imágenes (relación de semejanza entre signo y cosa); pero, según Gustavo Bueno, la arbitrariedad no excluye ni la contigüidad (la relación que guardaría una llave con su cerradura) ni la semejanza (la de un busto con la persona a que representa). La contigüidad, dada la idea de espacio necesaria para el desenvolvimiento de las estructuras fenoménicas como ligadas a operaciones sociales concretas que se dan en un sitio y no en otro, es importante para la literatura, pero el hecho de que una obra literaria aparezca en una mesa de una casa al lado de un jarrón o de una guitarra no significa de por sí que haya nexos sígnicos relevantes. Para establecer ese nexo o, más bien, para entenderlo, habría que intercalar instituciones (normas, conductas normadas, los contenidos de la conciencia social, si se quiere). Entonces, la relación de los iconos con las cosas a que apuntan, aunque se dé por contigüidad, supone también instituciones y arbitrariedades. El concepto de símbolo, en total, es problemático, como problemática es la concepción semiótica de Mukarovsky, sin perjuicio de su utilidad.

6.3 Artefacto y objeto estético.

En el caso de la primera concepción del artefacto y objeto estético de Mukarovsky, observamos como el artefacto recibía más o menos los significados urdidos en la trama de relaciones que constituyen la conciencia social, en una especie de representación de la arbitrariedad pura¹¹². En la última fase, sin embargo, Mukarovsky deja la puerta abierta para la posibilidad de que las relaciones del artefacto con la realidad apuntada y con la conciencia que establece las arbitrariedades sean dialécticas, y que las relaciones "internas", por tanto, de la obra literaria con el objeto al que apuntan se puedan abrir paso por entre las leyes y normas arbitrarias, imponiendo sus restricciones y limitaciones, simbolizadas por "//", que expresaría la posibilidad de contactos trabados, relaciones no arbitrarias entre la obra y la realidad.

112 Esta debilidad de la semiótica de Mukarovsky ya es subrayada por Frantisek W. Galan: "(...) produce la impresión de que la relación entre el significante y el significado de la obra, el vehículo material y su objeto estético correspondiente, es arbitraria, aunque esté motivada por las normas insertadas en la conciencia literaria de una comunidad determinada" (W. GALAN 1988:207).

Después de hablar de la naturaleza del signo, ahora nos queda referirnos a la realidad significada, al objeto al que apunta el signo. Como es bien sabido, el concepto de *realidad* es prácticamente sustituible e intercambiable por el de *existencia* o incluso el de *Ser*. Las consideraciones ontológicas podrían parecer superfluas aquí, pero no parece que estén demasiado alejadas de las propias preocupaciones de los semiólogos. Hjelmslev habló de sustancia del contenido y forma del contenido, y de sustancia de la expresión y forma de la expresión¹¹³, acaso reproduciendo la teoría hilemórfica de Aristóteles o incluso la teoría de Parménides¹¹⁴. También hace referencia a esto Coseriu, tal y como indicamos en su lugar, cuando consideraba que la forma se interpretaba en ocasiones como cada lengua natural humana que se aplicaba sobre la materia continua de la realidad.

Si tomamos la clasificación de todas las posibilidades combinatorias entre las posibilidades (a, A) de comprender las imágenes, los símbolos (b, B) y la realidad (c, C)¹¹⁵, obtenemos ocho posibilidades¹¹⁶ que no nos interesa explorar, sino que las daremos por establecidas y trataremos de utilizarlas para entender mejor a Mukarovsky.

Mukarovsky tendría en cuenta que la realidad fenoménica de la obra de arte existe como imagen fuera del sujeto, tiene existencia independiente, como *artefacto* (A), el cual tiene un significado, *objeto estético*, situado en la conciencia colectiva (en cuanto conjunto de normas) y, por tanto, es arbitrario (B) y que se refiere a una realidad concreta (la nación checa) aunque sea relativamente indeterminada (c). No obstante, tenemos que decir que la postura de Mukarovsky es dialéctica, puesto que siempre que habla del artefacto comprende la posibilidad de entender que

113 Nos encontramos esta misma distinción en la obra de Salvador Gutiérrez Ordóñez a que hacemos referencia en este trabajo.

114 Aristóteles interpretaba el hilemorfismo como una unión de la materia y la forma, las cuales no podían ser tomadas por separado.

115 Esta clasificación se ofrece en el artículo al que hacemos referencias, y sigue, de algún modo, un criterio de abstracción o concreción y de subjetividad u objetividad para discernir las teorías sobre la imagen, el símbolo y la realidad. “A” sería la imagen objetiva, y “a” la imagen psicológica; “b” sería el símbolo con relaciones internas con la cosa, y “B” con relaciones externas o arbitrarias; “c” sería la realidad concreta, la “cosa”, y “C” la abstracción o la materia continua.

116 (I) (abc) Podría ser la posición de Platón, por cuanto las imágenes son mentales (a) y los símbolos unen esas imágenes con las cosas concretas (c) de manera interna (b). Esta es, según Gustavo Bueno, la posición extrema de un nominalismo naturalista.

(II) (abC)

(III) (aBc)

(IV) (aBC) Esta postura es la Saussure. Son imágenes mentales (imágenes acústicas) que se refieren a conceptos (trozos de realidad generales, C) y que están unidos por relaciones externas o arbitrarias en símbolos (B).

(V) (Abc)

(VI) (AbC)

(VII) (Abc)

(VIII) (ABC)

como imagen también se da psicológicamente, a pesar de que desecha entenderla sistemáticamente así por las razones ya expuestas. En cuanto a lo referente al símbolo, tenemos en cuenta que su última postura con respecto a la obra de arte como signo apunta ya a una consideración de ciertos vínculos internos (b) que resistirían la pura arbitrariedad de las relaciones entre signo y objeto. Por último, con respecto a la realidad, diremos que Mukarovsky trató de buscar la universalidad del valor estético a escala antropológica, y dialécticamente de nuevo se situó en el polo contrario (la relatividad de los valores según la sociedad concreta a que el signo apunta¹¹⁷).

Mukarovsky no rechaza que existan imágenes psicológicas, nunca trató de negar la importancia de la Psicología porque, antes aun, afirmó que la manera en que las normas estéticas y de otra índole se aplican a la obra literaria tiene que ver en parte con esa resistencia psicofísica individual. Sin embargo, trató de llegar a ellas “desde fuera”. Una imagen o un significado, por tanto, no son cuestiones del “creador” o del sujeto psicológico que las proyecta, sino del que las recibe y las interpreta y en cuya conexión se establecen los vínculos objetivos y el alcance determinado del símbolo. Según Gustavo Bueno, “el tratamiento objetivista se coordina con la perspectiva de quien escucha (...) a otro sujeto, desde fuera de él” (BUENO 1980:66). Esta perspectiva se compadece con la de Mukarovsky, cuando entendía que el escritor era también ya receptor de otras obras, y que eran los receptores los que realmente terminaban de construir la obra. Aquí radica el punto principal del estructuralismo funcionalista de Mukarovsky, a su vez, que conlleva el peligro de subrayar en la obra literaria características sémicas genéricas que podrían aplicarse a prácticamente cualquier objeto construido por el hombre; es decir, cualquier cosa construida por el hombre podría ser un signo.

En total, la misma dinámica y dialéctica de Mukarovsky afectando al artefacto, sujeto, conciencia colectiva, tradición viva, y todas las demás esferas pertinentes no han de reformularse en torno a dos compartimentos estancos como el sujeto y el objeto (al que parecen volver las teorías semióticas), sino en torno a una disolución de ambos términos, pues ellos mismos pueden ser dinámicos y constituir o ser constituidos, según su relación con otras materias (recordemos que solo existe la materia, que nada puede ser inmaterial).

117 Aquí, sin embargo, encontramos el obstáculo y el problema de que, una vez desechada la posibilidad de algún valor o normal universal, su relativismo sociológico no le permite volver a lo universal, precisamente debido a su emicismo, el cual, de todas formas, creemos que se puede superar reinterpretando a Mukarovsky desde otras coordenadas. La reinterpretación es posible, creemos, rectificando algunas consideraciones y profundizando en otros aspectos que en su obra quedaron relativamente inacabados.

Recordemos asimismo, para establecer de nuevo algunas correlaciones interesantes, que para Saussure la imagen acústica era mental (no era un objeto sensible). Esto significa que incluso el artefacto (en términos de Mukarovsky) o la forma (en términos hegelianos) quedan reducidos a un hecho mental, cerebral. Desde luego, para Mukarovsky no es así, puesto que la cosa queda en pie para los sentidos en el arte, porque el arte, tanto para él como para Hegel, son sombras sensibles del Espíritu, que, es cierto, se encuentra en todos los individuos de la sociedad en tanto que participan de la conciencia colectiva por igual. Recordemos la frase de Hegel: “pues el arte no es para un pequeño círculo exclusivo de unos cuantos intelectuales eximios, sino que está ahí para la nación¹¹⁸ entera. Pero lo que vale en general para la obra de arte halla la misma aplicación en el lado externo de la realidad efectiva histórica representada” (HEGEL 1989:198). Según esto, cuanto más hincapié o sujeta a factores “sensibles” y externos, concretos, históricos esté la obra de arte, menos comprensible será para la subjetividad del presente.

Lo que queremos decir es que, cuanto más externa sea una cosa, una obra de arte tanto en sí misma como en cuanto a lo que representa (según Hegel), menos se verá en ella lo cultural, lo espiritual, es decir, menos se percibirá la intencionalidad (en términos, ahora sí, mukarovskianos). Por tanto, cuando lo sensible se reduzca más a lo meramente sensible, más natural será la cosa, y menos espiritual. Vemos de nuevo cómo Mukarovsky y Hegel corren paralelos en algunos tramos. Podemos poner en correspondencia, en base a esto, no solo los conceptos de intencionalidad-no intencionalidad, sino también los de conciencia colectiva, material contra inmaterial, artefacto contra objeto estético, naturaleza contra cultura, etc.

Incluso el achatamiento¹¹⁹ del polo del autor (autor-obra-lector) en cuanto a que el autor es un lector más (obra-lector) y, por tanto, un elemento más del espíritu, podría ponerse en correspondencia con Hegel. Si recordamos, según Mukarovsky, en los medios folclóricos nadie es el autor de un poema o de una canción; el autor, de encontrarlo en alguna parte, habría que buscarlo en el conjunto de los individuos que utilizan ese mensaje (canción o poema) en su grupo. Prescindiendo entonces de un artefacto que “fije” la obra, es decir, prescindiendo de la “cosa” (de la Naturaleza) más cerca estamos de la espontaneidad del Espíritu, de la conciencia colectiva, etc.

Reiteramos, antes de dar por finalizada esta sección, que las correlaciones¹²⁰ que establecemos no

118 Subrayamos este término, pues es utilizado por el propio Mukarovsky como límite de la integración de las estructuras.

119 Nos referimos a la consideración parcial del hecho literario, eliminando de ella la figura del autor, por ejemplo. Este tipo de consideraciones serían tomadas por Jesús Maestro como “teorías ablativas”.

120 Nos remitimos a la correlación expuesta en torno a la estética marxista, y cómo desde esta correlación se puede

tienen por objeto reducir a Mukarovsky a unas coordenadas hegelianas, sino sencillamente de subrayar unas conexiones que en algunos casos resultan verdaderamente sorprendentes, aunque en el caso de Mukarovsky pudieran ser tomadas con la mayor cautela, como meras directrices metodológicas, y en el caso de Hegel se traten tal vez de una metafísica caduca.

6.3.1 Problemas suscitados por los conceptos “conciencia inmaterial” y “objeto material” y crítica de los mismos desde el Materialismo filosófico.

Si tenemos en cuenta que la estructura literaria tal como la entiende Mukarovsky es heterogénea, esto no solo quiere decir que sea una confluencia de tradiciones, rupturas, transgresiones, intereses, intencionalidades, etc., sino que también incluye elementos materiales en su consideración. Según Manuel Asensi: “quiere decir que todas las dimensiones gráfico-lingüísticas del lenguaje poético son pertinentes, no habiendo ninguna de ellas que deje de contribuir en mayor o menor medida a la significación general que da sentido a un poema concreto. (...) un análisis estructural de un texto poético consiste en analizar semánticamente todos sus componentes, desde su conformación gráfico-fónica a su construcción lógica” (ASENSI PÉREZ 2003:129).

El artefacto, el objeto material, la cosa, equivaldría al significante y el objeto estético a lo que tienen en común todas las conciencias individuales de un grupo determinado¹²¹, según el autor. Cuando se interpreta el signo poético como un signo autotélico, que llama la atención sobre sí mismo, parece querer evitarse mayores complicaciones en torno a la realidad a la que apunta el signo, puesto que un signo autotélico, en cuanto apunta a una realidad presente que es él mismo, parece desvanecerse en cuanto tal signo o, por lo menos, parece constituir un caso límite de signo. Mukarovsky trata de superar esta dificultad subrayando que la función estética llama la atención sobre sí misma para permanecer transparente y mantener en equilibrio el resto de funciones que están en la estructura, con el fin de significar, aunque sea indeterminadamente, el conjunto total de los fenómenos sociales del grupo de referencia (la religión, filosofía, ciencia, costumbres, etc.). Este significado sería el objeto estético, según Mukarovsky, mientras que el artefacto parece ser el libro mismo que se percibe.

entender la crítica marxista mucho mejor.

121 Esta concepción de la conciencia individual cambia, como ya hemos dicho. En sus obras más tardías sencillamente habla de conciencia colectiva como el espacio de normas sociales que moldea a los individuos.

No debemos entender este “apuntar hacia el contexto social total” como si se tratara de un reflejo (al modo de la teoría del reflejo), sino más como una relación indirecta, al modo como una metáfora se relaciona con la cosa designada. El arte, por tanto, no tiene carácter documental, ni siquiera en las obras cuyo grado de cercanía con la realidad es más alto. En estas obras los elementos comunicativos, expresivos, referenciales, etc. pueden tener mucha importancia, pero permanecen a raya del primer puesto en la jerarquía de funciones ocupada por la función estética. Y, con todo, la función comunicativa sigue estando muy presente en toda la literatura en tanto que arte temática, hecha de palabras.

Precisamente debido a esta antinomia entre las funciones comunicativas y las estéticas surgen los problemas en torno a la ficción. En ocasiones, algunos pasajes de ciertas novelas pueden, como tales pasajes aislados, ser muy “indeterminados”, muy confusos con respecto a la realidad a la que supuestamente apuntan, pero la obra total y su estructura como signo son más precisos, y siempre pueden apuntar a un movimiento histórico social, a la sociedad que lee la obra, etc.

Las relaciones entre literatura y ficción son muy interesantes desde el punto de vista de Mukarovsky. Recuerda, con respecto a esto, que un retrato tiene una relación con el rostro pintado, pero a la vez el retrato tiene una autonomía: es el cuadro lo que se pinta y no otra cosa; algo parecido ocurre en la literatura: no se escribe la realidad, se escribe la obra literaria que en ocasiones guarda relaciones con la realidad que hay que determinar en cada caso. Sobre todo, hay que tener en cuenta que el fundamento de la obra de arte es la unidad de su significado y no la capacidad de reflejar mecánicamente la realidad.

Es precisamente en este punto donde radica la mayor utilidad de comprender la obra de arte como un hecho sígnico: “sin una orientación semiológica el teórico del arte sucumbirá siempre al intento de considerar la obra de arte como una construcción puramente formal o incluso como reflejo inmediato de disposiciones psíquicas o fisiológicas del autor, o de la realidad expresada distintamente por la obra y de la situación ideológica, económica, social y cultural del correspondiente medio social” (MUKAROVSKY 1971:35).

Resumiendo, por tanto, diremos como punto de partida que el artefacto sería la cosa corpórea (M_1) y el objeto estético sería la cosa incorpórea situada en la conciencia colectiva (M_2). Creemos que aquí nos encontramos con serios problemas, como trataremos de mostrar, puesto que el artefacto en la obra literaria (llamado “material” por Mukarovsky) puede ser tanto el cuerpo (el

libro, con sus hojas, los hilos que mantienen unidos los legajos, los trazos de tinta, las pastas, etc.) como la propia lengua que también es el material con el que se da forma a la obra literaria, es decir, el material con el que se da forma al objeto estético. En el caso del objeto estético, la pregunta para revelar el problema podría ser: ¿cómo puede ser un “objeto” inmaterial? Mukarovsky contestaría: es un objeto porque es objetivo, es decir, se encuentra en cada una de las conciencias individuales (porque no puede existir flotando como un fantasma fuera de los cuerpos individuales), pero se vuelve objetivo porque todas esas conciencias individuales tienen algo estable, igual, constante que constituye la base de la conciencia colectiva y, por tanto, del objeto estético.

Las razones por las cuales no hemos situado a Mukarovsky en un idealismo es porque esas conciencias o conciencia colectiva siempre se encuentra a su vez condicionada por factores externos, tales como la situación económica del país, el propio sistema literario, las mismas normas morales y éticas externas a la literatura, pero que sin embargo la afectan de igual modo. Es en esa dialéctica como se conforma la conciencia colectiva en lo referente al objeto estético. Sin embargo, ¿no podríamos decir que el objeto estético está determinado antes por esas mismas relaciones dialécticas objetivas entre las diferentes esferas, antes que por una conciencia colectiva?

Este es el mayor problema con que se enfrenta Mukarovsky, y viene a reavivar aquella falta de dialéctica entre “conciencias colectivas” que subrayaremos (especialmente en el epígrafe 7.5) en otro punto del trabajo y a corroborar cierto “adentrismo” o “emicismo”, según el cual no son las relaciones objetivas entre distintas esferas lo que va determinando el objeto estético sino, en última instancia, la conciencia, aunque sea colectiva. Como ya hemos dicho, eliminar la conciencia como “dimensión perceptora, pensante” del sujeto e introducir el factor operatorio (más objetivo), permite entender mejor las relaciones objetivas entre las operaciones de los sujetos y los cursos de relaciones más o menos estables que van conformado los grupos sociales y las distintas esferas sociales en lo referente a la literatura y otros artefactos. Cuando se introducen las operaciones, la “conciencia pensante” queda desplazada por una “conciencia operatoria” que se resuelve mejor en lo objetivo, incluso cuando sus operaciones estén desencadenadas por disposiciones fisiológicas o psíquicas (M_2). Cuando una literatura se interpreta operatoriamente, esas operaciones se pueden dar como fenómenos (M_1) y como estructuras o relaciones (M_3) y, por tanto, pueden ser reinterpretables objetivamente por otros sujetos; sin embargo, si la literatura en su significado se resuelve en un objeto estético depositado en una conciencia colectiva entendida como lo hace Mukarovsky (M_2), no se puede de ningún modo abordar desde fuera, en tanto en cuanto existirán miles de objetos estéticos inconmensurables, puesto que esa relación de igualdad de la que brota el objeto estético

unido a la conciencia colectiva se da entre conciencias inmateriales y no entre operaciones objetivas; se da en el “adentro”, en un “adentro” en el que, por cierto, nadie puede entrar si no es desde la psicología o la fisiología, disciplinas las cuales no nos van a ayudar en absoluto a desentrañar los problemas literarios.

Volek se hace eco de este problema en diversos lugares: “(...) miremos adonde conducía la imagen de conciencia colectiva, privada de la experiencia histórica viva, dialógica, y reducida a la dimensión de un código intemporal. En última instancia, la conciencia colectiva ancla la conceptualización que la utiliza como referencia en un espacio idealizado, utópico” (VOLEK 200:122). Es precisamente ese espacio utópico el que estamos criticando y, dado que existen tensiones internas en la teoría de Mukarovsky, creemos que es posible decantar la balanza o el equilibrio ambiguo de su teoría hacia nuestro terreno. Citamos a Volek de nuevo:

la Escuela de Praga también se enfrentó críticamente con la herencia durkheim-saussureana, incluso apoyándose en el grupo de Bajtin (en el lingüista Valentin Voloshinov), pero como lo hacía más bien desde adentro, más tuvo que lidiar luego con las contradicciones entre su práctica y el paradigma teórico que tenía como horizonte. Entendemos entonces por qué esta dimensión sociológica abstracta, por más dialéctica que fuera, estaba abierta a ataques por parte del marxismo (aunque este fuera muy limitado, a su manera, también, y castrado por la ortodoxia estalinista) y que las dos sociologías eran irreductibles una a la otra (VOLEK 2000:123).

El mejor favor, como decimos, que se le puede hacer a Mukarovsky, desde nuestra perspectiva, es tratar de reinterpretar esa conciencia colectiva de manera no mentalista ni armonista, sino operatoria, y ponerla con contacto real dialéctico con otras operaciones en su mismo campo (la literatura nacional checa) y en otros. Esta interpretación tampoco es arbitraria, puesto que Mukarovsky nos da todas las herramientas para superar el mentalismo en el que recae de vez en cuando, cuando afirma que esa conciencia colectiva está condicionada por las condiciones materiales económicas, políticas, religiosas, científicas, morales, etc. Esto nos permite retirar el acento de M_2 y repartirlo sistemática y dialécticamente entre los tres géneros de materialidad (fenómenos literarios, ideologías, esencias y relaciones), siempre desde una perspectiva operatoria que nos devuelva a personas de carne y hueso que escriben con las manos, leen con su ayuda y hablan utilizando los músculos.

Interpretar la conciencia de manera mentalista, entre otras cosas, obliga a Mukarovsky a decir que el artefacto es material y el objeto estético inmaterial. En principio, parece que cualquier

cambio de terminología aquí podría resultar superfluo, puesto que todos “podemos entendernos” con su terminología. No obstante, la aceptación de esta terminología conlleva dos consecuencias:

1- Por un lado, definir algo como inmaterial (o espiritual) nos obliga a entender ese objeto inmaterial como dentro de la conciencia (como hace Mukarovsky), es decir: el objeto inmaterial existe porque hay una conciencia que lo capta; por su lado, definir lo material como opuesto a lo inmaterial nos obliga a meterlo en el cajón de los cuerpos y los fenómenos. A su vez, la conciencia del sujeto no se da materialmente, no es un artefacto, sino que es inmaterial, pero tendríamos que decir entonces que esa conciencia, al ser inmaterial, necesita de otra conciencia para existir (como el objeto estético, al ser inmaterial, necesita de una conciencia para existir), porque la conciencia misma no se puede dar como un objeto, según esto. Los problemas aquí siguen siendo, como queremos apuntar, parte de la cárcel sujeto-objeto en que Mukarovsky se hallaba.

2- En segundo lugar, cabría hacerse la siguiente pregunta: ¿es el conjunto de reglas lingüísticas (la *langue*) con que se construye la obra literaria parte del artefacto, o parte del objeto estético? En escultura podemos decir que las propiedades físicas del mármol con que está construida “El rapto de Proserpina”, de Bernini, puede determinarse de algún modo mediante la Química y la Física o, en general, mediante la “Ciencia de los materiales”, que no es parte del objeto estético, sino que hace referencia a, según Mukarovsky, lo material, el artefacto. Pero ¿son entonces las propiedades de una lengua parte del objeto estético o parte del artefacto? ¿Son materiales o inmateriales? En relación con este último asunto, hemos comentado más arriba el artículo “El individuo y la evolución literaria”, en cuyos comentarios introductorios, el propio Emil Volek afirma que “(...) el error de Mukarovsky en este ensayo fue identificar lo no intencional con la realidad o no signo (cosa). Porque el residuo no intencional también puede ser sígnico (signo₃): por ejemplo, el texto literario ya es sígnico en el primer nivel (del artefacto); y el problema de lo «no intencional» no es necesariamente que no entendamos, sino que no sepamos cómo integrarlo en la totalidad” (VOLEK, Emil 2000:392). El artefacto, en suma, no es una “cosa”, sino una cosa ya mediada por signos y funciones, en literatura.

Estos dos problemas responden de nuevo a la incapacidad de la epistemología de reconstruir por sí misma toda la realidad de la obra literaria. Aquí sí nos interesa señalar sucintamente cuáles son los diferentes matices que Mukarovsky ha ido añadiendo a su teoría semiótica en este aspecto, puesto que las rectificaciones llevadas a cabo pueden darnos pistas sobre el lugar al que quería conducir finalmente su teoría y, sobre todo, van a ayudarnos a reforzar el análisis y diagnóstico que

de su filosofía de la literatura estamos haciendo nosotros.

Siguiendo el análisis que Emil Volek hace del artefacto, objeto estético y tradición viva en la recopilación de artículos que lleva a cabo en su obra, *Signo, Función y valor*, nos encontramos con tres variaciones a la hora de considerar el artefacto. Cabe decir que, en estas consideraciones, Volek no tiene en cuenta la realidad (el contexto total de los fenómenos sociales) para trazar los esquemas. Las transcribimos tal y como nos las encontramos:

Artefacto $\rightleftarrows E_1 \rightleftarrows = \rightleftarrows E_2$

En este punto, podríamos decir que el artefacto se considera pura materialidad sin significado, tan solo un fenómeno o significante desprovisto de cualquier cosa que lo trascienda. Sin embargo, ese fenómeno está supeditado a la conciencia (E_1) que es donde nos encontramos ya la estructura del objeto estético, el significado, que está determinado por (E_2), a la vez que E_2 (que es la estructura de normas en la tradición viva) está determinado por la conciencia colectiva. El artefacto por sí mismo no tiene entidad artística, como vemos, y solamente “vestido” de las sucesivas estructuras es como alcanza su cualidad artística.

Artefacto/ E_0 $\rightleftarrows = \rightleftarrows E_1 \rightleftarrows = \rightleftarrows E_2$

En esta ocasión observamos que existe una estructura 0 incluida ya en el artefacto, es decir, que en el mismo artefacto están ya las posibilidades de levantamiento de las sucesivas estructuras. Ahora, el valor estético y universal de una obra y su interpretación misma residen en parte en el material, en el artefacto, que es materia y forma a la vez de la estructura concreta del significado, del objeto estético (E_1). La última parte sigue inalterada, puesto que el objeto estético se conforma con la estructura de normas (E_2) pero a la vez se encuentra en dialéctica con ella. En suma, esta dialéctica entre norma y concretización de la norma se encuentra también entre el artefacto y el objeto estético, donde el artefacto ya adquiere un peso importante.

Artefacto/ E_0 $\rightleftarrows // \rightleftarrows E_1 \rightleftarrows // \rightleftarrows E_2$

Este último matiz simbolizado por // significa que, lejos de resultar una transición pacífica y unívoca del objeto estético al artefacto y viceversa, así como del objeto estético a la conciencia colectiva, lo que ocurre es que hay fuerzas (//) que resisten esas conformaciones del objeto estético.

Es decir, el material del artefacto pone resistencia a su totalización semántica en el objeto estético, y el sistema de normas también opone su resistencia a la aplicación de fuerzas cada vez que se empeñan en una obra concreta en el momento de su construcción: “(...) un artefacto artístico material configurado de tal o cual manera tendrá la capacidad, cualquiera que sea la situación evolutiva de la estructura artística dada, de inducir en la mente de los receptores objetos estéticos con un valor estético concreto positivo” (MUKAROVSKY 2011:104).

Esta última fase, que Volek percibió, no tuvo peso para Asensi, a quien, como resultado de toda esta tensión que venimos analizando hasta ahora, dice lo siguiente: “no obstante, y dado que tanto Ingarden como Mukarovsky hicieron una mala interpretación de la fenomenología, habría que decir que entre artefacto y objeto estético hay una cierta relación dialéctica por la que el primero se siente afectado y sujeto a modificaciones, aunque estas sean más difíciles de percibir” (ASENSI PÉREZ 2003:123).

Las tesis principales de Mukarovsky, en total, son las siguientes:

- 1) La obra artística es un signo, cuyo significante es el artefacto y cuyo significado es el objeto estético.
- 2) El artefacto es el objeto material (en cuanto que es sensible) y el objeto estético es el contenido de la conciencia colectiva (es, por tanto, inmaterial).
- 3) El objeto estético apunta al conjunto de los fenómenos sociales, y constituye una relación con ellos.

Además de estas tesis, merece la pena citar largamente a Mukarovsky en este punto:

en primer lugar nos interesará saber dónde existe tal tradición viva. Podría pensarse que está depositada en obras artísticas anteriores. Pero, ¿qué conexión hay entre estas y una obra nueva? Debemos admitir que la existencia propia de la estructura anterior, como también de la estructura de la obra nueva, reside no en las obras materiales (que no son más que una manifestación exterior de la estructura), sino en la conciencia. La correlación de los componentes, su jerarquía, sus concordancias y contradicciones -todo ello conforma cierta realidad, pero una realidad esencialmente inmaterial; solo así puede ser dinámica. El lugar de la existencia de esta realidad es la conciencia. ¿La conciencia de quién? Algunos contestarán: del artista, naturalmente. Pero aunque esta respuesta parecería justificada en el caso de una obra que está siendo creada o que apenas acaba de ser creada, no se sostendrá si tomamos en consideración la tradición viva. El artista está en la misma relación con ella que otros coetáneos

suyos, que toda la colectividad receptora de las obras que vehiculan la tradición viva (MUKAROVSKY 2000:298).

Creemos que señalando los problemas con que se topan estas tesis describimos mejor la propia teoría del signo estético de Mukarovsky. Una vez señalados los problemas, podremos tratar de reexponer mejor su teoría.

El primer problema que surge y que parece ser el punto de partida de otros problemas derivados es el siguiente: ¿cómo podría el objeto estético formar parte de la obra si es un contenido de la conciencia colectiva y no de la obra misma? Este problema lo formulamos con otras palabras en el apartado de la epistemología: ¿cómo puede estar ahí fuera algo que yo siento dentro? El problema, por tanto, es el “dentro de la conciencia colectiva” (el objeto estético) y el “fuera de la conciencia colectiva” (artefacto y contexto total de fenómenos sociales).

Esta resistencia que oponen los materiales es ejemplificada por Rafael García Bárcena como aquel pequeño freno o fuerza contraria con que se encuentra nuestro compás al trazar una circunferencia sobre la superficie del papel; esta resistencia sería mucho mayor si tratáramos de dibujar la circunferencia en una lija, etc. Creemos que las resistencias que ofrecen los materiales se pueden tener en cuenta en toda su amplitud cuando hablamos de operaciones con cosas, y no de circunstancias mentales. La dificultad de escribir una novela surrealista topa con las limitaciones del lenguaje y del propio lector a la hora de “decodificar” cuatrocientas páginas de escritura automática. Por este motivo, entre otros, el material de la lengua y el propio material del género narrativo dificultaban sobremanera la utilización de ciertas técnicas surrealistas y este es uno de los motivos por los que las narraciones surrealistas y vanguardistas en general no estuvieron en el centro de su sistema, sino que formaron parte más bien de la periferia. Ocurre del mismo modo con ciertos metros en poesía, más comunes o más propicios para unas lenguas que para otras, es decir, que se pliegan mejor a la aplicación de las normas lingüísticas vigentes.

El artefacto, entonces, no es solamente un “gancho” (significante, soporte material) donde se “cuelga la chaqueta” del objeto estético (significado, el añadido de la conciencia). Esta oposición podría reformularse atendiendo a los ejes del objeto y el sujeto, pero con los problemas que hemos mencionado antes y que volverían a cernirse sobre nosotros, como ya complicaron la trama teórica de Mukarovsky. La cuestión no es meramente terminológica, puesto que si lo fuera Mukarovsky

podría haber encontrado una solución a las dicotomías tan tajantes que plantea a pesar de haberles dado nombres “erróneos”, pero no fue así, precisamente porque su terminología arrastra problemas que no son meramente formales, sino de contenido y metodológicos. Veamos cuál es, para él, la diferencia entre una estructura biológica y una literaria:

sin duda muchos de los rasgos que hemos nombrado como característicos para la estructura de la obra artística encuentran analogías en la estructura del organismo biológico. Sin embargo, la estructura artística propiamente dicha -que trasciende por su duración a la obra individual, se transforma en el tiempo, existe en el conciencia colectiva -no puede, supongo, tener una analogía en la biología. Aunque en el reino biológico también existe la continuidad evolutiva, el portador inmediato de la estructura es la realidad material. Por tanto, la estructura biológica (el organismo) cambia de manera menos continua que la estructura artística. Los estímulos que provocan los cambios afectan la realidad material biológica directamente (MUKAROVSKY 2000:299).

El estatismo de las estructuras biológicas, para Mukarovsky, se debe a que ellas se asientan en el material y no en la conciencia. Pero ¿se puede leer una estructura mirando una célula a través de un microscopio? El teorema de Pitágoras (tal vez el hecho científico más inmutable de todos los tiempos) ¿en qué realidad material se asentaría para Mukarovsky? Mukarovsky ahonda aún más en esta cuestión:

¿Quiere decirse que la estructura es, a fin de cuentas, asunto de la actitud del investigador hacia el objeto de estudio? ¿Es algo que el investigador aporta al material para organizarlo y ordenarlo de acuerdo con sus propósitos? ¿Es solo asunto de la subjetividad investigativa (subjetividad de la investigación, claro está, no del investigador individual)? De ninguna manera quise expresar tal opinión, aunque soy consciente de que para reconocer una estructura se requiere una visión orientada en cierto sentido. Como dijimos, la estructura es una realidad, que en sí misma es inmaterial pero que se manifiesta materialmente y actúa sobre el mundo material. En esto nada cambia el hecho de que ocasionalmente un mismo fenómeno puede ser asociado con varias estructuras o que las estructuras pueden interpenetrarse. Todo ello se debe a que las estructuras estudiadas por las ciencias sociales son inmateriales y de carácter energético (MUKAROVSKY 2000:302).

¿Qué es, pues, el artefacto en una obra literaria? ¿Es el conjunto de palabras que aparecen en todas las ediciones diferentes de la misma obra? El artefacto en literatura parece que se multiplica por cientos de miles, parece que puede copiarse de un lugar a otro sin que la obra pierda un ápice de su autenticidad. La autenticidad¹²² de una obra pictórica o de una escultura tiene una enorme importancia en el mundo del arte, y las reproducciones mecánicas de esas obras se consideran objetos de segundo orden sin apenas valor, lo cual no ocurre en literatura. La autenticidad parece

122 Por auténtico nos referimos al cuerpo originariamente manipulado por el escritor, el incunable, el manuscrito, etc.

ligada, sobre todo en los contextos de pintura y escultura, a los cuerpos idiográficos, concretos, con que trabajaron los artistas que crearon la obra. En literatura parece que esto no ocurre en la misma medida. Esto se puede percibir bien en la confrontación entre los museos y las bibliotecas, por ejemplo. A ninguna biblioteca se le exige que solamente tenga incunables, que solamente tenga manuscritos o, en lo referente a las obras modernas, las propias obras escritas a máquina, los papeles manipulados por el propio escritor. Pero hay más: ¿qué ocurre con las obras escritas a ordenador, las que viajan por internet en forma asimismo “inmaterial”? Porque cuando pulsamos una tecla no hacemos aparecer un corpúsculo detrás de la pantalla (a pesar de que, es cierto, hay elementos de M_1 funcionando y respondiendo a nuestras operaciones sobre las teclas en la pantalla). El llamado libro electrónico es la prueba más seria que podemos encontrar para defender la poca importancia que en el mundo de la literatura tienen las obras “auténticas”, en el sentido en que las hemos entendido (como identidad sustancial, el mismo cuerpo trabajado).

¿Cuál es esa materialidad, entonces, de la obra literaria como artefacto? Tampoco es el libro, puesto que, como hemos dicho, no hay diferencias entre *La Regenta* que cualquier español puede tener en casa hoy y la que leían los españoles de finales del siglo XIX, aparte de que probablemente nuestras ediciones modernas están mejor tratadas, comentadas e impresas. Tampoco sirve el aura de Walter Benjamin, porque es una noción totalmente metafísica, y en literatura apenas tiene efectos, de todos modos: lo mismo da leer el *Quijote* en la edición de la Real Academia de la Lengua Española que en la edición de Cátedra, porque en este caso la identidad material importante no es sustancial, sino esencial. Decimos que dos libros (cuerpos) diferentes son la misma obra, en este sentido. Pero entonces el artefacto no es un cuerpo, sino una identidad esencial.

Podríamos entender, finalmente, que el artefacto es el fenómeno, el símbolo externo material (sea auténtico o no). El problema de entender el fenómeno desde una postura epistemológica y no gnoseológico-materialista es que nos tenemos que volver a hacer la pregunta del adentro-afuera. Sin embargo, entenderemos que en este punto Mukarovsky se halla en una postura realista, en la que el fenómeno está unido a un cuerpo, tiene existencia fuera de la conciencia que lo percibe. En este sentido, nosotros, al ver una copia exacta de “El rapto de Proserpina”, podemos experimentar el fenómeno y ver en él una función estética predominante, además de darle un valor estético igualmente alto; en ese caso, la copia ejercería de artefacto del objeto estético igualmente, es decir, significante del significado. Incluso viéndolo así, cabría preguntarnos desde la perspectiva epistemológica por qué habría que llamar material a lo percibido (artefacto) e inmaterial a lo que se supone que no es percibido (objeto estético). La distinción objeto/mente y dentro/fuera no parece

ser útil para discernir entre el artefacto y el objeto estético, como vemos. De otra manera, ¿cómo puede ofrecer resistencia a las operaciones un puro fenómeno? Si tratamos al artefacto como una “apariencia¹²³”, nos asaltan estas dificultades. ¿Y si tratáramos al artefacto como un cuerpo? Entonces diríamos que las resistencias son reales, como las que describimos al hablar de un trazo en una lija, papel, o arena...

En el sentido que acabamos de inaugurar de artefacto como fenómeno ligado a una corporalidad diremos también que el artefacto de una obra literaria es el libro, son los trazos de tinta en un papel. Pero los trazos de tinta en un papel deben responder a unas reglas ortográficas asentadas en un sistema lingüístico que no es ya material (no es material en el sentido que le da Mukarovsky), puesto que este sistema lingüístico se sitúa en la “conciencia colectiva”, es social, es la *langue* de Saussure, ontológicamente ubicable en M_2 . Un sujeto percibe unos fenómenos no de manera pura, sino mediados ya en cierto modo por M_2 . ¿Qué serían todos esos grafos en un papel o en una pantalla sino garabatos para quien no puede interpretarlos? Fenoménicamente, entonces, una “a” y una “r” en la palabra árbol ya se nos dan relacionadas de acuerdo con un contexto social, igual que “árbol” y “frutal” son dos términos que se nos dan relacionados sintácticamente por su concordancia y la función que ocupe el sintagma en la frase, relación que solo puede entender alguien que conozca el código. Esta relación, entonces, ya no es fenoménica. Y creemos que aquí estamos llegando al corazón del asunto.

Si el artefacto es solamente el cuerpo y los fenómenos¹²⁴, incluidos los trazos de tinta en el papel, ¿acaso se podrá decir que las reglas con que se combinan sus partes son inmateriales y se aplican al artefacto desde fuera (desde una conciencia) para desentrañar su misterio? ¿O podríamos decir mejor que esas reglas se hallan implícitas en el propio artefacto, en las mismas relaciones entre unos trazos de tinta y otros? Así lo creemos nosotros, y hay motivos para interpretar a Mukarovsky en este sentido¹²⁵. Por último, ¿podríamos decir que los cambios en el código de la conciencia colectiva a través del objeto estético no suceden “por encima” del artefacto, sino que están de alguna manera determinados por él? Estas preguntas no pueden contestarse satisfactoriamente desde las posturas ambiguas de Mukarovsky, precisamente por las coordenadas limitadoras de este, a pesar de que con sus últimas posturas se decantó por una dialéctica en la que

123 Recordemos que “phainómenon” en griego significa apariencia.

124 Sobre lo intrincado de esta dualidad cuerpo/fenómeno en el terreno de la literatura diremos unas cuantas cosas después, sobre todo en torno al libro y a los nuevos medios de difusión de la literatura.

125 Esta interpretación trataría de entender el sistema literario como M_3 , una esencia que no tiene por qué estar en ninguna cabeza ni ninguna conciencia social, al igual que un triángulo equilátero no está en ninguna cabeza, y sin embargo son reales y materiales.

el artefacto ya no era puramente pasivo, sino que ofrecía resistencias, al igual que las normas ofrecían resistencias a la misma conciencia colectiva: “podemos decir, entonces, que el valor estético objetivo del artefacto artístico es tanto más alto y duradero, cuanto menos fácilmente se somete la obra a una interpretación literal desde el sistema axiológico generalmente aceptado por la época o el medio dado” (MUKAROVSKY 2000:106).

Puesto que ya hemos tratado antes la distinción de materia y forma tan solo habrá que recordar que la forma es también materia que en un momento dado, en sus relaciones con otras materias, ejerce el papel con-formador de otra materia. En otras palabras, no existe lo inmaterial. La conciencia es ella misma, si queremos seguir utilizando el término, materia; sin embargo, es necesario activar una perspectiva crítica de la conciencia para limitar el poder conformador que le adjudica el idealismo y el espiritualismo. La conciencia no se opone en tanto que sujeto a la materia, según esto, sino que en muchas ocasiones el artefacto sería el mismo “sujeto” que conformaría la conciencia material objetiva del “objeto” (lector, escritor, u otro individuo que en este contexto actúan como materia). Pero, si el artefacto afecta al sujeto de esa manera, ¿no habrá que pensar que la conciencia (presuntamente inmaterial) es en cierto modo moldeada por la materia? A este problema llega Mukarovsky, cuando entiende que la conciencia colectiva percibe la obra de arte en el trasfondo de la tradición viva literaria en contacto con todas las demás esferas sociales (religión, economía, moral, etc.) y constituye ya un éxito moderado señalar esta dificultad que, dicho sea de paso, no se ofrece como tal desde nuestras coordenadas. No hay nada de extraño que una materia con-forme a una conciencia, puesto que la conciencia y el sujeto mismo son considerados como objetos (como materia) de acuerdo con ciertas relaciones con los demás objetos que pueden ejercer de sujetos (materia, también), tal y como ocurría en nuestra explicación de la distinción materia/forma.

El artefacto, en suma, es tan material como la conciencia, aunque preferimos sustituir el término conciencia por uno que exprese mejor las cualidades del sujeto a que nos referimos, que es el sujeto operatorio. La distinción entre artefacto y objeto estético, bajo esta luz, se revela de otra manera. El artefacto, lo construido, es una materia formalizada ella misma, en varios niveles. Ahora no tendremos problema en llamar objeto material a una estructura lingüística abstracta (no inmediatamente fenoménica), o incluso a la “langue” ejercida en la obra literaria.

¿Qué nivel de entre todos habrá que tener en cuenta desde una “ciencia de la literatura”? El nivel que se sitúe a escala de las partes formales de ese mismo campo. Desde la Química, el nivel

del artefacto que nos interesa serán sus estructuras moleculares, los elementos que componen el papel y la tinta y las propiedades que tienen estos definidas en su propio ámbito, etc. Desde la Lingüística el nivel del artefacto que nos interesa es fonético, morfológico, sintáctico y semántico, principalmente; tenemos en cuenta que los cuerpecillos filtrados en el papel se relacionan de una determinada manera gracias a códigos que imponen esas relaciones y que constituyen limitaciones y oponen resistencias a su manipulación (a su separación o análisis y a su acercamiento o síntesis). Dentro de esos niveles lingüísticos las partes formales se dan a diferente escala, como es natural, pero lo que a nosotros nos interesa es que estos niveles de relaciones, esencias, etc., no son ya un artefacto como tal, fenoménico y corpóreo, pero sí son materiales y sí son objetivas.

Como objeto estético (un significado), la obra se da en M_3 - M_2 y no en M_1 , pero sigue siendo material, y es importante subrayarlo porque diciendo que son materiales podemos seguir viendo las cosas fuera de la conciencia, o al menos con cierta independencia de ella. Sin embargo, desde un punto de vista estético, no nos interesa aún que el artefacto tenga tales estructuras lingüísticas o tales otras, porque las estructuras lingüísticas son partes materiales de la obra literaria en tanto que literaria, y no formales, puesto que las estructuras lingüísticas no quieren decir unívocamente “obra de arte”. Sin embargo, un conjunto encadenado de endecasílabos y heptasílabos ya se nos dan a escala de la “ciencia de la literatura”, ya son partes formales suyas porque un endecasílabo guarda en sí la forma de totalidad (aunque sea una forma indeterminada supone la totalidad literaria de la que forma parte), así como un trozo de un jarrón supone la totalidad del jarrón. Sobre este tipo de transformaciones ya hemos hablado, en epígrafes anteriores y no diremos más.

El artefacto literario, entonces, es material, pero no corpóreo. Los endecasílabos, los versos yámbicos, las rimas en eco, etc., son estructuras incorpóreas, aunque desde luego no se dan en el aire, sino siempre de manera corpórea y fenoménica. Por eso es tan importante considerar las diferencias entre las relaciones de los lados de un triángulo y las relaciones entre los endecasílabos y la estrofa a que pertenecen, o las relaciones entre una planta cuadrangular y el Partenón. Ya explicamos que, en unos casos, las operaciones y los fenómenos podían ser segregados de las estructuras, sobre todo en aquellos casos de científicidad natural (en las metodologías α_1). Es cierto que las estructuras del soneto, por ejemplo, suponen un “cierre operatorio”, más que categorial, puesto que de él aún no se pueden segregar las operaciones. Pero la estructura de un soneto, como decimos, no es un cuerpo en sí, aunque se dé relacionando los mismos trazos de tinta que nos encontramos en la hoja de papel, o en las sombras que observamos en la pantalla de cualquier dispositivo electrónico a las cuales hay que volver en tanto que resultados de operaciones.

Demostrado un triángulo, los cursos operatorios quedan neutralizados; pero un soneto se demuestra con unas operaciones sobre otras, de manera que para “demostrarlo” hay que volver sobre las operaciones que determinaron el soneto dado un contexto. Puesto que ya hemos hablado de este tipo de metodologías antes, no diremos más. Tan solo subrayaremos que, aunque no hace falta que una “realidad” sea corpórea para que se dé objetivamente, fuera de la conciencia, la dicotomía deseable no es objeto-sujeto/conciencia; más bien habría que tomar en cuenta una tricotomía, M_1 (cuerpos, fenómenos), M_2 (conciencias, contenidos interiores pero objetivos), M_3 (relaciones, esencias), y una dicotomía materia/forma en los términos en que esta dicotomía es reformulada por el materialismo filosófico.

¿Qué aporta, en definitiva, este aparato conceptual? Eliminamos los problemas derivados de las transformaciones del artefacto en cuanto que contrapuesto con la conciencia, puesto que la dicotomía ya no se formula como objeto material (permanente) y objeto en la conciencia (cambiante), sino que, al ser todo materia, eliminamos la conciencia sustantiva, puesto que una conciencia también es materia y no siempre es la forma que “in-forma” a la materia prima o bruta que sería el artefacto. En el artefacto podemos ver ahora contenidos materiales que antes no podían entenderse como tales, puesto que eran contenidos de conciencia; sin embargo, ya hemos dicho que este problema no se dibuja como tal en nuestras coordenadas: en el artefacto también se encuentra no solo el fenómeno y el cuerpo, sino la “langua” ejercida, y también el sistema de escritura y sus relaciones objetivas entre los grafos; allí tenemos, por tanto, tanto M_1 como M_3 . La estructuras, aunque abstractas, por tanto, se encuentran ya en el objeto, aportándole una energía semántica potencial: “aquí también se muestra la naturaleza multiforme, diversificada y polisémica del artefacto material como un valor estético potencial” (MUKAROVSKY 2011:106).

Mukarovsky separaba, en un primer momento, el artefacto del objeto estético y les hacía caminar por separado. En la segunda fase, Mukarovsky entiende que el objeto estético modifica al fenómeno o lo retroalimenta, no lo deja igual (la aprehensión del fenómeno se da ya mediada por la idea); y, por último, en la última fase se da cuenta de la dificultad de comprender cómo cambia el artefacto con el objeto estético, la resistencia que pone este a aquel, resistencia que hay que interpretar, creemos, desde unas posiciones no sustantivadas. El artefacto es ya una red de diferentes géneros de materialidad que incluyen tanto el aspecto físico como el configurativo, aunque estos *sensu stricto* sean extraestéticos:

¿de qué manera participa el artefacto material en la génesis del objetos estético? Ya vimos que

sus propiedades, o también el significado creado por la estructuración de estas propiedades (el contenido de la obra), entran en el objeto estético como portadores de valores extraestéticos; estos valores, a su vez, entran en complejas relaciones recíprocas, tanto positivas como negativas (concordancias y contradicciones), de modo que genera una totalidad dinámica mantenida en unidad por las concordancias y a la vez puesta en movimiento por las contradicciones (MUKAROVSKY 2011:104).

La tesis final a la que queríamos llegar es que es imposible un artefacto sin una estructura¹²⁶. Además, la estructura está en el mismo artefacto y no depositada en ninguna conciencia. La utilidad de esta visión se expresa mejor en ejercicio, cuando al abordar el estudio de otras literaturas nacionales desde una plataforma española, por ejemplo, sabemos que en el artefacto tendremos las estructuras objetivas entre cuyas partes, es cierto, habrá que intercalar a los sujetos que las construyeron. Esta perspectiva anula en cierto modo el el “adentrismo”, prisms que postulan que los códigos sociales (y con ellos el objeto estético) solo pueden comprenderse plenamente desde “dentro” de esa conciencia colectiva. Los problemas que hemos ido desgranando, haciendo, si se nos permite expresarlo así, una catarsis de Mukarovsky partiendo de sus propias ideas, también son subrayados por Emil Volek: “el arte¹²⁷ es un mero bosquejo de una problemática complejísima y encontramos en él más problemas puntuales (por ejemplo, el concepto vacilante de estructura [...]) (VOLEK 2000:70); en cambio, “se sostiene el planteamiento general, la dialéctica de doble función sígnica: autónoma y comunicativa” (VOLEK 2000:70).

Si entendemos la obra literaria como un signo, podríamos poner en marcha la distinción entre sinónimos, homónimos y parónimos¹²⁸, también. En general, podríamos intentar aplicar todos los análisis semánticos (y, en general, lingüísticos) que utilizamos con otro tipo de signos, a pesar de que el material al que nos enfrentamos no aceptaría homogéneamente tales análisis. ¿Cómo discernir un “sema” en la obra de arte como signo? La analogía entre los signos lingüísticos y los signos artísticos podría dar lugar, como de hecho da lugar en la teoría de Mukarovsky, a ideas novedosas y significativas. Sería asimismo interesante destacar cuáles son las patologías del lenguaje más destacadas para tratar de analizar las posibles patologías “literarias” de ciertas sociedades, o de ciertos escritores, en torno al concepto de “error”, por ejemplo.

Quisiéramos terminar este epígrafe diciendo algunas cosas sobre el posible constructivismo de Mukarovsky. La tensión que se da entre su subjetivismo y objetivismo, entre lo psicológico y lo

126 Nos referimos aquí a totalidades, a estructuras en el sentido en que utiliza Mukarovsky este término.

127 Se refiere al artículo “El arte como hecho sígnico”.

128 En el sentido ontológico que le da Aristóteles, pero también en un sentido más estrictamente lingüístico.

social, por un lado, y el artefacto por otro, nos permiten reciclar de cierta manera todas sus ideas. Hemos ido sugiriendo que interpretar la obra de hacer, utilizarla como un signo, significa “hacer cosas con ella” operar con ella en un plano físico. Al transformar la obra literaria (en ambas dimensiones, en cuanto que están conjugadas) podemos entender cómo transformar la obra literaria significa comprenderla un poco mejor, porque nuestra percepción no “resbala” por la superficie de la obra literaria, sino que la toca en el mismo centro, la deshace y vuelve a hacer en un proceso dialéctico continuo en el que la reproducción del artefacto, su distribución, edición, subrayado, glosado y comentario intervienen no solo en esa obra, sino en otras del mismo género o especie.

Capítulo VII: Dialéctica e integración de estructuras.

Centraremos la cuestión con una cita de Mukarovsky a la que volveremos a acudir más abajo. Es útil, sin embargo, plantearla al principio, porque así podrá verse cómo las consideraciones en torno a estas cuestiones no son externas a la teoría de la literatura de Mukarovsky.

Sometimes the literary activity in a broad cultural sphere differentiated into a number of national literatures is examined with a unifying vision. The question arise as to what is the center of this activity, what the impulses originating from it, and how do literatures bound into a unity of a higher order influence each other (MUKAROVSKY 1977:205)¹²⁹.

Trataremos, en principio, de intentar entender cómo las diferentes estructuras (artes, ciencia, tecnología, moral, economía) se integran unas con otras; en segundo lugar, trataremos de entender en qué niveles se dan las estructuras, si se dan entre literaturas nacionales, si entre economías nacionales, si entre grupos económicos intranacionales, si entre escuelas literarias internacionales, etc. Es, tal vez, la cuestión más compleja a la que nos vayamos a enfrentar en todo el trabajo. Hechas estas aclaraciones, podemos comenzar.

Ya hemos dicho en epígrafes anteriores que la estructura como totalidad heterogénea es una idea de la Mukarovsky nunca prescindió, puesto que es la base sobre la que edifica toda su teoría de la literatura. En este punto nos interesa mucho decir varias cosas en lo referente a esta cuestión, puesto que es ahora cuando empezamos a vislumbrar en la exposición pausada de su teoría las articulaciones de ideas que desbordan el campo literario. De este modo, cuando entendemos que la estructura del campo de la literatura se integra sin perder su especificidad en la estructura de las artes de una sociedad, que a su vez se integra en la estructura de las operaciones humanas genéricas de esa sociedad y, por último, en la cultura de una nación, necesitamos asimismo explicar que esas integraciones dan lugar a totalidades de las que Mukarovsky no habla¹³⁰; él sencillamente recoge la necesidad ontológica (quizá hegeliana) de interpretar la realidad en términos holóticos, en capas sucesivas que van montándose unas sobre las otras hasta alcanzar mediante la síntesis una especie de absoluto, aunque este absoluto no ocupe la *omnitudo realitatis*, sino tan solo la esfera que ocupa una nación concreta. La crítica que le haremos a Mukarovsky, no obstante, no es la total ausencia de referencia a este problema, sino su tratamiento insuficiente.

129 “Algunas veces la actividad literaria en una amplia esfera cultural ramificada en cierto número de literaturas nacionales es examinada con una visión unificada. Las preguntas surgen en torno a cuál es el centro de esa actividad, qué impulsos nacen de ella y cómo se funden las literaturas en una unidad de orden superior en la que se influyen mutuamente”.

130 Es decir, Mukarovsky no hace Sociología pura o Política, o Economía, aunque las tenga en cuenta. No habla de esas totalidades.

La integración de unas estructuras en otras (la del verso en el poema, el poema en la obra, la obra en el género, el género en la estructura artística, el arte en la totalidad de la esfera nacional), si no se precisa el nivel y modo en que se da, pide el principio¹³¹, como vemos. El lector recordará quizá que García Bárcena interpretaba la integración de estructuras de esta misma manera, en sentido armonista, en donde las diferentes naciones formaban parte de una estructura mayor que era “la sociedad humana universal organizada políticamente”. En este sentido, la función principal de cada estructura se mimetizaba con la función principal de la estructura mayor y recíprocamente. Sin embargo, no podemos afirmar que la sociedad humana universal exista (en el sentido de una totalidad efectiva, atributiva), y mucho menos podríamos decir que existe organizada políticamente. Existen, en cambio, sociedades muy distintas organizadas políticamente en estados que precisamente entran en dialéctica con otros estados; una dialéctica que imposibilita tal unidad y tal sociedad humana universal. Adscribir las morfologías sociales a una sola sociedad supuestamente universal sería totalmente imposible¹³², así como sería imposible comprender el desarrollo y caída de los imperios desde esa estructura armonista. La dialéctica de Mukarovsky parece evitar esa perspectiva armonista, puesto que, como ya hemos dicho, las estructuras no pierden sus especificidades y leyes internas aunque se integren en otra mayor, pero la cuestión en liza es cómo se da esa integración.

7.1 Los niveles de la dialéctica.

La dialéctica tiene varias acepciones y puede ser entendida de distintas maneras. Principalmente, podemos decir que la dialéctica puede ser reducida al eje pragmático del conocimiento, es decir, a una situación comunicativa en la que los hablantes pongan en común sus ideas para contrastarlas y llegar, si es posible, a una síntesis entre todas. La dialéctica, sin embargo, se puede entender también en el eje sintáctico, en las conexiones y relaciones entre unas cosas y otras, y, por último, en el eje semántico. En definitiva, la dialéctica de la que habla Mukarovsky no es puramente dialógica, es decir, no se trata de una especie de consenso social dado gracias a la

131 Con “pedir el principio” nos referimos a incurrir en una *petitio principii*, una petición de principio. Se trata de una falacia que consiste en partir de aquello que se va a demostrar. Es decir, si se parte de una literatura nacional dada sin especificar a través de qué mecanismos se da esa unificación, ¿cómo concluir ulteriormente que un cambio en esa estructura afecta a toda la estructura, si esa misma estructura es lo que está en entredicho para entender todo el cambio?

132 En efecto, para analizar las fluctuaciones de población en relación con unas causas determinables, ha de ser necesario escoger la morfología precisa de un grupo asimismo determinado, y no a la “sociedad humana” en general. Se parte, por tanto, de grupos relativamente pequeños y estables que puedan ser analizables.

comunicación entre los individuos de una sociedad, sino que pretende ser una dialéctica crítica, que afirma que comprender algo (una obra literaria) supone siempre contrastarla y aun oponerla a otras (con las que está en contacto polémico), puesto que es gracias a esa oposición como consigue definirse y, en definitiva, volverse inteligible.

El problema esencial que asalta a Mukarovsky es que le resulta difícil despegar esta dialéctica de su idea de sistema como si este se distribuyera de manera idéntica entre todos los individuos de la sociedad. Es cierto, no obstante, que sea cual sea el fundamento de esa realidad sociológica, lo cierto es que lo social es el punto de partida: “el lugar que se le suele asignar en las teorías estéticas a la metafísica o a la psicología, pertenece por derecho ante todo a la sociología” (MUKAROVSKY 2000:104). Esta idea, que recibe de Saussure (el sistema es un hecho social, homogéneo, abstracto) y que es deudora asimismo de la idea de sistema como hecho social distribuido, le empuja en ocasiones a contradecirse a sí mismo, puesto que donde afirma que la “conciencia social es el fondo común igual en la conciencia de todos los individuos”, parece negar entonces la fractura de la sociedad en diversas esferas comunicables mecánicamente y, por el contrario, parece aceptar la armonización de todos los individuos como lectores que participan de ese sistema lingüístico y también literario. La crítica a esta armonización, que hizo pensar mucho a Mukarovsky, nos obliga a tomar con la máxima cautela las ideas de dialéctica e integración en cuanto relacionadas con la idea de conciencia social. Lo más útil de estas ideas, a pesar de su precaria sistematización (cabe recordar que la semiología artística era una disciplina jovencísima), es que le permitían a Mukarovsky establecer diversas antinomias que, efectivamente, servían para explicar muchos de los fenómenos literarios del momento, como las vanguardias. Ya hemos mencionado en otros lugares algunas de esas antinomias. Ahora, se trata de tratar de entender teóricamente a qué se refiere Mukarovsky con dialéctica, en qué contextos la aplica y cómo podemos medir su alcance. Estableceremos primero una clasificación de concepciones, modos y figuras de la dialéctica para ubicar a Mukarovsky en alguna de ellas. Esta clasificación de los modos y concepciones de la dialécticas están extraídos del sistema del materialismo filosófico, accesibles en el diccionario de Pelayo García Sierra al que hacemos referencia en la bibliografía.

Concepciones de dialéctica:

1- La dialéctica no sería un método de análisis, sino una realidad, un choque que se da entre secciones de esa realidad. En este sentido se suele subrayar la absoluta movilidad y dinamismo de todo, y por eso la dialéctica se contrapone aquí a metafísica, que estaría más cerca de lo estable, lo

quieto, etc.

2- Esta es casi un corolario de la primera, y subraya la multilateralidad de las relaciones implicadas en cualquier proceso real. Estos nos recuerda a la sistematización y resistemización de los elementos de la obra literaria, que siempre se vuelve a transformar gracias a las operaciones de los lectores, traductores, críticos, etc.

3- Aquí se sitúan las concepciones que entienden la dialéctica como una retroalimentación negativa de algunas totalidades. Es decir, aquí el proceso real absorbería siempre todas las modificaciones exteriores y conseguiría zafarse de todas, mantener su “inasibilidad”, en resumidas cuentas. Este tipo de regulación se puede cifrar en un reequilibramiento del sistema de referencia. Es tal vez la dialéctica obra-lector ilustrada en “El libro de arena”, de Borges. Tal vez podría aplicarse también a la teoría de Wolfgang Iser que exponemos en el epígrafe correspondiente al final del trabajo (epígrafe 10.1.2). La obra siempre se renueva a pesar de los esfuerzos que los lectores hacen por rellenar los huecos, por interpretarla.

4- Concepciones que definen a la dialéctica como contradicciones implicadas en los procesos. Existiría aquí la posibilidad de reducir una de las dos partes de la contradicción a un elemento de la estructura de la otra, a una parte de la totalidad de la otra o a un caso particular de la otra.

Existen dos modos:

a) Modo estructural de contradicción dialéctica: los términos contradictorios, en este modo, se nos presentarán frente a frente abstraídos de su génesis. La forma en que se presentan según este modo la contradicciones son las antinomias. Por ejemplo, si decimos que los videojuegos y la literatura se desplazan y retroalimentan en procesos dialécticos, lo decimos en sentido estructural, sin entrar en detalles acerca de los propósitos con que nacieron o las posibles reducciones etológicas a “conductas de descanso”, por ejemplo.

b) Modo procesual de contradicción dialéctica: aquí los términos de la incompatibilidad se nos presentan según su trayectoria de origen y como partiendo los unos del tronco de los otros. Según el modo b), existen cuatro clases en que este modo se distribuye:

1- Aquel modo en que los términos son “lo mismo” y permanecen siendo lo mismo. Lo mismo

se reproduce en lo mismo. Por ejemplo, las novelas ejemplares de Cervantes, que siguen perteneciendo al género épico-narrativo, en la especie del “cuento” y que, por tanto, son “lo mismo” que las novelas de Bocaccio, anteriores cronológicamente y generadoras de cierto tipo de literatura.

2- Aquel modo en que los términos son diferentes y siguen siendo diferentes después del proceso. Por ejemplo, la novela y el ensayo. A pesar de sus imbricaciones en la llamada “novela de tesis”, eran realidades distintas y lo siguen siendo hoy.

3- Aquel modo en que los dos términos iguales conducen a otra cosa. Es un proceso de divergencia en el que uno de los dos términos se vuelve contradictorio con el de origen. La literatura misma, partiendo de una situación en la que sus funciones eran eminentemente prácticas (arengar a la tropas, celebrar fiestas nacionales, educar religiosamente a la gente a través de liturgias que la incorporaban, etc). Dado un momento, la literatura religiosa y la que se encontraba al margen se oponen, a través de la censura, etc.

4-Aquel modo en que los procesos terminan convergiendo en virtud de un esquema. Podría ser el caso de las epopeyas y de la poesía épica, que terminan convergiendo en la novela, la cual asimila elementos épicos y a la vez narrativos, aunque sea en prosa.

Si nos mantuviéramos en la concepción 4) de la dialéctica, según la cual la contradicción habría de ser evitada de algún modo, podríamos clasificar los modos de huir de la contradicción, a su vez:

Metábasis: el desarrollo de la identidad del hecho literario conduce a un hecho que se encuentra más allá de la serie literaria, es decir, de una especie de textos determinada.

Anástasis: aquí el proceso ha de detenerse para replegarse ante la contradicción, para llegar a un punto donde esa contradicción no se dé.

Catábasis: aquí hay varios procesos distintos que convergen en una suerte de identidad, que es el límite externo de esos procesos. Podría ser la reacción de Propp contra el nominalismo literario, al buscar la identidad de los cuentos de hadas rusos, los cuales en principio serían disyuntos, pero que convergen en una identidad dada a través de un sistema de relaciones muy concreto. Otra catábasis sería posible si el esquema de Propp pudiera ser reabsorbido en un sistema aun más

abstracto que pudiera dar cuenta del esquema de Propp y de todas las demás sistematizaciones existentes.

Catástasis: en este proceso, el *regressus* es el que ha de ser detenido. En virtud del esquema de Propp, lo diferente (los distintos cuentos) llegarían a ser el mismo, con lo que serían y no serían el mismo a la vez, lo cual es absurdo. Esta estrategia tiene como fin detener ese regreso hacia la sustancia real y común supuesta.

La dialéctica del teórico checo, en efecto, se da entre categorías, entre campos de la realidad más o menos diferenciados (él las llama esferas, en numerosas ocasiones), es decir, nos encontramos ante un caso genuino situado en la primera concepción de dialéctica, la 1). Mukarovsky, en este sentido, no habla de la “verdad” directamente, puesto que la *verdad* se identifica precisamente con el extremo opuesto a la dialéctica, es decir, con la metafísica, con la quietud y no con el movimiento. La *verdad*, precisamente, se cifra en el hecho de que no hay *verdad* metafísica. La reacción de Mukarovsky contra la concepción metafísica de *verdad* se da, entonces, como un proceso de catástasis, en el que Mukarovsky detiene la reducción de la identidad de la cosa consigo misma, con su esencia: “no es posible determinar de una vez para siempre qué es arte y qué no lo es” (MUKAROVSKY 2000:11) y acepta la posibilidad de la permanencia en el tiempo, pero a través de un proceso y no de un reposo eterno: “bajo todos estos matices, alternándolos sucesivamente o incluso realizando varios de ellos al mismo tiempo, la obra puede permanecer entre los valores 'eternos'; y esta permanencia no será un estado, sino un proceso (...)” (MUKAROVSKY 2000:72).

La obra de arte literaria tampoco tiene que ver con la inmensa multiplicidad de interpretaciones que cada individuo hace de la obra literaria, de acuerdo con sus emociones y disposiciones psíquicas y, con esto, Mukarovsky utiliza el proceso de anábasis, para detener en un límite la pertinencia de las “lecturas” que se hacen de una obra. Este límite se cifra en el código artístico del momento, según su teoría semiológica. Una obra tiene un significado gracias a su objetividad ante el grupo, que la usa (la interpreta) mediante un código artístico, y gracias a los límites del código artístico se evita la infinidad de interpretaciones pero, a través del tiempo, también se evita ella agotamiento de las mismas. Ante la metafísica, también utiliza las estrategias de metábasis (ciertas obras no entran en el sistema literario hasta que llegan a significar el conjunto total de los fenómenos sociales, cuando el código artístico cambia). La consideración del cambio histórico del código artístico nos lleva a interpretar la dialéctica de Mukarovsky como una dialéctica

procesual, y no meramente estructural, a pesar de que ambas son especialmente útiles y hasta necesarias: “el problema del límite entre el arte y los demás hechos estéticos e incluso extraestéticos, es importante no solo para la estética sino también para la historia del arte, porque la respuesta a esta cuestión tiene un significado decisivo para la selección para la selección del material histórico” (MUKAROVSKY 2011:10).

Con respecto al momento 1) de su concepción de la dialéctica, hay que recordar que Mukarovsky opina que la literatura no evoluciona por sí sola, ni tampoco la sociedad puede cambiar al margen de las condiciones materiales de su existencia, por ejemplo. Ambas esferas de las que hablamos (literatura y sociedad), por otra parte, no corren paralelas, en una pura disyunción, sino que son parte de una estructura mayor que es una totalidad morfodinámica (la nación entera) llena de series y esferas diferentes que son irreductibles (aunque integrables) las unas a las otras¹³³. La literatura, no obstante, nos expulsa de su ámbito hacia otros campos, como el de la Sociología, de una manera mucho más clara a como la fonología puede establecer conexiones entre series sociales y cambios fonéticos (a pesar de que estas últimas conexiones también se pueden rastrear). Mukarovsky, en este sentido, es consciente de que lo social está dentro de lo literario y a la vez fuera, y que no existen esferas herméticas en literatura que puedan agotarla, como parece que sí puede hacerlo la fonología con el campo de la sistematización de sonidos de una lengua y ciertas leyes estructurales que remiten internamente a causas fonológicas, y no a causas sociales. Sin embargo, Mukarovsky no considera que la literatura y la sociedad o, incluso, la literatura y las ideologías sean estructuras isomorfas (reflejo la una de la otra); muy al contrario, es consciente de que existen discontinuidades y ciertas reglas internas en cada campo (la manera o reglas en que se organiza la sociedad moralmente, por ejemplo, no es la manera en que se organizan las artes, exactamente), pero asimismo existen contactos entre ambas esferas que desencadenan cambios dispares en una y otra estructura¹³⁴. Estas relaciones entre las dos estructuras son de carácter dialéctico, puesto que no se dejan reducir la una a la otra y ofrecen resistencias a las fuerzas que se aplican recíprocamente y que, ya está dicho, desencadenan cambios de manera fractal, no mecánica.

133 Esta diferencia de “dentro-fuera” también la usa Jakobson en fonología al decir que un cambio externo desencadena otro dentro del sistema cambios fonológicos para recuperar el equilibrio. Según Frantisek W. Galan, la diferencia entre ambos es que Jakobson se aferró a las cuestiones intramurales entre uno y otro lenguaje y Mukarovsky lleva a la literatura a abarcar más series sociales y a relacionarse con ellas (la moral, economía, religión...).

134 Por ejemplo, en el Surrealismo y el Comunismo. Son dos conjuntos de ideas que están en diferentes esferas; la una en la esfera estética; la otra, en la esfera política.

Este “pánico” al mecanicismo¹³⁵ y al establecimiento gratuito de causas y efectos¹³⁶, según Volek, llevaría eventualmente a los estructuralistas a distinguir con claridad qué partes de la sociedad son las que se encuentran más cerca de “el capital literario”. Sin embargo, cabe decir que Mukarovsky tampoco profundizó demasiado en el funcionamiento interno de los choques o la apropiación de ese “capital intelectual”, precisamente porque su postura no era marxista y el sentido de “grupo social” tal y como el lo utiliza no tiene un sentido tan cerrado y definido como sí lo tiene el concepto de “clase” para Marx, para cuyos discípulos quizá fuera más fácil atribuir relaciones entre la esfera de lo literario y la esfera de lo social, puesto que esta segunda contaba con unidades perfectamente delimitadas, a saber, las clases de la burguesía y el proletariado, principalmente. En el último bloque de este trabajo trataremos de mostrar a dónde podrían haberle llevado a Mukarovsky análisis más profundos en torno a las relaciones entre sociedad y literatura, en qué niveles distintos podrían crearse “cursos de confluencia”, lugares privilegiados donde la conexión entre ambas esferas pudiera conceptualizarse de una manera más clara. La causalidad de Mukarovsky, entonces, no es mecánica, dijimos: a una sola causa no le corresponde un solo efecto, y menos en literatura. ¿Qué concepción de causalidad podríamos atribuirle a Mukarovsky, según esto?

En el caso de Mukarovsky, las causas finales (las finalidades previstas hacia las que el objeto ha de apuntar, es decir, las funciones del objeto) eran las más importantes, aunque también tenía en cuenta el artefacto. La causa formal, Para Mukarovsky, depende enteramente de la causa final. Es decir, de acuerdo con la función de la obra literaria, su contenido se podrá articular de una o de otra manera. La causa eficiente, eliminada por el Formalismo ruso, es rescatada por Mukarovsky porque consideraba que el cambio literario se daba precisamente a través de las acciones de los individuos, independientemente del grado en que ellos estuvieran determinados. Si la esfera social afecta a la esfera literaria es a través de la “eficiencia” de los individuos, que no puede segregarse de la “finalidad” de los mismos. Digamos, entonces, que para Mukarovsky existen tres causas: la material, la eficiente y la formal, que incluiría tanto el *finis operis* como el *finis operantis*¹³⁷ y que, en el caso de los objetos artísticos, casi no podría llamarse causa, porque existen tantas causas finales como funciones tenga el objeto. En total, antes que tres causas, habría que hablar de un

135 “La relación entre la organización social y el dominio de las normas estéticas no es, pues, mecánicamente unívoca, ni en el sentido de que a una determinada tendencia social como a la abolición de las diferencias de clase deba corresponderle siempre y en todas partes la misma reacción en el campo estético” (MUKAROVSKY 2000:57).

136 “Se insinúa la idea de que la jerarquía de los cánones estéticos está en relación directa con la jerarquía social (...). Como esquema grueso, esta idea no carece de fundamento, siempre y cuando no sea comprendida como una prefiguración necesaria de la realidad” (MUKAROVSKY 2000:55).

137 La finalidad histórica y objetiva de la obra y la finalidad que el sujeto que la construye quiere para ella, respectivamente.

proceso causal que no se termina en el objeto, puesto que, como ya dijimos, se va transformando a través de los conflictos que imponen múltiples líneas causales (múltiples interacciones estructurales). Por este motivo, tanto en la evolución literaria como en la evolución artística hablamos de razones, que es lo que buscaba Mukarovsky, antes que los esquemas mecánicos de causa-efecto. Esos sistemas complejos de interrelaciones (conflictos entre esferas de la realidad que se integran las unas en las otras) son precisamente lo que Mukarovsky llama dialéctica. Por tanto, podríamos decir que si la novela es la especie literaria que está en la cúspide del “sistema literatura” en el siglo XIX no es solamente porque sea “el género de la burguesía”, sino que habría otras causas. Por ejemplo, el agotamiento de la épica después de las conquistas de América, la tendencia del verso a volverse un “artificio” más propio de la lírica que de la narrativa, el impacto del *Quijote*, etc. No hay una sola causa, en definitiva, sino varias razones para explicar la evolución de la novela, tanto internas o autónomas al campo literaria, como externas.

Esta situación de “conflictos” entre esferas de la realidad es más sencilla de comprender si recordamos las posturas gnoseológicas del Materialismo Filosófico según las cuales la literatura o la Teoría de la literatura no tiene un objeto, sino un campo. Un campo que, ahora lo vemos mejor, tiene como referentes suyos a los mismos sujetos operatorios (autores, lectores y transductores) y también gnoseológicos (teóricos de la literatura y críticos) que hacen operaciones (leen, glosan, critican, escriben, clasifican en bibliotecas, editan, etc.) relevantes también para el campo de la Sociología, pero también en el campo de la Psicología, de la Etnografía, etc. Los haces en que se entrecruzan todas estas series dan lugar a interferencias de muy diversa índole, especialmente en el campo de la literatura, el cual parece contener materiales susceptibles de ser incorporados por ciencias como las mencionadas a títulos de materiales suyos, con lo que la llamada Ciencia de la Literatura se podría deshacer en diversas ciencias que ya estudian el hecho literario no en su especificidad de “literario”, sino en lo específico que pueda tener lo literario en cuanto fenómeno psicológico, lingüístico, sociológico, etc.

Vemos entonces que el campo de la literatura está atravesado por otras muchas disciplinas entre las que hay que caminar y de las que hay que recoger muchos datos que no pueden ignorarse, como Mukarovsky ya entrevió. Introducir la dialéctica entre esas estructuras, en suma, implica hacer un tratamiento filosófico de ellas, puesto que es la filosofía ese saber de segundo grado que “teje” sus operaciones en los intersticios, relaciones y vacíos entre las ciencias diversas. De otra manera, si la literatura puede ser estudiada por la Psicología, por la Lingüística y por la Sociología

(entre otras ciencias), ¿qué reducto le queda a la “Ciencia de la literatura” propiamente dicha¹³⁸? Es cosa de la filosofía establecer allí las diferencias y las características de esa supuesta “ciencia de la literatura” como una ciencia con un campo propio, toda vez que se supone a dicha ciencia ya en marcha, con un desarrollo más o menos acusado. No nos interesa solucionar el problema ahora, sino solamente dar cuenta de que ocurre algo similar en el campo de la literatura. Se ha aceptado en algunos sectores que la Lingüística sea acaso la ciencia que más prerrogativas tiene con respecto a la literatura, pero, siguiendo las ideas de Mukarovsky, hay que salir fuera de ella para encontrar datos sobre el funcionamiento real del sistema literario.

La dialéctica (recogemos lo dicho en los párrafos introductorios de este epígrafe) se da primeramente entre el “campo científico” (la literatura) y los medios que estén fuera de ese campo (los demás hechos sociales). Sin embargo, la dialéctica de Mukarovsky se da en dos sentidos más. Uno interno a la propia literatura, en el que podemos observar cómo ciertos géneros y rasgos centrales pugnan con los periféricos por sostener esa centralidad o por alcanzarla, aunque esta pugna centro-periferia no fue puesta en relación con las ideologías de manera sistemática por Mukarovsky, quizá porque esa tarea era más propia de los trabajos marxistas. En suma, de manera interna, la dialéctica se da entre todos los elementos de la estructura literaria, se tome al campo entero de la literatura como una estructura o se tome solamente una obra como estructura, porque, precisamente, si la obra literaria es una totalidad dinámica se debe principalmente al hecho de que sus elementos están en relación dialéctica con otros elementos de la misma obra literaria, pero también en relación dialéctica con otras obras literarias, y toda la literatura está a su vez en dialéctica con el arte en general cuando esta se integra en su estructura. La estructura del campo de la literatura, en total, es una estructura con distintas partes en dialéctica entre sí, pero que ha de contener algunos rasgos nucleares para que podamos considerarla como literaria y no como económica o política. La historia misma de la literatura, entendida de manera puramente interna, no podrá ser tratada satisfactoriamente de manera aislada hasta que “(...) no se demuestre que el

138 En efecto, es una dialéctica que ya existe entre la Química y la Biología, por ejemplo, o más concretamente entre la Química orgánica y la Química inorgánica. La reducción de unas a las otras y, en general, todo el reduccionismo dado en este sentido contra el organicismo o el holismo (posición en la que se encuentra Mukarovsky, como es evidente) es uno de los campos de batalla de la filosofía mecanicista contra la que lucha Mukarovsky. Decimos que esta pretensión pertenece a la filosofía y no a la Química, por ejemplo, porque tal reduccionismo viene motivado por un saber de segundo grado que se da una vez supuestas las dos ciencias (Biología a nivel molecular y Química inorgánica). Sin embargo, el problema principal, a nuestro juicio, no radica solamente en el hecho de que un buen trozo de la realidad pueda ya ser estudiado por la Química inorgánica sin necesidad de la Biología, sino en que, de hecho, ambas ciencias se encuentran en marcha, ambas tienen su campo definido y ambas tienen su campo. De manera totalmente efectiva podemos decir que ninguna de las dos ciencias, si en sus niveles encuentran resultados igual de satisfactorios, van a dejarse reducir a ninguna otra pero, incluso así, el problema estaría en por qué reducirla, en qué tipo de ventaja daría esa reducción y si tal reducción no sería, en todo caso, parte de una pretensión ideológica de las comunidades de científicos químicos, en este caso.

campo, a escala conveniente de esa ciencia, está ya constituido en algunos de sus núcleos” (BUENO 1992:219). No resulta extraño que, a este respecto, la mayoría de tentativas formalistas hayan estado basadas en el verso, puesto que es la suma de métrica y retórica lo que parece constituir su campo nuclear. En este sentido, la teoría del soneto puede contener elementos rigurosos de primer orden científico, pero no la Teoría de la literatura en general, puesto que la teoría del cuento de Vladimir Propp, por ejemplo, maneja otras unidades (cuentos, no sonetos), otros elementos del campo (literatura) que no tienen una unidad absolutamente palpable. En este sentido, parece no existir una unidad a ninguna escala que pueda ser percibida desde la “ciencia de la literatura”. Esta unidad se percibe más bien a escala filosófica, y es una unidad de agregados, atributiva, que guarda, en lo esencial, discontinuidades entre unos géneros y otros, sin perjuicio de sus génesis comunes, en algunos casos¹³⁹.

De vuelta a la integración de unas estructuras en otras, encontramos en la formulación estructuralista de Mukarovsky cierta resistencia al armonismo que no llega a ser clarificada del todo. En ocasiones, el autor llega a decir que la estructura mayor en que se integran las demás es la de una nación en concreto (una cultura, quizá), pero aún quedaría saber si esa nación es una totalidad que se reproduce o distribuye en cada parte (una totalidad distributiva) o una totalidad que está formada por totalidades diversas a su vez que no guardan relaciones de semejanza (isología) sino de contigüidad, vecindad, causalidad... (sinalógicas). Es decir, el problema se puede plantear así: ¿el *Quijote* es una novela que entra en conflicto y se integra en estructuras del sistema literario de España? O, por el contrario, ¿no es una novela española, sino una novela, puesto que el género novela hace referencia a características abstractas independientemente de la nación en que se haya escrito dicha novela? Mukarovsky araña este problema algunas veces: “sometimes the literary activity in a broad cultural sphere differentiated into a number of national literatures is examined with a unifying vision. The question arise as to what is the center of this activity, what the impulses originating from it, and how do literatures bound into a unity of a higher order influence each other” (MUKAROVSKY 1977:205)¹⁴⁰.

Estas cuestiones, que parecen alejadas de nuestros intereses en este momento, no lo están

139 Según Jesús G. Maestro, la perfilación de este campo literario podría haber comenzado con la segregación de los “finis operantis” de la literatura primitiva, como podían ser la comunicación con Dios o con las Musas, con la eternidad, etc.

140 “Algunas veces la actividad literaria en una amplia esfera cultural ramificada en cierto número de literaturas nacionales es examinada con una visión unificada. Las preguntas surgen en torno a cuál es el centro de esa actividad, qué impulsos nacen de ella y cómo se funden las literaturas en una unidad de orden superior en la que se influyen mutuamente”.

tanto en realidad, por cuanto ellas mismas prefiguran otra cuestión: la de la literatura como campo universal dado a escala antropológica (en todo lugar donde se encuentre el hombre). En este sentido, cabría preguntarse si Mukarovsky cree que todas las literaturas son iguales o diferentes; aun es más, sería interesante cuestionar si las manifestaciones orales de carácter mitológico de ciertas tribus son fenómenos literarios o no lo son, según su teoría. Leamos la siguiente cita de nuestro autor:

si no queremos confundir indebidamente la epistemología con la metafísica, podríamos pensar -como lo hicimos a propósito de la norma estética- en la constitución antropológica del hombre, la cual es común a todos los seres humanos y actúa como la base de una relación constante entre el hombre y la obra, relación que, una vez proyectada sobre el fenómeno material, se manifestaría como valor estético objetivo. El problema es que la obra artística como totalidad (y solo la totalidad es un valor estético) es por su esencia un signo, que se dirige al hombre como miembro de una colectividad organizada, y no al hombre como constante antropológica (MUKAROVSKY 2011:81).

En efecto, si entendiéramos a la humanidad como una estructura de naciones organizadas políticamente, no habría razón para no entender la literatura universal como una especie de portadora de todas las literaturas que la reproducen idénticamente, así como el género *felis* y el género *panthera* reproducen las notas de la familia de los *felidae*, o así como tanto la *novela negra* como la *novela fantástica* reproducen las notas principales (narración, prosa) del género *novela*. Esta perspectiva de integración sucesiva en sucesivos niveles parece requerir de un último nivel aglutinante más allá del cual no puede postularse ninguna estructura. En el caso de García Bárcena, podríamos decir que la Humanidad como estructura podría integrarse en la estructura de todas las comunidades de seres vivos del universo, allá donde las haya y, sobre todo, la última estructura en la que todas las demás estructuras vendrían a converger sería el ser, que es el predicado trascendental por excelencia, pues se puede decir de todas las cosas puesto que todas las cosas “son”. De nuevo, esta perspectiva es rechazada por Mukarovsky y, volviendo atrás, podríamos pensar asimismo que Mukarovsky vería discontinuidades entre distintas literaturas. Es más, no habría literatura por fuera de la sociedad que la percibe, al parecer, debido a la función social de la literatura, una función que requiere de una “comuni3n” en torno a los hechos literarios.

7.2 La literatura nacional y la literatura universal. Apuntes críticos.

El último nivel de integración para Mukarovsky es la sociedad dada¹⁴¹ (la nación), puesto que la literatura, la obra de arte, no puede existir sin una conciencia que arroje en ella las funciones pertinentes (con la función estética en la cabeza de la jerarquía). Además, lo cierto es que parte de la energía estética de la lengua viene dada por esa sensación de “nuestro” que activa la obra: “what the ethnographer says here is very interesting for us. The 'beauty' of the mother tongue, as is shown by his statement, is not a purely *esthetic* matter, but is given by the function of “ourness” which is superordinate to all functions including the *esthetic*” (MUKAROVSKY 1964:51). En este sentido, Mukarovsky no puede afirmar que exista una sociedad universal, puesto que esto le llevaría a hablar de una conciencia colectiva universal que no existe, como muestran los cambios objetivos de recepción de las obras literarias de unos lugares a otros (de unas sociedades a otras). Hay unas palabras de Broekman y Foucault que no podemos dejar de citar:

“we are concerned, not with analysis of fixed structures, but rather with differences between certain open systems of relationship - not with the symmetries, but with the conflicts that make up the history of human action. In this connexion, Foucault notes that humanism, which opposes such a functionalist point of view, is itself an abstraction and an ideology. "All these cries from the heart, these claims made for the human person and human existence, are abstract, i.e. cut off from the scientific and technical world that is, after all, our real world. What makes me oppose humanism is because it is the screen behind which reactionary thought hides, and behind which monstrous and inconceivable alliances are made¹⁴² (BROEKMAN 1974:66).

Lo que no está tan claro, de todos modos, es que una oposición al humanismo y una inclinación a las unidades realmente existentes (como las naciones) no pueda conllevar “monstruosas e inconcebibles alianzas”. Además, el hecho de que algunas formas de arte se encuentren tan cerca de la propaganda¹⁴³ en ocasiones impide hablar de sociedad universal (así es para Mukarovsky), dado que la propaganda presupone intereses diversos y contrapuestos, en principio políticos, estos es, adscritos a naciones en sentido político. Una conciencia colectiva se

141 Él habla de la “literatura nacional”. Pero por nación no sabemos si se refiere a una “cultura”, a un “estado”, o a ambas cosas.

142 “Nos preocupa, no el análisis de estructuras fijas, sino más bien las diferencias entre ciertos tipos de sistemas de relaciones -no con simetrías, sino con conflictos que crean la historia de la acción humana. En esta conexión, Foucault menciona que el humanismo, que se opone al punto de vista funcionalista, es en sí mismo una abstracción y una ideología. “Todos esos llantos del corazón, esos llamamientos hechos por la persona humana y la existencia humana, son abstractos, esto es, recortados del mundo científico y técnico que es, después de todo, nuestro mundo real. Lo que me hace oponerme al humanismo es el hecho de que se utilice como pantalla detrás de la cual se esconde el pensamiento reaccionario, y detrás del cual se urden monstruosas e inconcebibles alianzas”.

143 “El teatro oscila entre el arte y la propaganda. (...) Por el reconocimiento de los derechos de la nación checa en el marco del Imperio austrohúngaro y la extensión del dualismo austrohúngaro a un trilateralismo austro-húngaro-checo. Uno de los grandes mítines que se celebraron durante esta campaña tuvo lugar con ocasión de la colocación de la piedra angular del Teatro Nacional en Praga, en 1868” (MUKAROVSKY 2000:15).

puede definir o conocer precisamente porque es distinta a otra conciencia colectiva con la que está en contacto. Si la conciencia fuera universal, no habría necesidad de hablar de individuos (que son el motor del cambio de las normas, o al menos donde se perciben los desplazamientos de ellas) ni habría necesidad de hablar de conciencia universal, puesto que no habría una conciencia extrauniversal con la que compararla y con respecto a la cual delimitarla o definirla. Y, según Mukarovsky, parece que solamente en el supuesto de una conciencia universal podría por tanto hablarse de una Literatura universal que en realidad no existe. En palabras de Hegel:

ahora bien, si aquí, dada esta tendencia a la individualización que la poesía sigue sin excepción según los aspectos indicados, debemos tratar de la poesía en general, esto general que podría establecerse como tal resulta muy abstracto e insípido, y por tanto, si queremos hablar de poesía propiamente dicha, debemos aprehender las configuraciones del espíritu representativo siempre en la peculiaridad nacional y temporal, sin pasar tampoco por alto la individualidad poética subjetiva (HEGEL 1989:708).

La literatura universal, si es que la literatura es siempre un hecho social, será un producto de una literatura nacional concreta, de su visión, de su postura frente a ella: “la conciencia colectiva no debe ser concebida en abstracto, es decir, sin relación con la colectividad particular que es su portadora. Esta colectividad concreta (conjunto social) está diferenciada internamente en estratos y medios sociales” (MUKAROVSKY 2000:26). Para ilustrar esto pondremos como ejemplo a España. La literatura universal, tal y como entra en los planes de estudio españoles, suele ir referida a literatura análogas y homologadas, es decir, literaturas muy parecidas fabricadas en diferentes sociedades que han estado en contacto y, por así decirlo, se han contagiado movimientos, pensamientos literarios, etc. En esta asignatura no se estudia la literatura china, ni las manifestaciones orales de las tribus amerindias, sino que suele hacerse referencia a Shakespeare, Molière, quizá Raymond Chandler, Chester Himes, Harper Lee, Walt Whitmann, T.S Eliot, Günter Grass, Goethe, Dostoievski, etc. Pero estos autores son todos receptores y continuadores de la tradición greco-latina y, en total, esta literatura será internacional, mas no universal. En rigor, ni siquiera se puede hablar de literatura internacional, si por literatura entendemos la esfera de lo literario, es decir, el sistema completo de una literatura, puesto que lo que nos llega de Rusia traducido son las grandes obras de su literatura, y probablemente las obras de segunda fila o tercera fila que puedan ser importantes en su literatura nacional nos resultan prácticamente desconocidas. Incluso podemos aducir el ejemplo de *La Regenta*, una obra capital en la historia de la literatura española, y que ha sido traducida al checo por primera vez hace apenas 14 años.

Hay que destacar, del mismo modo, que en Rusia se podrá leer en ruso el *Quijote*, pero probablemente no *69. Modelo para a(r)mar*. Esto quiere decir que la proximidad lingüística y cultural (una proximidad que se da por contigüidad en la historia, por conexiones, y no por las relaciones quizá lógicas y naturales) hace que en España todas las obras latinoamericanas del Boom, por ejemplo, figuren en primer plano, y que, al contrario, probablemente los países eslavos se encuentren mucho más cerca que nosotros, tanto institucional (en sus escuelas es probable que enseñen a Pushkin) como lingüísticamente (por razones pragmáticas y lingüísticas, los ciudadanos de estos países tenderán mejor a aprender ruso que español como segunda lengua), de Rusia y de su literatura. En todas estas cuestiones juegan un papel esencial tanto las traducciones como los medios tecnológicos de reproducción mecánica de libros, así como la facilidad de contacto mediante internet entre los contenidos propios de aquellas culturas en que tal herramienta esté operativa¹⁴⁴. Vemos, efectivamente, ratificada la opinión de Mukarovsky referida más arriba, en este mismo epígrafe. La literatura y su realidad han de ser adscritas a colectividades particulares. Repetimos parte de la cita que hemos usado algunos párrafos más arriba: “el problema es que la obra artística como totalidad (y solo la totalidad es un valor estético) es por su esencia un signo, que se dirige al hombre como miembro de una colectividad organizada, y no al hombre como constante antropológica” (MUKAROVSKY 2011:81).

Según lo dicho, el pensamiento de Mukarovsky se sitúa en un plano en tensión entre una suerte de prefiguración de la Estética de la Recepción (o la teología de la recepción, como la llama Jesús G. Maestro en la obra que ya hemos mencionado antes, *Contra las musas de la ira*) y una Estética más cercana al materialismo dialéctico, sin olvidar ciertas raíces del inmanentismo heredado del Formalismo ruso. Todas estas dudas vienen dadas, a nuestro juicio, no solo por el carácter de encrucijada que el pensamiento teórico-literario estaba tratando de sortear en los años 40, sino también por la propia filosofía de Mukarovsky, que incorpora la fenomenología y también la Sociología de Durkheim, al mismo tiempo que la dialéctica de Hegel y el “lastre” de las reacciones contra el psicologismo, positivismo, etc. Emil Volek recuerda que esa tensión interna del pensamiento de Mukarovsky a la que nos estamos refiriendo se mueve entre dos polos, a saber, la Sociología dialéctica y la Antropología fenomenológica (VOLEK 2000)¹⁴⁵.

144 El hecho de que internet esté restringido en otras culturas y países puede deberse tanto a infraestructuras defectuosas como a las propias instituciones que se ocupan de censurar muchos contenidos.

145 El rótulo de Antropología fenomenológica es muy interesante para señalar por última vez las conexiones existentes en la epistemología de corte fenomenológico (idealista) y la Antropología, en cuanto ambas (epistemología fenomenológica y Antropología) requieren abstraer al sujeto para enfrentarlo a un objeto igualmente abstracto. Ahora bien, un sujeto epistemológico no tiene por qué ser considerado un sujeto inmerso en un contexto normado, puesto que ese sujeto del que habla la epistemología parece regresar hasta contextos esenciales o trascendentes a todos los sujetos, como situándose en las categorías a priori de la intuición y el entendimiento. Sin embargo, un sujeto antropológico, esto

Lo universal antropológico tendrá que ver con las normas y con los sujetos que llevan a cabo y perpetúan esas normas y con lo universal de las mismas. Sin embargo, ¿podríamos decir que hay ciertas leyes generales de las que se derivan todas las normas existentes en todos los grupos sociales? La respuesta afirmativa vendría dada más bien por el estructuralismo de Lévi-Strauss, pero Mukarovsky se muestra *reticente* a considerar que los conjuntos de normas de las sociedades son solamente transformaciones de una ley superior y eterna, como ya hemos comentado más arriba, lo cual también nos hace definitivamente sospechar que la integración de estructuras de la que habla Mukarovsky no es una integración unívoca (y, en el caso de que así fuera, sería bajo una perspectiva puramente abstracta que sería entendida solamente como una metodología¹⁴⁶). Nos dice el autor: “bajo todos estos matices, alternándolos sucesivamente o incluso realizando varios de ellos al mismo tiempo, la obra puede permanecer entre los valores 'eternos'; y esta permanencia no será un estado, sino un proceso (...)” (MUKAROVSKY 2000:72). De nuevo, Mukarovsky advierte que, a la hora de hablar de literatura, sobre todo en lo que a su valor se refiere, es cosa del crítico “vocero o, al contrario, opositor o disidente de una formación social determinada (como clase, grupo social, etc.)” (MUKAROVSKY 2000:79). Con esto quiere decir que arrogarse la objetividad absoluta por encima de las conciencias colectivas concretas es imposible.

Seguimos, pues, esbozando aquí los siguientes problemas: nos preguntamos si la literatura de un sistema no estará adscrita a su sociedad de referencia en primer lugar, es decir, si la integración de la literatura no se da “verticalmente” hasta llegar a la estructura de la nación, sino longitudinalmente, es decir, en contacto con otras literaturas de las que extraemos algunas propiedades aisladamente para comprobar sus relaciones. Cabe, desde este punto de vista, preguntarse si la estructura literaria no se integra antes en la Literatura universal como sistema¹⁴⁷, antes que en la estructura social determinada de un lugar. Esto nos lleva a recordar inevitablemente a Claude Lévi-Strauss y a Vladimir Propp. Como ya hemos explicado anteriormente, el objetivo de Lévi-Strauss es encontrar las estructuras universales que se encuentran “por debajo” de todos los

es, un hombre tomado como elemento del campo de la antropología, ya sí ha de considerarse en relación con las normas de su grupo que han determinado la existencia de objetos fabricados, de ceremonias, de reglas familiares y tribales que mantienen al grupo cohesionado, etc. Esta antropología “especial o específica” ya no es tanto filosófica, sino más bien médica (referida sobre todo a la biología y zoología, a lo somático del hombre), física (referida principalmente a los objetos creados por el hombre o moldeados por sus operaciones) o cultural (las manifestaciones del tipo de las ceremonias, los hábitos, etc.), pues en esas tres ramas parece esparcirse la propia idea de lo humano.

146 Mukarovsky distingue en la práctica entre estructuras ontológicas y estructuras metodológicas o gnoseológicas.

147 Recordemos la distinción entre totalidades sistáticas y totalidades sistemáticas. Las primeras serían totalidades heterogéneas, atributivas, mientras que las segundas serían más bien totalizaciones abstractas. Esta abstracción y totalización sería la que permitiría hablar de una literatura universal, distribuida en todas las obras singulares en tanto que literarias.

mitos en cuanto estos siempre tienen una función social. Esta perspectiva es, como podemos observar, lisológica¹⁴⁸, aunque hay que decir que el alcance de *La morfología del cuento* de Vladimir Propp es diferente, por cuanto este sitúa ya su campo en la literatura folclórica rusa, y de ninguna manera más allá.

Si recogemos lo dicho sobre Lévi-Strauss en el bloque anterior y lo aplicamos a la literatura, andaremos cerca de observar cómo la voluntad de adscribir todas las manifestaciones mitológicas (en el fondo se tiene cualquier ficción, también literaria, como meta) a estructuras universales responde a la necesidad de la Antropología de tomar al Hombre como algo dado ya de manera terminada e igual. El proyecto de Lévi-Strauss, a pesar de hacer aguas por muchos lados, tuvo sus frutos en los análisis de las relaciones de parentesco. Sin embargo, en la literatura se topó una y otra vez con problemas que solucionó en sus *Mitológicas* con mucho ingenio pero poco atino, tal y como se le ha criticado en muchas ocasiones. En todo caso, lo que nos interesa decir aquí es que Mukarovsky siempre se propone como punto irrebalsable la unidad de la sociedad que percibe la obra de arte, antes que la estructura universal de la que la obra de arte solo sería una apariencia o una manifestación concreta. El hombre, que en Lévi-Strauss cede paso a la estructura objetiva en cuyo laberinto él solamente es un punto móvil inconsciente de las limitaciones, adquiere en Mukarovsky otra dimensión, y cobra una importancia total. El hombre, el sujeto literario, es totalmente necesario para Mukarovsky en tanto que su estructuralismo es funcional tanto interna como externamente¹⁴⁹. Es decir, los elementos internos a la estructura desempeñan funciones dentro de ella, pero la estructura como totalidad desempeña otra función por respecto de otras esferas de la realidad. Por tanto, función, unidad funcional y sujeto son tres ideas que no pueden dejar de tratarse en literatura para nuestro autor, como hemos comprobado suficientes veces llegados a este punto.

Aquí, por último, se trata de recordar que las estructuras de las que habla Mukarovsky son fenoménicas¹⁵⁰, y nunca trascendentales a los propios fenómenos (como si fueran parte de un trasmundo más real que el de las apariencias). Las ideas universales cruzan todas las manifestaciones concretas pero sin llegar a tocarlas en el campo de la literatura, puesto que sus elementos no son concreciones de una esencia superior que sea correctora o que dirija las

148 La perspectiva lisológica se opone a la morfológica. La primera trataría de igualar el campo tratando a todos sus elementos como idénticos, y la segunda perspectiva tomaría los elementos con diversas formas. Por ejemplo, la epistemología utiliza una perspectiva lisológica con el sujeto, y la sociología marxista utiliza una perspectiva morfológica porque toma al sujeto como inserto en una clase que lo moldea y lo diferencia de otros hombres.

149 Recordemos el principio de configuración como rasgo trascendente y la unidad funcional de la estructura.

150 De nuevo, se trata de estructuras que, al ser analizadas, requieren una consideración del contexto en que se dan, como la España del siglo XVI para con el *Quijote*.

operaciones literarias de los sujetos como una matriz. El hecho, en suma, de que el hombre sea hombre en tanto que sus conductas estén normadas y pautadas o, en otras palabras, el hecho de que el “ser” del hombre sea precisamente un “deber ser”, no implica que la idea de norma se reproduzca en cada manifestación concreta armónicamente (como en el modelo de los sistemas) y que por tanto sea posible dirimir a priori, por dentro de aquella idea abstracta de norma, las normas buenas y malas, los valores buenos y malos; estas distinciones se hacen de manera histórica, y son relativas, aunque en cada momento histórico pueda determinarse, como dice Mukarovsky, cierta estabilidad de un valor estético-literario.

Esta cuestión se puede apreciar planteada de manera concreta en los trabajos que utilizan la Teoría de los Polisistemas, de los que hablaremos al final del trabajo, en el epígrafe “Mukarovsky y la Teoría de los Polisistemas”. Mukarovsky apenas analiza las interferencias de distintas literaturas y de las dialécticas entre ellas¹⁵¹, pero sobre todo no habla sobre cómo delimitar una estructura literaria. ¿Es acaso la literatura escrita en checo una estructura, o habrá que tomar las literaturas escritas en lenguas eslavas (puesto que las traducciones entre ellas son más frecuentes) como una estructura literaria toda ella? ¿Se integra, entonces, la literatura en las artes y la cultura general de una nación que choca en bloque contra otra nación y sus literaturas y culturas? ¿Nos referimos, como negábamos antes, a la literatura universal que se integra a su vez en las artes universales y en la cultura universal? La literatura comparada como disciplina podría haber alumbrado este asunto. Mukarovsky dice de ella, precisamente, que “(...) owes its origins to the Romantic interest in the historical and geographical heterogeneity of cultural activities” (MUKAROVSKY 1977:205)¹⁵². Entiende que “dentro” de una estructura hay que hacer comparaciones y que, por tanto, habrá que hacerlas también entre esa estructura y otras, pero no especifica los modos de encontrar la unidad de esas literaturas. En algunos momentos, como ya hemos comentado, se refiere a la nación, pero hay naciones en las que se hablan diversas lenguas, con lo que cerramos la posibilidad a identificar nación y lengua. Estas dificultades son entrevistas por él mismo: “(...) structuralism, penetrating the methodology of literary theory, threatened comparativism with its presupposition of the inmanent development of every individual literature; rather it has enriched its possibilities”, pero, por otro lado, “structuralism proceeds from the presupposition that everyt compared literature comprises on individual structure” (MUKAROVSKY 1977: 206)¹⁵³.

151 En el caso de su estudio sobre la obra de Pólak, es cierto, si menciona las fricciones históricas entre Alemania y la República Checa, pero estas fricciones se dan a través de la lengua alemana cuyo uso pervivía entre las clases altas checas, lo cual obligaba a los poetas que escribían en checo a imitar poemas escritos en alemán cuya métrica aceptaba mejor una lengua que otra.

152 “Debe sus orígenes al interés romántico en la heterogeneidad histórica y geográfica de las actividades culturales”.

153 “El estructuralismo, penetrando la metodología de la teoría literaria, amenazaba al comparatismo con su

Algunas veces Mukarovsky entiende que es la propia lengua la que da la identidad y marca los límites de la estructura literaria, como vimos con el caso del análisis de Sublimidad de la naturaleza, en el epígrafe “Ruptura y continuidad con el Formalismo ruso”.

Recordaremos, por último, esta disposición en niveles de integración tal y como la analiza Susana Romano-Sued (ROMANO-SUED 2001):

- 1) En primer lugar tendríamos a la propia obra literaria como estructura.
- 2) En segundo lugar la serie de obras de un autor.
- 3) La actual serie literaria en sincronía.
- 4) La tradición literaria.
- 5) La vinculación estructural¹⁵⁴ de los géneros dentro de una disciplina artística.
- 6) Las relaciones estructurales de las distintas artes.
- 7) Las relaciones de las series artísticas con las restantes series sociales.

No se le ocultará al lector los problemas que, según lo que hemos dicho anteriormente, surgen a la hora de interpretar estas “unidades” estructurales en la sucesiva integración presentada de este modo. Son problemas de integración a los que podríamos sumar todas las cuestiones que explicamos en aquel cuadro del bloque uno que construimos con ocasión del epígrafe “La estructura para Mukarovsky”, que tendrían más que ver con los contactos entre estructuras y por tanto con su dialéctica. Reproducimos el cuadro de nuevo, atendiendo sobre todo al hecho de que, en el momento de la integración, la estructura se adjunta a la mayor como un todo, y no “desmenuzada” en sus partes.

| Problemas | Relaciones | Fuerzas | Contenidos |
|-----------|---|---|---|
| Partes | -Determinación de partes. -Límites en la distribución de partes y legalidades internas. -Relaciones entre partes integrantes, constituyentes y determinantes de las | -Transformaciones y el tipo de causalidad interna que las desencadena. -Autonomía de las esferas, que guardan dentro de sí un carácter energético propio, diferentes de las energías exteriores. | -El papel de los contenidos de cada parte de la estructura en la conformación de relaciones, transformaciones y constitución de la misma. -La dicotomía “forma/contenido”. |

presuposición del desarrollo immanente de cada literatura; pero más bien ha enriquecido sus posibilidades”.

154 Esa vinculación, aun entendida de manera dinámica, es más bien sistemática, o responde a un sistema antes que a una totalidad sistática, aunque, es cierto, sea también una estructura para Mukarovsky.

| | estructuras. | | |
|------|---|--|--|
| Todo | <ul style="list-style-type: none"> -Relaciones entre estructuras en el momento de la integración en otra mayor. -Límites en la integración. | <ul style="list-style-type: none"> -Inmanencia y trascendencia de las “esferas estructuradas”. -Transformaciones y el tipo de causalidad externa que las desencadena. -Unidad e identidad de la estructura dinámica y estática. | <ul style="list-style-type: none"> -El carácter sígnico de algunas estructuras. -Relación de la estructura abstracta con los “materiales” que la soportan. -La dicotomía “forma/contenido”. |

En la sucesión de niveles de integración de las estructuras, Susana Romano nos recuerda que las más importantes para Mukarovsky son la tres y la cuatro, aunque nosotros añadiríamos que la séptima es igualmente importante. Es más, es curioso destacar cómo Mukarovsky habla de las relaciones entre las estructuras en el nivel 3 y 4 y sus relaciones con lo social sin tener en cuenta sus integraciones en los niveles 5 y 6; es decir, que las relaciones con la esfera de lo social no se dan necesariamente a través del arte en general, sino que pueden estudiarse específicamente entre la literatura y la sociedad, lo cual arroja luz sobre el problema de las relaciones entre partes de diferentes totalidades y no solamente en las relaciones entre las totalidades o en las relaciones entre las partes internas de una totalidad. De otra manera, si la literatura se relaciona con la sociedad sin necesidad de hablar sobre cómo el arte, en tanto que incluye a la literatura (la literatura sería una parte de la estructura del arte, en la que se integra, como hemos visto) se relaciona a su vez con la sociedad, entonces tendríamos aquí múltiples relaciones en distintos niveles. Lo más relevante de todo este galimatías es, en suma, que las integraciones no siempre son posibles del mismo modo. Las integraciones pueden darse con conexiones, atributivamente, integrándose en todos heterogéneos, fenoménicos, más amplios (hasta llegar, según Mukarovsky, a la última totalidad efectiva que es la nación); o bien pueden darse con relaciones, a través de sistematizaciones y del aislamiento de ciertas propiedades (y entonces sí se puede hablar de literatura universal, si se consiguen hallar esas propiedades constantes en todas las manifestaciones literarias). El hecho que parece olvidarse es que la segunda depende de la primera. Los sistemas no dicen unidades efectivas, en principio. Así como dudábamos de la unidad del Hombre tal y como la expresaba García Bárcena, o como la expresaba San Pablo en su epístola a los Gálatas (3, 28): “no hay ni judío, ni griego, no hay ni esclavo ni libre, ni hombre ni mujer: pues todos vosotros sois uno solo en Cristo Jesús”, tras lo cual lo que habría que hacer sería acumular notas esenciales que definan la unidad genérica del hombre (al modo como el género de “los nombres de Cristo” se ocupa de acumular

diferentes nombres que añaden algo nuevo (e igual) al común remanso esencial que es la figura de Cristo, prefiguración de la unidad de todos los hombres¹⁵⁵); así podemos negar también la unidad real de las artes o de la literatura universal.

Para cerrar todos los temas que hemos ido abriendo, habrá que concluir que la integración de la que habla Mukarovsky no es perfectamente armónica, sino dialéctica. No hace demasiada referencia a las instituciones de enseñanza, ni a las academias (universidades), pero sí menciona las escuelas literarias. Nosotros creemos que a la perspectiva de Mukarovsky se le podría añadir sin dañarla la consideración de estas instituciones como agentes y fuerzas literarias (ver epígrafe “Mukarovsky y la Teoría de los Polisistemas”). La integración de la literatura en la sociedad, por tanto, es atributiva en el sentido de que no en todas las sociedades hay literatura, y en el sentido de que, en la sociedad política como totalidad real (tal y como la entiende Mukarovsky) confluyen partes heterogéneas que forman una unidad no por armonía, sino por estar pegadas unas a otras con fuerzas operatorias que confluyen en ciertas instituciones y conductas normadas, como es el caso del canon que se impone y que defienden las academias, un canon generalizado, aunque en pugna con otros paradigmas, como ya está dicho.

Es por lo dicho arriba por lo que la estructura de Mukarovsky no se puede entender de modo fijista ni armonista, pero tampoco como un mero agregado o un “saco de cosas diferentes”. La estabilidad de esta totalidad polimórfica y dinámica está dada a escala de los estados y, por tanto (suponemos), de su fuerza para mantener sus instituciones¹⁵⁶. Y es en este punto donde Mukarovsky se detiene y donde, a nuestro juicio, radica el punto central de su dialéctica. La crítica que aquí podemos hacerle a Mukarovsky va dirigida contra su ambigüedad. Si recordamos la distinción entre los sistemas y las totalidades heterogéneas, podemos decir que esta integración es capciosa, porque en el nivel en que introducimos al género “novela”, por ejemplo, no podemos entender este género como referente a un sistema en que estén incluidos el *Quijote*, *La Regenta*, *El Criticón*, etc., y no estén incluidos *Crimen y castigo*, *Orgullo y prejuicio*, *La montaña mágica*, etc., porque las notas genéricas *x* (narración), *y* (extensa), *z* (en prosa) se encuentran en todas esas novelas (alemanas, inglesas, rusas...), y no solamente en las que se han escrito en España.

155 Es esta una observación curiosa que Gustavo Bueno también realiza en su libro *Etnografía y Utopía* (BUENO 1987).

156 Para Mukarovsky, lo importante de la “percepción” de una obra literaria es la conciencia colectiva, pero desde el materialismo colectivo diremos que esa conciencia colectiva también está expresada en parte en las propias instituciones y, en todo caso, hay que tener en cuenta a estas últimas en los procesos de conformación de la tradición literaria y de su análisis.

Mukarovsky detiene ese proceso de integración, como decimos, en la nación, pero porque parte ya de ella misma, y no en la sociedad universal humana. ¿Y cuál es su opinión sobre la dialéctica entre estados a diversos niveles? Más concretamente: ¿cuál es la opinión de Mukarovsky acerca de la dialéctica entre diferentes literaturas (toda vez que hemos finalmente concluido que no existe una única literatura)?

De nuevo, como vemos, la distinción que proponíamos al principio de este trabajo entre estructuras en sentido ontológico y en sentido gnoseológico cobran una relevancia difícil de pasar por alto. Mukarovsky se sitúa en el primer plano (el ontológico-filosófico) al hablar de dialéctica y de integración. La literatura siempre está inmediatamente dada en un grupo en concreto, y no se da flotando para toda la humanidad, como si fuera una estructura natural, como la gravitación. Desde el polo gnoseológico, podemos decir que sí es posible, aunque solo sea a un nivel muy abstracto, vislumbrar algunas notas muy genéricas en torno a todas las literaturas del mundo. Sin embargo, esta sistematización de todos los fenómenos literarios, de nuevo, ha de darse en un grupo social lo suficientemente desarrollado (y con una literatura lo suficientemente desarrollada) como para llevar a cabo tal tarea de sistematización. Las estructuras resultantes de esas sistematizaciones son, en todo caso, estructuras gnoseológicas y responden a modos de conocer la realidad.

No podemos, sin embargo, dejar de tratar la cuestión de la dialéctica no solo ontológica entre tradiciones literarias (la tradición italiana con la tradición española en el Renacimiento, por ejemplo), sino la cuestión de la dialéctica gnoseológica, es decir, aquella que se da cuando un teórico español interpreta como literatura ciertas narraciones de alguna tribu cuyo conocimiento no ha alcanzado el nivel necesario para emprender una sistematización de sus fenómenos sociales para confrontarlos con los del resto del mundo.

7.3 Dialéctica entre distintas literaturas nacionales y entre distintas teorías de la literatura nacionales.

La tesis que mantenemos aquí con respecto a la teoría de la Literatura de Mukarovsky es que Mukarovsky olvida la dialéctica entre diferentes “conciencias colectivas” o interpretaciones de las obras literarias y de su funciones, por tanto. Trazaremos un breve esquema que extraemos del primer volumen de la Teoría del cierre categorial (BUENO 1996). En la sección sobre la Sociología de la ciencia se nos dice que hay dos criterios para establecer cuáles son las visiones acerca de la

ciencia desde esta perspectiva. En nuestro caso entenderemos a la “ciencia de la literatura” como una ciencia inestable pero existente, aunque solamente sea para facilitar su inclusión en algún punto del esquema que vamos a trazar. Queremos subrayar que esta perspectiva no es externa a la de Mukarovsky, como se deduce de todo lo dicho sobre las interrelaciones de la conciencia social y la posibilidades de conocimiento de los objetos creados por el hombre. Jauss lo formula de una manera más clara: “la sociología del conocimiento, cuyo aparato conceptual estoy utilizando, no ha apreciado todavía en su justo valor el papel que desempeña la experiencia estética en la constitución de la realidad social” (JAUSS 1988:255). La dirección a que apunta Jauss aquí, no obstante, se dirige sobre todo a comprender qué papel juega la función estética en la transmisión de normas sociales; es decir, lo que le importa a Jauss es cómo sirve la literatura a la sociedad.

Volviendo al curso de nuestra exposición, hay que señalar que el esquema tendría, entonces, dos criterios: uno miraría a la ciencia, en tanto que esta sea particular de cada pueblo (es decir, la “ciencia de la literatura” en tanto que esta solo se puede dar desde una conciencia colectiva de un pueblo dado) o universal, en cuanto se comprenden que a estas ciencias se enfrentan todos los seres de igual manera (por ejemplo, la Química); el segundo criterio vendrá dado por la sociedad misma, es decir, su punto de vista, ya entendamos a la sociedad como una sociedad universal de seres humanos (Rafael García Bárcena) o como una sociedad particular nacional (como el caso de Mukarovsky).

Siguiendo estos criterios obtenemos, siguiendo a Gustavo Bueno, los siguientes resultados:

| Criterio 1: desde la ciencia Criterio 2: desde la sociedad | Sociologismo especial | Sociologismo universal |
|---|-----------------------|------------------------|
| Sociologismo relativista | (1) | (2) |
| Sociologismo absolutista | (3) | (4) |

Desde el criterio de la ciencia, las cosas parecen no presentar demasiados problemas, en cuanto a que el campo de estudio está localizado en un “pueblo” o contiene, por el contrario, a todos los pueblos a la vez¹⁵⁷. Sería una especie de distinción entre ciencias naturales y ciencias humanas. Desde la posición (1) entenderíamos que puede haber un objetivismo científico, pero cuyos criterios

¹⁵⁷ Es decir, o estudiamos la literatura universal como supuesta unidad efectiva, o estudiamos la literatura de un grupo (nacional) en tanto que tal unidad.

internos dividiría aquellos casos en los que es posible y aquellos en los que no. La postura de Mukarovsky puede situarse aquí, si entendemos que su tesis es que la literatura se aborda de manera diferente en cada nación y, además, la literatura que se aborda siempre está circunscrita a un espacio y un tiempo (por ejemplo, la literatura francesa del siglo XX).. Ahora bien, en la situación (2) nos encontramos con que hay multitud de cosmovisiones acerca de lo universal dependiendo de la sociedad en que nos situemos y, en este sentido, la geometría sería también una especie de contenido de la conciencia colectiva que se proyecta sobre las cosas (no existirían entonces fenómenos que realmente se nos dieran universalmente, sino solo metodologías que tratarían de abarcar universalmente cierto tipo de fenómenos). Esta perspectiva es mucho más difícil de sostener, puesto que parecería anegar las ciencias humanas en las naturales sin prescindir de la perspectiva sociológica relativa a cada sociedad particular y cada conciencia colectiva. Si en la situación (1) situáramos a Mukarovsky, en esta segunda (2) podríamos situar a cualquier teórico que considerara que la literatura se nos da universalmente homogénea en su esencialidad, aunque de hecho cada sociedad la comprende de modo diferente irreductible a los otros modos de comprenderla de otras sociedades. Esta incomunicación entre perspectivas puede darse asimismo en la primera situación, y es un aspecto curioso y determinante del que hablaremos después.

En el segundo par de situaciones se comprende que existe una sociedad de seres humanos que se enfrenta a las literaturas o la literatura de forma homogénea. Esta perspectiva suele estar situada al final de un proceso que se postula como un ascenso inexorable hacia la armonía entre sociedades a todos los niveles o, acaso, “presupone que conformaciones gnoseológicas determinadas por cada sociedad expresan, sin perjuicio de sus diferenciaciones particulares, ciertas «categorías sociológicas» generales a toda la sociedad humana o, al menos, que van constituyéndose como tales” (BUENO 1992:293).

En efecto, las leyes de Kepler o la tabla de Mendeléiev no son representaciones de la realidad en sí, pero tampoco son emanaciones de una conciencia colectiva, una expresión gratuita y propia de una estructura social concreta. Si entre teoreticismo, adecuacionismo y descripcionismo caben otras alternativas; y, si entre expresivismo social, reflejo social y representación social caben otras alternativas de entender la literatura, habrán de “configurarse a la vista de los 'valores extremos' límites”. En todo caso, tanto en la situación (1) como en la (2), entendemos que cualquier teoría de la literatura habrá de confrontarse con otras teorías, que la Ciencia de la Literatura en España como conciencia colectiva tiene que enfrentarse a otras teorías de otras conciencias colectivas, ya sea porque la literatura es la literatura de cada pueblo (1) o porque la misma “ciencia

de la literatura” se desarrolla según ritmos diversos en cada pueblo a pesar de que la Literatura sea un objeto común a todos.

Según lo dicho, ¿dónde situar a Mukarovsky ahora? Creemos que su teoría de la literatura es una teoría que afirma que la “ciencia de la literatura” necesariamente tiene que contar con las conciencias colectivas y sus percepciones de la obra literaria para analizarla. La literatura no es un objeto universal, sino que tiene significaciones diversas. Ahora bien, la pregunta está en si un teórico checo tiene potestad y perspectiva suficiente para estudiar otra literatura ajena, o un fenómeno literario que sea análogo al de su tradición. Para Mukarovsky, hay que atender a cada literatura en relación con su conciencia colectiva, y no caben juicios universales acerca de ella puesto que estos juicios siempre han de estar sujetos a las percepciones (percepciones activas que cambian el objeto) de las conciencias colectivas. En efecto, un teórico checo, de acuerdo con la conciencia colectiva de la que forma parte, no necesitaría estudiar otros fenómenos literarios que estuvieran fuera de su literatura, puesto que esos fenómenos no serían ya literarios y, sencillamente, no habría otra literatura que estudiar que la que dentro de su conciencia colectiva se entienda como tal.

Recordemos en este sentido que la literatura solo es tal cuando la función estética se sitúa en lo más alto de la jerarquía de funciones dentro de una obra, aunque ese equilibrio sea inestable. Entonces, ¿cómo percibir como literatura algo que no lo es para la conciencia colectiva en la que uno se inserta? Existe en este punto una cuestión oscura en el tratamiento que Mukarovsky hace de la existencia de la literatura y de su relación con las estructuras nacionales, como podemos percibir. Esta oscuridad viene dada por la pobre explicación que el autor checo da del funcionamiento de la conciencia social y de los mecanismos de integración de estructuras de los que solamente dice que se desenvuelven de manera dialéctica; nosotros podríamos precisar que, en efecto, dice se desenvuelven de manera dialéctica, pero no especifica que es una manera “interna”. Mukarovsky sitúa el inmanentismo (su formalismo) no ya en la esfera de la literatura como los formalistas, sino en la esfera de la nación, porque la dialéctica entre estructuras se da dentro de la nación. Es cierto que admite que muchas veces una sociedad se ve mejor reflejada en otra literatura que en la que se produce dentro de ella, pero no parece extraer ninguna consecuencia clara de esto, aparte de la negación de la concepción de la literatura y su valor estético como la “expresión de un pueblo”. Aquí notamos, del mismo modo, una tensión en la que Mukarovsky no se detuvo demasiado.

Desde nuestra perspectiva, podemos decir que es cierto que cada sociedad ha ido

desarrollando literaturas diferentes que solamente por analogía pueden agruparse. Se agrupan por contacto entre culturas, coyunturas políticas como la expansión del imperio romano y de la cultura greco-latina así como de la religión cristiana, ciertos tipos de fenómenos estéticos que han ido desplegándose y que han facilitado que la idea de estética también haya adquirido gradualmente mayor determinación debido a la confluencia de todos estos factores históricos. Pero el hecho de que una conciencia social y otra conciencia social entiendan la misma literatura (aunque pueda haber diferencias grandes) indica que han tenido tradiciones similares. Si históricamente les ha llegado esta tradición y esta misma tradición ha entrado en contacto con otras de los pueblos primitivos, ¿no habrá que aceptar que en el presente está ya ocurriendo lo mismo, y que en el futuro las conciencias colectivas cambiarán, no ya desde dentro (si es que este “dentro” existe), sino debido al contacto con todas las demás? ¿Cómo explicar el olvido de Mukarovsky con respecto a esta cuestión? Creemos que su teoría de integración sucesiva de estructuras le impidió precisar que la dialéctica se da también entre conciencias colectivas, entre visiones diversas de las literaturas, etc.

La visión de una nación como una estructura que incorpora la totalidad de los hechos sociales, científicos, religiosos, etc. en una suerte de conglomerado unitario le dificultó quizá observar que los individuos son no solamente partes en que intersectan diferentes grupos sociales, sino partes de instituciones que se encuentran en contacto con otras instituciones de otras naciones y otras sociedades. Es decir, la sociedad misma y su conciencia colectiva se haya fracturada desde dentro; la conciencia colectiva entendida como la conciencia de una nación no existe, sino que más bien hay conciencias colectivas enfrentadas no solo a nivel internacional, sino intranacional. La posibilidad de integración de estos diferentes grupos en una nación no se da como en una esfera, sino en una estructura dinámica que está en contacto dialéctico con otras estructuras a diferentes niveles. La estructura de una nación se puede entender, ya está dicho, como una totalidad morfodinámica en la que diferentes grupos encuentran un equilibrio en torno al mantenimiento de unas instituciones que tampoco son autistas, sino que, lo repetimos una vez más, están en contacto con las análogas de otras sociedades.

Lo dicho anteriormente puede justificarse, creemos, con el siguiente argumento. En cuanto mencionamos la geografía y la unimos a la sociología (porque una nación ha de estar situada en un punto del mundo), necesitamos no perder de vista los fenómenos situados en un espacio concreto. Este espacio no es aquel del que hablaba Deleuze, ni Lévi-Strauss, ni el espacio lógico... es un espacio tridimensional concreto, al que también hay que volver al hablar de sujetos operatorios en

las ciencias humanas en tanto que estas ciencias son “particulares” de cada pueblo y, por tanto, se desenvuelven en una sociedad política que, como ya hemos dicho, necesita situarse en un territorio concreto. Esta situación implica relaciones de contigüidad, es decir, contactos, puesto que una literatura se “contagia” cuando una sociedad tiene acceso a los libros de otra, cuando las instituciones dominantes imponen sus criterios, cuando una cultura subyuga a otra, etc. Hoy, sin embargo, los contenidos de la literatura no pueden estar tan lejos que no tengamos ningún poder sobre ellos. Internet constituye una herramienta que acorta distancias y minimiza el impacto de estas entre territorios en lo referente a la expansión de ciertos fenómenos literarios, pero sigue habiendo determinantes culturales que se comprenden precisamente por conexiones causales que tienen que ver con las relaciones directas de unos sujetos presentes para otros, de unos artefactos (libros) presentes para esos sujetos, etc. Además, tener esta perspectiva espacial de las estructuras nos permite evitar la sustantivación de los sujetos, a la que tanto ha tendido la epistemología idealista.

Para finalizar con esto, y tratando de explicar a Mukarovsky, diremos que creemos que su concepción semiológica¹⁵⁸ le obligó en cierto modo a cerrar esas conciencias colectivas en unidades nacionales, puesto que, si la obra literaria es tan solo un signo en un sistema literario mayor, la obra literaria misma no podría ser comprendida desde otro sistema, así como un español no puede entender una frase en alemán. La objeción principal a esta visión es que el español puede haber estudiado el alemán y, en última instancia, las obras alemanas pueden estar traducidas al español; pero ¿cómo traducir una obra literaria si el sistema que está en juego es una estructura literaria destacada sobre el fondo de una tradición presuntamente particular y no un sistema lingüístico? Esta “traducción”, al igual que las traducciones lingüísticas, sería similar a la que llevó a cabo Lévi-Strauss en sus *Mitológicas*, aunque de manera quizá demasiado simplista, suponiendo que todos los mitos del mundo eran en realidad traducciones de un solo mito, o variaciones de unas pocas estructuras binarias universales.

7.4 Transformaciones de las estructuras literarias.

Nos parece que en este punto tiene mucho interés recordar no solo la perspectiva espacial que hemos subrayado sobre todo en el anterior apartado, sino la perspectiva temporal de la identidad de la obra literaria. Como ya hemos dicho, la obra literaria no va transmitiéndose a través del tiempo

¹⁵⁸ Mukarovsky interpreta la obra literaria como un signo, como veremos más adelante.

como un ente siempre igual a sí mismo puesto que, en cuanto signo, su “uso”, interpretación y recepción operan en ella cambios que no la mantienen igual, intacta. De hecho, no puede permanecer intacta, puesto que “la obra de arte es siempre una transgresión” (MUKAROVSKY 2000:39).

Una obra cualquiera, como la *Fábula del Polifemo y Galatea*, tiene distinta significación en el tiempo porque la lengua misma cambia, porque su consideración estética y su valor literario han cambiado también (a partir de la Generación del 27 recobra su desvaído brillo la obra de Luis de Góngora). Los análisis sincrónicos, por tanto, solo pueden hacerse teniendo en cuenta esta evolución. La meta, por tanto, es incluir a la diacronía en la sincronía.

En efecto, no podemos hablar de neologismos, arcaísmos, palabras patrimoniales o cultas como si estas se mantuvieran iguales a sí mismas, y lo mismo podemos decir tanto de la obra literaria como un todo como de su gramática interna. No es infrecuente encontrarse con figuras literarias que pueden interpretarse mejor si conocemos el estado de la lengua en que se fraguaron. Por ejemplo:

Donde el espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo
(bóveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo),
pálidas señas cenizoso un llano
-cuando no del sacrílego deseo-
del duro oficio da. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta, de su boca.

Observamos en la cuarta estrofa de la famosa obra de Góngora un pleonasma: “el pie argenta de plata”. Sin embargo, este pleonasma es aparente, pues según se aclara en una nota a pie de página de la misma edición de donde extraemos el texto: “(...) en Andalucía el significado corriente del verbo era el de dar brillo metálico, y era necesario especificar el metal; en particular, según señaló Pellicer en su comentario (1630), la frase se usa en Córdoba con el sentido de dar brillo a los borceguíes (...)” (PARKER 1983:134).

¿Es esta corrección superficial? No lo es, si tenemos en cuenta que podría haber más pleonasmos en la misma estrofa de alguna manera relacionados a este. Pero sabemos que no es un pleonasma y evitamos caer en el error de analizarlo como tal de acuerdo con la recuperación erudita de ciertos hábitos lingüísticos. Ocurre de manera similar en otros aspectos, como en el hipérbaton tremendo que vertebra este poema de Góngora y que se refuerza con el tiempo, cuanto menos latín sabemos y cuanto más lejos queda nuestra lengua de aquella. Sería imposible negar, asimismo, que el estilo arcaico de Don Quijote no nos aporta un sentido estético diferente al que le podría aportar al mismo Lope de Vega como lector suyo, por la lejanía evidente de nuestro español con el del siglo XVII. Recordemos que esos elementos formales no son tales, sino que son, de alguna manera, contenidos indeterminados que hoy nos remiten a ciertos contenidos históricos como un tiempo de decadencia imperial, de descrédito y desesperanza barrocas, etc.

Es necesario que las estructuras se transformen, que los contenidos indeterminados de los que hablaba Mukarovsky (ver epígrafe sobre gesto semántico), como podría ser la potencia de un lenguaje de convertirse en arcaico y adquirir cierto valor estético al remitir a un tiempo extraño y lejano al lector, se vayan asociando a distintas realidades y la obra cambie, no solo internamente, sino en relación con todas las demás obras del sistema literario con las que convive. Es necesario la unidad para entender el cambio y la identidad para saber que estamos ante la misma obra literaria a pesar de los cambios. En este sentido, la obra literaria se transforma, y también los géneros y el sistema literario todo, a través de lo que los individuos de una sociedad hacen con ella: “entre todas las antinomias posibles de la evolución literaria, la antinomia literatura-personalidad es la más básica, pero también la más compleja, ya que implica todas las demás” (MUKAROVSKY 2000:403). Cabe tratar de explicar, lo más sucintamente posible, qué tipos de transformaciones según esto se dan en las obras literarias y en la esfera de la literatura misma.

La transformación de la que habla Mukarovsky es una transformación idéntica, como la que realiza un astro al girar sobre sí mismo 360° y cambiar, de alguna manera, las relaciones con lo que le rodea (ocultando una cara al sol, por ejemplo) sin dejar de ser él mismo: “(...) la serie en evolución permanece idéntica a sí misma (porque sin conservación de la identidad no podría ser entendida como una serie continua en el tiempo); de otra parte, altera su identidad constantemente (porque sin ello no habría cambio)” (MUKAROVSKY 2000:400). Ese tipo de transformación es el que se da en la obra literaria, según nuestro autor checo, siempre a través del sujeto: “la Historia de la literatura es la lucha de la inercia de la estructura literaria con las intervenciones violentas de las personalidades(...)” (MUKAROVSKY 2000:409). Veamos cuántos tipos de transformaciones

podemos clasificar según el materialismo filosófico para caracterizar esos cambios de los que habla Mukarovsky:

-Emergencia positiva: es una metodología para el análisis de transformaciones idénticas. Las transformaciones idénticas pueden afectar a la totalidad por respecto de su entorno (a la obra literaria entera) o a las partes internas de la totalidad (tan solo algún estrato como su estructura narrativa, los personajes, algún capítulo, ciertos elementos lingüísticos como el caso del pleonismo gongorino del que hablamos antes, etc.). “La fuente de la tendencia a la conservación de la identidad es la propia cosa que evoluciona, de suerte que la esfera de donde salen los estímulos para la alteración debe estar situada fuera de la cosa en evolución” (MUKAROVSKY 2000:400). Es decir, una obra literaria, digamos, el microrrelato “El dinosaurio” de Augusto Monterroso o el conjunto de microrrelatos de Fernando Iwasaki *Ajuar funerario*, podrían llegar a lo más alto del sistema de la literatura, volverse un género central, ser leído y producido masivamente, tanto porque hay elementos internos que son fuente del cambio como porque el entorno cambia para alterar la situación del microrrelato en el sistema. Es, parece, lo que ha ocurrido con el cuento desde Bocaccio hasta quizá el siglo XIX donde se ha revitalizado a través de Poe, Chéjov, etc. Incluso la novela, que fue un género inferior al de cualquier tipo de verso en el Romanticismo, en el Realismo volvió a ocupar la centralidad de los sistemas literarios en Europa, por lo general. Si tenemos en cuenta esas fluctuaciones, comprendemos mejor por qué en unas épocas se tiene en más estima a una obra que en otras, aunque internamente su análisis pueda permanecer más o menos intacto. Tampoco es accidental que Góngora volviera al primer plano con la Generación del 27, cuando la poesía (aunque ya ocurría en el Modernismo) volvía a ocupar la centralidad del sistema literario español.

Por otro lado, esta transformación también puede ser interna, cuando las partes de una obra literaria permanezcan de algún modo sin analizar propiamente a través de estas investigaciones eruditas como la que hemos mencionado con respecto a la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Al analizar una obra literaria que pudiera haber pasado desapercibida en la época en que vio luz, podemos reconstruir las operaciones de su autor y observar, por ejemplo, que Góngora no eran tan lejano al conceptismo como parece, o que el conceptismo y el cultismo no son antitéticos y que participan en buena medida de las mismas normas estéticas del Barroco. Lo mismo puede ocurrir si una obra menor cuya autoría desconocemos se la terminamos atribuyendo sorprendentemente a un autor prestigioso: su consideración puede cambiar y, de una manera u otra, su significación necesita ser revisada toda vez que hemos intercalado a tal autor entre esta obra y otras suyas reconocidas e

importantes. Estas consideraciones son idénticas a las que hace Mukarovsky al hablar de la estructura literaria de un momento dado, aunque él incluye la relación de la obra con otros hechos sociales no exclusivamente literarios. En total, estas transformaciones son las que aborda Mukarovsky.

Otras transformaciones esenciales pueden ser referidas a las mecánicas: la reproducción de las obras literarias en la imprenta que dan lugar a libros distintos (sustancialmente, objetos distintos, de tapa blanda, de tapa dura, etc.) pero iguales (esencialmente, todos serían *La Regenta*)¹⁵⁹. Otras pueden comprenderse como las transformaciones de las que hablaba Vladimir Propp, cuando diferentes obras literarias cuentan con una estructura común y suponen transformaciones por respecto de aquella estructura.

Si la transformación es esencial, tanto el resultado de la transformación como el objeto original pueden ser enfrentados. Entonces, ¿podemos interpretar algunas de las novelas de folletín, o incluso el aluvión de novelas eróticas que se han publicado tras *Fifty shades of Grey* como transformaciones idénticas de novelas canónicas en su campo? En el caso ya mencionado del teórico ruso Vladimir Propp, las variantes de los cuentos serían individuos numéricos distintos de la misma especie, y por tanto tendrían una identidad esencial común definida en el conjunto de funciones que Propp determinó; serían, pues, variaciones entendidas como transformaciones idénticas. En este caso, si encontráramos un cuento popular ruso incompleto o desorganizado, tendríamos una emergencia positiva si logramos reconstruirlo sin ayuda de ningún esquema, es decir, si sus “piezas” pudieran encajar sin tener modelos similares a mano. Esta tarea de reconstrucción sería ciertamente difícil sin echar mano de la teoría de Propp y, por tanto, de otras identidades esenciales supuestas de antemano. Por ejemplo, si alguien ciertamente hubiera tirado al aire todos los capítulos de *Pedro Páramo*, podríamos reconstruir su historia, pero no su fábula; es decir, no podríamos reconstruir la obra literaria solamente a partir del conjunto de capítulos, y por tanto esta emergencia positiva sería imposible aquí.

-Reducción: es otra metodología diferente a la de la emergencia positiva. Aquí se trata de reducir una totalidad (una obra literaria singular) a un análisis que constituya una totalidad cuyas partes guarden relaciones con la primera aunque no sean iguales (la *Poética* de Aristóteles o el

159 Cabría tal vez matizar algunas de las opiniones de Mukarovsky sobre cómo lo tecnológico afecta a lo literario u otras arte, porque, según dice, el cine “es ante todo una industria, por lo cual su oferta y demanda dependen mucho más de criterios puramente comerciales que cualquiera de las artes. Por esta misma razón, el cine se ve obligado -como cualquier otro producto industrial- a asimilar de manera inmediata y pasiva todo perfeccionamiento de su base tecnológica” (MUKAROVSKY 2000:17).

análisis estructural de Jakobson y Lévi-Strauss con “Les Chats”). Sin embargo, el análisis de la obra literaria reducida a su estructura, por así decir, ha de permitir reconstruir la obra de la que partió o al menos alguna propiedad intrínseca suya. Es precisamente lo que hace Propp con los cuentos rusos: operar una reducción y utilizarla para reconstruir las propiedades más relevantes de los cuentos de que partió.

Cuando la reducción no permita la reconstrucción, entonces esta perspectiva será llamada reduccionista, como fue el caso del análisis estructural de “Les chats”. Aquel análisis parte de una totalidad poética, estética, y la reduce a términos estructurales tales que, desde sus partes, no solamente se puede volver a reconstruir el poema de que partió, sino muchos otros que contienen estructuras similares y difieren, sin embargo, en calidad, relevancia, contenidos, significación, etc. En total, desde aquel análisis no puede volver a construirse “Les chats”.

La “reducción descendente” sería aquella en la que en el proceso de reducción llegamos a elementos más complejos que aquel del que se parte. Robert Scholes recuerda que los análisis de los poemas exceden con mucho el volumen del poema y que el análisis de las novelas es minúsculo en comparación con ellas. Basta tomar como referencia la edición del *Polifemo* que hemos mencionado y la edición de *Rayuela* de Andrés Amorós.

-Diamórfosis: son transformaciones “que comportan una novedad mayor que la mera transformación combinatoria, una novedad similar a la que conviene a las metamorfosis de órganos” (BUENO 2000:126). Cuando una totalidad como una obra literaria dada se divide en partes formales que no existían con anterioridad a esa obra misma y sin embargo son susceptibles de ser añadidas a otras estructuras para crear obras originales, podemos hablar de transformaciones diamórficas. Cuando, en nuestro campo, pensamos en el tema ligero o grave que acompaña canónicamente a un tipo de estrofa, podemos ocuparnos de ese tema y verlo como una parte formal que, separándola del metro correspondiente, podemos utilizar con una métrica inesperada. Si la longitud de un poema juega a su vez un papel importante como parte formal en la poesía, podríamos decir que Luis de Góngora utilizó silvas para construir un poema, *Las soledades*, de cerca de mil estrofas, cuando el poema más largo en silvas anterior a este que mencionamos constaba de unas doscientas. Esto también puede suponer un giro inesperado en el desarrollo de un arte.

Es muy importante distinguir, en la obra, las partes formales de las partes no formales. En arquitectura, en el estado de *ex post facto*, es decir, en el estado en que un edificio se encuentra

cuando empieza a convertirse gradualmente en unas ruinas, los cascotes que caen y van quedando a su alrededor, o los escombros resultantes de derribarlo no son partes formales, puesto que no están normalizadas. Las partes formales de una obra literaria son aquellas partes que guardan de alguna manera alguna relación con la forma del todo y, por tanto, un fonema¹⁶⁰ no es una parte formal de una obra literaria, puesto que fonemas existen en otro tipo de operaciones humanas no literarias (es decir, otro tipo de realidades no estéticamente o literariamente normadas); partes formales¹⁶¹ serían, como hemos indicado, capítulos, versos, endecasílabos, rimas en eco, etc. El estado de ruinas que *ex post facto* sobreviene a la obra arquitectónica, sin embargo, no afecta a la obra literaria sino accidentalmente. Un libro puede durar muchísimo más tiempo en un estado legible que un edificio y, además, su reproducción mecánica es hoy en día una tarea sencilla, que transforma el original en otros individuos numéricos iguales “esencialmente”. La construcción y réplica de edificios es, desde luego, una tarea que requiere de más esfuerzos tecnológicos y económicos. Los leoneses no tienen en cada casa una *pulchra leonina*, ni los parisinos una *Notre Dame* en las suyas, sino que a lo sumo tienen reproducciones en miniatura que no son ya edificios, sino pisapapeles, esculturas, etc. En cambio, casi todos los españoles tienen un ejemplar de el *Quijote*, o de *La Regenta*, los cuales no han perdido ninguna parte formal en tanto que literatura con respecto al “original” incunable, manuscrito...

Las partes formales de la obra literaria, en suma, son aquellas susceptibles de ser estudiadas a su vez por la “ciencia de la literatura”, porque ellas mismas nos permitirán ver procesos de diamórfosis entre obras literarias y trazar así una continuidad histórica (importantísima para hablar de Historia de la Literatura) y también cierta continuidad de una teoría literaria a otra en tanto que ninguna de las existentes puede llegar a prescindir de aquellas partes formales de que hablábamos. En torno a este asunto es muy interesante subrayar las posibles diferencias que nos encontramos entre los términos “ciencia de la literatura”, “teoría de la literatura”, “poética”, “técnica”, “ideología”, etc.

Para finalizar, una vez presentadas muy sucintamente todas estas posibilidades de metodologías para analizar transformaciones (y que son, a su vez, transformaciones ellas mismas), entendemos que las transformaciones más importantes para Mukarovsky son las transformaciones idénticas en las que la obra numéricamente sigue siendo la misma, pero el conjunto de relaciones

160 El fonema acaso sería una parte material de la literatura, parte material de la rima, la cual sí sería ya parte formal de nuestra disciplina.

161 Mukarovsky las llamaría estructuras literarias, comprendidas en relación con otras estructuras no estrictamente literarias con las que se integran en una unidad mayor llamada “obra literaria”. Vemos como se opera aquí la “reducción ascendente”.

con el resto de los hechos literarios y extraliterarios hace que ciertos aspectos indeterminados emerjan a la superficie de manera determinada: “la función estética puede convertirse en un factor de diferenciación social cuando una cosa o un acto poseen función estética en determinado medio social mientras que en otro no lo poseen” (MUKAROVSKY 2000:26). Como recogemos de la obra de Frantisek W. Galan, estas transformaciones son las que Mukarovsky comenta en torno al poema de Macha. La influencia del uso del checo para seguir con la métrica alemana (también mencionada por W. Galan, en el apartado sobre el comentario que Mukarovsky hace de *Sublimidad de la naturaleza*, de Polak) podría comprenderse, a la luz de lo dicho, como la inclusión de partes externas al campo estricto de la literatura (partes materiales), como son por ejemplo las consideraciones lingüísticas acerca de las tendencias aglutinantes o fusionantes de algunas lenguas. Las reducciones ascendentes corresponden de alguna manera al proceso de integración de que también hablamos largamente en el epígrafe anterior, en donde dejamos claro que las “reducciones horizontales” (relaciones entre literaturas nacionales) fueron una materia no demasiado tratada por Mukarovsky, excepto por los comentarios en torno a las posibles constantes antropológicas que tratamos asimismo anteriormente.

Sobre las transformaciones sustanciales tan solo recordamos el ejemplo que menciona Mukarovsky de la Venus de Milo, en el artículo “La intencionalidad y no intencionalidad en el arte”. Esta estatua fue modificada, pero normalmente la obra presente no se toma como resultado de un deterioro, sino como resultado de una intencionalidad. La obra, por tanto, es retotalizada a través de la intencionalidad y, por tanto, la falta de extremidades es incorporada a la totalidad como un elemento más de ella.

7.5 ¿Puede ser la literatura nacional comprendida desde fuera de la conciencia colectiva?
Comentarios en torno a la distinción de *emic* y *etic*¹⁶² en relación con la literatura.

Esta distinción que explicamos aquí muy sucintamente no está en absoluto alejada de las preocupaciones de la Teoría literaria. Nosotros nos remitimos en este sentido a la misma obra de Jesús G. Maestro que referimos en el apartado bibliográfico, *Contra las musas de la ira*, en donde se reserva un apartado para tratar este asunto a tenor de la cuestión tan controvertida de la Literatura comparada.

El sentido primigenio de esta distinción de Pike (un lingüista y antropólogo americano, nacido en 1912) iba dirigido a analizar las lenguas tribales como si estas tuvieran dos caras; una, la que se le da al propio hablante, es decir, la cara émica en la que cada sonido estaba asociado a un contenido de manera inmediata (la “cara” *emic*, fonémica); la otra (la “cara” *etic*, fonética) se le daba al propio investigador en tanto que este solamente podía organizar los sonidos en cuanto a su sonido externo, puesto que no conocía la lengua en cuestión ni los significados a que iban ligados esos sonidos. Esta percepción émica, en cuanto implica una especie de “posesión” que atribuye el rasgo de “nuestro” al lenguaje, es subrayada también por Mukarovsky, quien sabía que la belleza estaba ligada en muchos contextos a estas condiciones: “what the ethnographer says here is very interesting for us. The “beauty” of the mother tongue, as is shown by his statement, is not a purely *esthetic* matter, but is given by the function of “ourness” which is superordinate to all functions including the *esthetic*” (MUKAROVSKY 1964:51)¹⁶³. Así, las lenguas extranjeras demasiado alejadas de las nuestras muchas veces causan una impresión cómica, como si ellas mismas fueran una parodia de la propia, de la “nuestra”. En este mismo ensayo, Mukarovsky cita a Karel Capek, quien subraya que la lengua es el espíritu de una nación que se deja acariciar en cada rima, que revela los misteriosos caminos del pensamiento, etc. En este sentido, cada cliché, cada degeneración del uso del lenguaje, cada desfiguración lingüística son síntomas de que hay algo que va mal en la

162 Pongamos un ejemplo de estos dos términos aplicados a la Antropología. Se constata que un grupo de tsembaga no baja por debajo de los mil metros de altura en la colina en que están asentados. Las razones son, *emic*, que hay unos espíritus a esa altura que los poseen y les causan graves dolores; la razón *etic* es que en zonas por debajo de esa altitud hay unos mosquitos cuyas picaduras los hacen enfermar. Aquí podríamos ver cómo dos conciencias sociales distintas, a parte de tener normas distintas (la prohibición de bajar, la permisión de bajar, puesto que el peligro de los mosquitos puede ser neutralizado), han explicado un fenómeno de manera distinta. Pero la explicación *emic* de este fenómeno es un fenómeno a su vez que hay que explicar. Los tsembaga no perciben esos mosquitos, y por tanto las explicaciones se quedan, por así decir, en sus conciencias individuales, puesto que, sin recurrir la fisiología y a contenidos científicos profundos, la explicación de los mosquitos es casi igual de potente que la de los espíritus. Parece, entonces, que habríamos refundido las dos “conciencias sociales” en una explicación fisiológica más profunda que ambas, y que explica las normas y sus respectivas razones.

163 “Lo que dice el etnógrafo aquí es muy interesante para nosotros. La belleza de la lengua madre, como se ve en su afirmación, no es un asunto puramente estético, sino que está dado por la función de posesión (en tanto que nuestro)* que subordina a todas las demás funciones incluida la estética”.

vida de la comunidad. Es de justicia decir que Mukarovsky, de toda la opinión de Capek, solamente recoge la idea de que lo estético está unido a la manera de utilizar la lengua y también al valor social que dichos usos adquieren. Sin embargo, también es cierto que el objeto estético de una obra de arte, al final, remite a ese conjunto vago de fenómenos sociales que Karel Capek llamó espíritu de una nación, y que guarda sospechosas semejanzas con el *Volkgeist*.

Si antes apuntábamos la posibilidad de establecer analogías entre las patologías en el aprendizaje del lengua y la literatura, ahora también podremos establecer una analogía entre la literatura de una sociedad y su lengua desde esta perspectiva *emic/etic*. La reinterpretación de esta perspectiva ya está hecha en el libro que hemos citado, y tan solo hemos de aplicarla al caso de Mukarovsky, como crítica y acaso como reconstrucción posible de su propia autosuperación (a la que creemos que habría llegado el autor en otras condiciones). Dicho lo anterior, nos preguntábamos de qué manera podría Mukarovsky estudiar una literatura (y una visión sobre ella, a su vez) “extraña” a la que estaba circulando en su sociedad particular (incluso aun cuando entendiéramos que esta sociedad es la “eslava”, es decir, aunque entendiéramos que esa sociedad se da en un sentido más amplio que en el de “nación”).

Tal como se interpreta esta distinción *emic* y *etic* desde el Materialismo filosófico, diremos que hay dos maneras de acercarse al fenómeno literario en toda su amplitud, o bien “(...) tratando de reproducir esos contenidos culturales tal como se les aparecen a los individuos humanos (actores o agentes) que pertenecen al pueblo o cultura de referencia”, o bien “(...) tratando de reproducir las operaciones que los sujetos agentes (...) llevan a efecto cuando las realizan” (BUENO 1990:9).

Esta distinción, si tenemos en cuenta la conciencia social tal y como la hemos interpretado en Mukarovsky, se nos revela muy importante, porque está haciendo referencia a la literatura (y su teoría) de una nación en cuanto es percibida por los individuos de esa nación y en cuanto es estudiada por individuos que no pertenecen a ella. El tratamiento que daría a esto Mukarovsky, y lo suponemos siguiendo la estela de sus ideas, sería la de considerar ambos planos como disyuntos y, sin embargo, creemos que permiten un tratamiento “alternativo” (en donde ambos planos pueden quedar neutralizados a cierto nivel). Las tensiones, no obstante, han de ser neutralizadas en una superación dialéctica no mecánica. Mukarovsky lo formula así, aunque no habla directamente del problema al que hacemos referencia:

es claro cómo se produce esta contradicción y la consecuente tensión: o bien la obra fue creada

por un artista perteneciente al mismo medio social y la misma época que el receptor, en cuyo caso las contradicciones entre los valores reconocidos por este y los valores contenidos en la obra se deben a un desplazamiento de la estructura artística buscado intencionalmente por el autor; o bien la obra proviene de un medio social e histórico diferente, caso en el cual las contradicciones en los valores extraestéticos son inevitables (MUKAROVSKY 2011:98).

La pregunta más urgente sería: si establecemos un sistema literario (el español), por ejemplo, a través del cual filtramos los datos de una literatura extranjera (la china), ¿habrá que decir que esa aproximación es meramente externa, o acaso dice algo de los elementos internos a la literatura a la que nos aproximamos? ¿Sería, entonces, mucho más certero analizar el fenómeno social situándose dentro de esa conciencia colectiva? Lo que habría que decir es que introducirse dentro de una estructura de estructuras (como la entiende Mukarovsky) no sería garantía de éxito, si lo que buscamos es “la verdad”. Un ejemplo rápido, que extraemos del propio libro de Bueno, es la de la comparación entre la Astronomía maya y la actual. Un astrónomo actual podría entender aquella mucho mejor que un maya la nuestra, y esto hace que el plano del “adentro” y el plano del “afuera” no sean disyuntos ni iguales, sino alternativos y desnivelados.

Desde este punto de vista, no se trataría de explicar un sistema literario como un caso particular (BUENO 1990:44) de una ley universal (investigando, por ejemplo, si hay también “antologías” o no las hay en la China del siglo XIV), ni de entrar en una conciencia, sino de explicar los fenómenos literarios de una manera más potente que los que están dentro de esa esfera.

Hay, no obstante, una distinción que es necesario manejar ahora. O bien afirmamos que una literatura (y su teoría) puede ser comprendida desde fuera, pero siempre que se acuda a los juicios de los individuos internos a ella (solo podrían entenderse culturas particulares); o bien entendemos que esa literatura solo puede ser entendida desde dentro. El primero sería un “emicismo” y el segundo, un “adentrismo”. Podríamos situar a Mukarovsky en la primera perspectiva, y tratar de superarla diciendo que, cuando intentamos explicar un conjunto de fenómenos o una “conciencia colectiva”, la finalidad no es penetrar en ella (como si fuera un “adentro”), sino introducirla a ella en nosotros. Esta perspectiva no fue tenida muy en cuenta por Mukarovsky, y aun el problema que estamos señalando fue apenas rozado por él; el propio Keer Mercks, en el artículo a que hemos hecho referencia (MERCCKS 1986), explica este olvido metodológico por el “patriotismo checo” del autor. Si nosotros tenemos razón en la interpretación del concepto de conciencia colectiva que hemos hecho anteriormente, este olvido habría que atribuirlo antes a limitaciones teóricas (o insuficiencias), y no tanto a una disposición personal con respecto al país de origen de Mukarovsky.

Este dentro/fuera podemos aplicarlo asimismo a los análisis del “gesto semántico” de Mukarovsky y su distinción entre lectores sofisticados y lectores primitivos, en torno a las cuestiones de percepción de la intencionalidad del autor y de su indeterminación, por tanto, que queda en la obra como un gesto semántico. Esta perspectiva mukarovsiana, heredera del concepto de intencionalidad de la Fenomenología, entiende que la conciencia del autor es intencional porque necesita ir al objeto, y solo desde el objeto se puede volver a la conciencia (BUENO 1990:70). El problema se da cuando otro individuo lee la obra y necesita determinar qué partes de esa obra estuvieron en la conciencia del autor y cuáles no. Es en el caso del gesto semántico (del que hablamos en el epígrafe 8.3.1) en donde mejor podemos apreciar las tensiones que en Mukarovsky se dan entre el sujeto y el objeto, aunque su mejor virtud fue la de entender que el sujeto inmediatamente formaba parte de un grupo social, de una conciencia colectiva, lo cual, en última instancia, solo posponía el problema del “relativismo” y lo situaba en el nivel de “grupo”, como ahora estamos viendo.

El problema de la intencionalidad en literatura se refiere a que ciertos rasgos de la obra de un autor que son objetivos pueden interpretarse de distintas maneras. Así, el carácter prolífico de Lope de Vega podría ser interpretado como un “amor desmesurado por la literatura” (si esa era la intención que tenía en su conciencia: sencillamente escribir porque le gustaba), o como una obligación que le imponía la necesidad de mantener a tantos vástagos. Es una situación parecida a aquel ejemplo que pone el propio Gustavo Bueno: cuando se ve correr a alguien hacia la ventana, puede interpretarse que el individuo se quiere suicidar y, sin embargo, nos enteramos de que la intención de la persona era cerrar la ventana para que no se escapara el periquito. Lo mismo podríamos decir de ciertos errores gramaticales en poesía, dados como intencionalmente poéticos¹⁶⁴, o dados como parte de la ignorancia del autor, según se interprete a través de la obra.

En suma, el dentro/fuera habría que sustituirlo por la metáfora de un anverso y un reverso de un tapiz (BUENO 1990:76) (ambas estarían fuera, se darían como conjuntos de fenómenos, no como dentro o fuera de una conciencia inmaterial), un reverso al que habría que acceder tratando de dar un rodeo a la situación¹⁶⁵. Es decir, la perspectiva *etic* del teórico de la literatura ha de ser más potente que la *emic*, por motivos dialécticos de superación, así como la teoría de Mukarovsky puede explicar mejor algunos fenómenos literarios que el Formalismo ruso. Esto era interpretado por

164 Sobre la intencionalidad o no de la obra literaria en relación con la percepción de los “errores” como tales, podemos poner el ejemplo del leísmo en la Rima XLV de Bécquer, en el verso 9: “al contemplarle...”, utilizando “le” cuando la función que desempeña es la de objeto directo (inanimado).

165 Estas dos situaciones distintas darían lugar a estructuraciones fenoménicas distintas, porque, como ya dijimos, estarían sujetas a contextos fenoménicos y no esenciales.

Mukarovsky como una superación dialéctica, y así habría que entender de nuevo lo *emic* y lo *etic*, como una dialéctica que requiere una superación. Si entendemos y recuperamos aquella práctica de Mukarovsky, el conocimiento literario tendría que poder cribar algunas concepciones estéticas para reexponerlas de una manera más potente o racional, fuera de esa conciencia colectiva que podría ver en todas las cosas bellas un atributo divino, y recoger las flores más bellas de la naturaleza como si fueran obra de alguien, o grabar los cantos de los pájaros para reproducirlos de nuevo conforme a la norma estética que acaso lo aconseja. Según la perspectiva de Mukarovsky, estas concepciones de lo bello habrían de ser demolidas, al igual que la de Croce, etc. Pero su conceptualización de la conciencia colectiva hace verdaderamente difícil reinterpretar todas esas normas desde otras posturas en base a criterios objetivos, por que son asuntos que no trata directamente.

Como vemos, todos estos problemas tienen que ver con la literatura comparada, que no sería sino un método para tratar de explicar otras literaturas partiendo de la dada en la sociedad a la que uno pertenece. No hay que olvidar que toda literatura se da y se crea envuelta en la explicación que se da de ella, la cual Mukarovsky incluyó en la propia conciencia social, al parecer. Incluir la explicación que hacen los individuos de un grupo en las propias normas literarias y de otro tipo facilita la aplicación de esta perspectiva *emic* y *etic* y subraya las dificultades de comprender la literatura como una estructura que se detiene en la integración de estructuras en los bordes de una nación. En este sentido, la explicación que la propia conciencia social contiene de los objetos estéticos, esto es, del significado de las obras literarias, podrá ser reexpuesto como fenómenos que han de tenerse en cuenta para reabsorberlos en una teoría mejor, si la hubiere. Por ejemplo, ciertas mitologías en torno a fenómenos meteorológicos habrán efectivamente de ser explicadas como fenómenos, lo que equivale a decir que las conciencias sociales no son inmateriales, sino que también se nos dan ahí fuera, aunque de otra manera.

La pregunta más importante, no obstante, es si se puede hacer esto con la literatura. Hay, parece, tres posturas para afrontar lo anteriormente dicho (BUENO 1990:106):

1) Una ontología univocista, según la cual lo propio de cada literatura podría ser traducido a una tabla de categorías universal. Aquí se sitúa Lévi-Strauss y Jakobson, puesto que esta es la postura de la que parten al abordar el análisis de “Les chats”.

2) Una ontología equivocista o relativista, en la que las conciencias colectivas están totalmente separadas, y habría que hablar de literaturas nacionales totalmente distintas unas de otras.

3) Y, por último, una ontología dialéctica, que es la que Mukarovsky practicó con respecto del Formalismo ruso y después parece que abandonó parcialmente en cuanto a la cuestión de la literatura nacional. Esta dialéctica subrayaría las diferencias entre literaturas (incluyendo las obras literarias, las conciencias sociales y la totalidad de fenómenos sociales). Sería un relativismo, pero no simétrico, de manera que cierta teoría de la literatura podría explicar la Biblia, pero quizá los pensadores del Concilio de Nicea no serían capaces de explicar hoy los fenómenos literarios; la misma asimetría podría existir entre una literatura española y una literatura tribal.

El fracaso de explicar manifestaciones literarias de otros grupos o conciencias sociales reforzaría la postura 2), y el éxito de estas reforzaría la postura 3). La labilidad entre estas dos posturas se entiende así mejor, y asimismo comprendemos de una manera más adecuada la tensión entre una y otra de Mukarovsky.

Hasta ahora, en total, hemos tratado la “literatura” como el conjunto no solamente de obras literarias, sino también la explicación que se da de ellas desde el grupo que la “crea”. Si tratamos de discernir estas dos dimensiones (inseparables, también para Mukarovsky) nos encontramos con una paradoja, sobre todo al hilo de aquella analogía entre lengua y sistema literario de que hablábamos. Esta paradoja radica en que la obra literaria puede traducirse gracias a la potencia que una lengua tiene para absorber a otra, es decir, para llevarla (*ducere*) a través (*trans*) de la membrana de las “conciencias colectivas”. El hopi, por ejemplo, podría traducir mal el *Quijote*, pero el español sí podría traducir una canción hopi. Ahora bien, si seguimos la teoría según la cual la obra literaria es un signo cuya significación viene dada por su relación con todas las demás obras de su entorno (de su sistema literario) y por el significado (objeto estético) que tiene para la conciencia colectiva que la interpreta, cabe preguntarse si ese signo literario es traducible. Esto tiene que ver con la polémica en torno a si el objeto traducido es un producto original de valor autónomo (una obra nueva, distinta esencialmente del original), o si, al contrario, el traductor sería un simple operario que mecánicamente lleva una obra de una lengua a otra (GUGLIELMI 2002:295).

Cuando Cicerón dice que cuando traduce a Demóstenes lo hace como orador, y no como intérprete, lo que está diciendo es que ha tratado de mantener toda la fuerza apelativa, antes que hacer una mera traducción lingüística rigurosa. ¿Es la fuerza de una obra literaria, en cuanto a su valor y, sobre todo, en cuanto al lugar que ocupe en el sistema literario traducible? Supuesta la situación en la que la novela histórica ocupara la centralidad de un sistema y la poesía clásica

ocupara la centralidad de otro, ¿consistiría la traducción artística en escribir en décimas o en sonetos la novela de proveniencia del primer sistema? Si, en el caso de que un escritor musulmán tratara de describir una situación vergonzosa o grosera en torno a una peripecia donde la ingesta de carne de cerdo fuera la pieza principal, habría que traducir esa ingesta de carne de cerdo por la ingesta de carne de perro si el sistema-meta es el sistema literario alemán? En torno a esta cuestión: “veremos más adelante, al hablar de la ética de la traducción, hasta qué punto todas estas prácticas de interpretación y manipulación, que se relacionan fácilmente con la parodia o con el pastiche, pueden haber resultado afectadas por un fenómeno de «violencia» etnocéntrica sobre el texto y de fuerte apropiación cultural” (GUGLIELMI 2002:299).

Los problemas que suscitan las traducciones se vuelven sangrantes cuando el objeto traducido es muy importante en algún sentido, por ejemplo la Biblia, traducida por Lutero en un ejercicio de reescritura duramente criticado por los papas. Esta “reformulación violenta”, en todo caso, es una cuestión atravesada por multitud de perspectivas que han ido cambiando de color e importancia. El primer Mukarovsky, acaso inconscientemente, habría aceptado tal “violencia” en la traducción o reformulación de la obra, puesto que el artefacto estaba “vacío” literariamente, y por tanto solo en una conciencia colectiva adquiriría significado, de modo que lo que habría que traducir era el objeto estético y no el artefacto. Más adelante, es cierto, se aleja de esa perspectiva y se acerca a otra más bien dialéctica, a pesar de los problemas a los que hemos hecho referencia en numerosas ocasiones.

En cualquier caso, comprender la obra literaria como un signo nos obliga a abordar el problema de su “traducción”. Este problema tan espinoso que nos aleja de los textos literarios en sí, de los artefactos, y nos acerca a otras cuestiones culturales, es el precio que la teoría semiótica de la literatura tiene que pagar. Las perspectivas emic y *etic* aquí, como se comprenderá, juegan un papel fundamental en el que el sistema lingüístico se halla muy presente, pero el cual es desbordado por la idea de literatura.

Teniendo en cuenta, por tanto, tanto el sistema lingüístico como el sistema literario, tendríamos cuatro tipos de traducciones posibles¹⁶⁶:

166 De todas estas posibilidades habla Gideon Toury en (TOURY 1999). La aceptación de los diferentes tipos de traducciones, dice Toury en el artículo a que hacemos referencia, puede variar y, por tanto, considerar diversas opciones como válidas o no válidas. Nos remitimos al epígrafe “Mukarovsky y la Teoría de los Polisistemas”.

| | | |
|-------------------------------------|------------|---------------|
| Signo literario \ Signo lingüístico | Se traduce | No se traduce |
| Se traduce | a) | c) |
| No se traduce | b) | d) |

a) Sería la situación de traducir al árabe al español, por ejemplo, la peripecia de la que hablábamos, de tal manera que, lo que en la obra original se describía como una ingesta de carne de cerdo, en la obra traducida se describa como una ingesta de carne de perro. Según Toury, “ [en este caso] la traducción no es realmente introducida en la cultura de llegada, sino que se impone, por así decirlo” (TOURY 1999:243). Añade que, en esta situación, “lo que un traductor introduce en la cultura receptora (que es lo que se puede decir que hacen) es una versión de la obra original, cortada a la medida de un modelo preexistente” (TOURY 1999:243).

b) Sería la traducción del español al español, por ejemplo de una obra peruana a una obra española, sustituyendo los conflictos entre el territorio andino y costeño por el conflicto entre Cataluña y el resto de España.

c) Sería la traducción de la lengua pero manteniendo el contenido (en todo su sentido semántico) de la obra original. Esta es la traducción más generalizada hoy en día. El problema principal es que puede llegar a perder su valor estético:

en cuanto a la discrepancia total entre los valores contenidos en la obra y el sistema axiológico reconocido por el receptor, es una tendencia frecuentemente encontrada en la historia del arte, a veces de manera provocadora (como el satanismo de cierta variante del simbolismo: el mal se presentaba como un valor positivo, el bien como negativo). Si los valores de la obra¹⁶⁷ y los del receptor son totalmente irreconciliables, la obra puede perder todo sentido para el receptor y dejar de ser percibida y valorada como obra de arte; (...) (MUKAROVSKY 2011:99).

Hay que subrayar que Mukarovsky está aquí hablando del valor estético, es decir, de solamente un polo de la constitución estética de la obra literaria, si bien es cierto que habla de él como contrapuesto a otros valores que pueden destruir o expulsar al primero de la estructura de la obra de arte.

d) Esta opción es la negación de todas las traducciones.

167 Observemos cómo Mukarovsky hace referencia a valores que se encuentran “dentro” de la obra.

La última opción nos lleva necesariamente a preguntarnos qué traducciones son posibles y cuáles no, y qué teoría defienden unas posturas u otras. También Podríamos preguntarnos qué otros criterios hay para establecer casos de traducciones alternativos a los que hemos mencionado. En todo caso, la utilidad de la clasificación que hemos hecho está dada por la teoría del propio Mukarovsky, quien tendría mucho que decir sobre este asunto. El problema, desde su perspectiva, sería cuánto de ese signo literario pervive en el artefacto, esto es, en la obra lingüística escrita, en la obra-cosa. Es otro de los problemas a que nos aboca la teoría literaria de Mukarovsky y que no pretendemos solucionar, sino tan solo subrayado. Con estas consideraciones, creemos que hemos apuntado lo suficientemente bien algunas de las cuestiones que nuestro autor checo dejó en el aire.

Cabe decir algunas cosas más sobre el asunto si, como hemos defendido, las tesis de Oldrich Belic pueden tenerse en cuenta como “extensiones” o aplicaciones del pensamiento de Mukarovsky. En este sentido, podemos obtener material abundante de las dos obras de Belic que mencionamos en la bibliografía. Belic trata la traducción que se hizo de la novela ejemplar de Cervantes *Riconete y Cortadillo*, por un lado; por otro, también analiza las implicaciones de la traducción del verso español a otros sistemas literarios. Merece la pena, por tanto, traer aquí parte del material de esos trabajos para observar cómo podrían completar lo dicho anteriormente en el presente epígrafe.

En primer lugar, en torno a la traducción del verso, Belic dice que la finalidad del traductor de este tipo es “reproducir, recrear (...) en su idioma vernáculo, las cualidades rítmicas del original; escrito (compuesto) en un idioma extranjero (BELIC 2000:612). Esta tarea, según Belic y Mukarovsky, es ardua, porque cada lengua y cada sistema versal tienen características específicas que no aceptan sin violencia los ritmos conseguidos por distintos medios.

Belic nos habla, principalmente, del sistema versal, es decir, de una parte de la estructura literaria de una lengua, antes que de la literatura de una nación. El problema, sin embargo, se plantea en término relativamente similares a los que hemos estado investigando en este punto: “¿es deseable, al traducir versos, tratar de imitar (“transcribir”) la forma versal del original extranjero, con absoluta fidelidad, en todos sus detalles, o resulta mejor buscar, en el inventario de las formas versales vernáculas, su equivalente funcional y sustituirla por él?” (BELIC 2000:613). Belic nos pone en frente de la situación siguiente: el ritmo natural para el ruso es el yambo, pero por su carga funcional parece hallarse mas cercano al troqueo checo que al yambo checo; de este modo, al traducir versos del ruso al checo surge el problema de si es preferible dejar el ritmo tal y como está

en el original o de si “es mejor tratar de producir la impresión de ritmo corriente para el lector oyente checo (para su conciencia rítmica), y traducir en troqueos” (BELIC 2000:613). Belic aquí supone que, lingüísticamente, el resultado será muy similar, pero no así poéticamente. Huelga decir que la impresión rítmica producida por cierto tipo de verso tiene que ver asimismo con su “desfamiliarización” y, por lo tanto, producir una sensación de “ritmo normal” o “ritmo anómalo” para el sistema literario de referencia puede cambiar la significación de la obra traducida.

Belic plantea el problema anterior de manera tal que hace coincidir la realidad del verso con la objetividad y la conciencia del ritmo con su objetividad. Vemos aquí como reproduce los esquemas mukarovskianos de los que venimos hablando y, aun es más, subraya que el traductor ha de tenerlos en cuenta necesariamente, puesto que si no lo hace corre el riesgo de fracasar con la traducción. Pero lo más importante de todo lo que dice Belic para nosotros puede cifrarse en las siguientes líneas:

(...) el problema del que estamos hablando no es estático, sino dinámico. Cuando, hace muchas decenas de años, se hacía la primera traducción del yambo ruso al checo, se trataba del contacto inicial entre dos poesías nacionales mutuamente desconocidas. Cuando se traduce el yambo ruso hoy, se trata de dos poesías que tienen una larga tradición de contactos e intercambios. La situación es radicalmente distinta. Y distinta puede ser la solución al problema. La visión histórica del problema es indispensable. En el arte de la traducción no es posible contar con soluciones que valgan para siempre (BELIC 2000:614).

Según Belic, se impone mejor la “transcripción” (que nosotros cifrábamos en el apartado *c*) de nuestro cuadro). Este tipo de traducción se da, por ejemplo, el *El cid* de Eugène Kohler, publicado en 1955. Se trata de una traducción al francés en la que se sustituye el verso por la prosa, lo cual, nos dice Belic, no deja de representar una especie de capitulación ante el problema. Asimismo se fue renunciando paulatinamente a traducir cuantitativamente la poesía clásica, por diferencias ineludibles entre las lenguas traducidas. Belic recuerda (ya lo hemos visto al hablar sobre el análisis de Polak de Mukarovsky, en el epígrafe sobre la ruptura y continuidad del Formalismo ruso) que la cantidad se dejó de lado en el verso checo en el Romanticismo, en pro de un sistema silábico-tónico. Sin embargo, el objetivo de muchos traductores de literatura clásica en verso sigue siendo provocar en las lenguas a las que se traducen esas obras impresiones similares a las que producía el clásico, en su conciencia social, se entiende. Teniendo esto en cuenta, podemos decir que se vuelve una y otra vez sobre el problema de las conciencias colectivas, y que Mukarovsky no estaba tan alejado de estos problemas, prefigurándolos en algunas de sus líneas, tal y como vimos, por ejemplo, en los últimos compases del epígrafe “Dialéctica e integración de

estructuras”.

Belic dice que esta cuestión tiene que ver asimismo con el tipo de lector (algo que ya hemos apuntado en otros lugares del presente trabajo, a colación del asunto de la intencionalidad y no intencionalidad en el arte); es decir, el traductor de lenguas clásicas no ha de preocuparse por traducir hasta el más mínimo detalle, de modo que el verso español (por ejemplo) sea funcionalmente y lingüísticamente exacto al clásico con respecto de su cultura de origen, puesto que los lectores no tienen hoy el bagaje necesario para apreciar esas precisiones tan finas; lo importante para el lector de hoy es que “(...) se le reproduzcan y ofrezcan los valores de la poesía clásica en su conjunto, no especialmente en su aspecto rítmico” (BELIC 2000:618). De nuevo vemos aquí como el enfoque estructural y holístico prevalece sobre el enfoque atomista. Convendría, concluye Belic, cifrar en algunos metros los límites de esas traducciones para evitar “la anarquía”.

Sin embargo, el problema sigue estando en el fondo. ¿Accede el lector actual al significado que tenía la obra en su lugar de origen? Si la respuesta es negativa, ¿podría decirse que está leyendo la misma obra? Con este problema nos remitimos al tipo de transformaciones de que nos hablaba Mukarovsky, y que ya hemos estudiado en el epígrafe correspondiente (7.4)

Fijémonos en cómo Belic entiende que el traductor es un intermediario entre dos “conciencias colectivas”: “el objetivo de la traducción es hacer posible el intercambio de los valores poéticos entre los pueblos que los crean”. Líneas más abajo, nos habla de los tres puntos que han de tener necesariamente en cuenta si quieren llevar a cabo sus tareas con éxito:

1º Describir e interpretar cuidadosamente el sentido de la comunicación poética contenida en el texto que se va a traducir. Esta es una condición sine qua non; de ella depende todo lo demás.

2º Analizar detalladamente el verso del original, con respecto a la comunicación poética expresada por él, tratando de detectar las funciones de todos sus aspectos y elementos.

3º Sobre esta base, buscar, crear la solución óptima (BELIC 2000:619).

Para finalizar con este apartado en torno a la traducción de la poesía, diremos que la poesía y el verso en general forman parte de un estrato de la literatura especialmente delicado en este sentido. Lo que se traduce no es solamente un mensaje lingüístico, sino que literaria y técnicamente, el verso implica muchos elementos, en ocasiones muy heterogéneos, que son difíciles de traducir.

Podemos, antes de finalizar con este epígrafe, referirnos a la traducción de *Rinconete y Cortadillo*, para ilustrar las últimas dificultades a las que nos referimos, pero esta vez en el terreno de la prosa.

Belic nos da noticia de una traducción que llevaba como título *Dos historias divertidas, alegres y jocosas, la primera de Lazarillo de Tormes, un español... Traducida con entera fidelidad al alemán. La otra, de Isaac Winckelfelder y Jobst von der Schneid... Descrita por Nicolás Ulenhart*. Al parecer, durante dos siglos se pensó que la historia de Winckelfelder y Scneid era original, y “fue preciso esperar hasta 1869 para que R. Köhler descubriese que esa forma auténtica era Rinconete y Cortadillo” (BELIC 1977:112), que Ulenhart adaptó trasladando su acción a la capital de Bohemia.

Ulenhart, según nos cuenta Belic, no introduce apenas ningún cambio en la fábula de *Rinconete y Cortadillo*; sin embargo, en el plano de la expresión lingüística se observan cambios de un calado más significativo. En el texto de Ulenhart, por ejemplo, existen numerosas expresiones extranjeras; esto se debe, según algunos autores, al gusto reinante en Praga y al carácter del estilo oficial praguense. Este rasgo sería, según Belic, indiferente en Praga (no resultaría, por así decir, intencional, según Mukarovsky). No obstante, Belic apunta que el uso de diversas expresiones extranjeras dan cuenta del cosmopolitismo de Praga por aquellos años. ¿Qué tipo de traducción significaría esta?

Es reseñable asimismo la extensión de ambas novelas; según Belic, la novela de Ulenhart dobla en extensión a la Cervantina y, recordemos, esto sin alterar la fábula, de modo que la adición de partes solamente ayudan a que la densidad semántica del texto cervantino desaparezca. Con todo, hay algunos puntos en los que las adiciones tienen un sentido estructural preciso: por ejemplo, cuando Ganchoso lleva a los dos pícaros a la casa de Monipodio, Cervantes no explicita por qué lugar transitan, pero Ulenhart sí (BELIC 1977:122). Estos añadidos, como decimos, tienen la función de enmarcar ambientalmente la historia en un lugar muy diferente al sevillano, que es donde ocurren parte de las peripecias de la novela. Este cambio, como podemos advertir, supera los cambios aceptables de una mera transcripción, pero funcionalmente son estructuralmente pertinentes. Para un español, el ambiente sevillano resulta tan cercano que tal vez cualquier prolijidad en cuestión de descripciones pueda redundar en perjuicio del texto y, sin embargo, en esta traducción se vuelve imprescindible sin cambiar, como vemos la significación literaria del texto (su signo literario, como decíamos más arriba).

Cabe destacar que los personajes tienen un trasfondo distintos. Para empezar, los antihéroes de la versión en alemán son ya hombres, mientras que en la versión cervantina son apenas adolescentes; por otro lado, el Rinconete alemán es hijo de un predicador calvinista. No hace falta anotar aquí la tremenda diferencia que esto supone por respecto de la versión española del personaje. Ocurre incluso que Winckelfelder tiene que huir del lugar donde él mismo estaba predicando (siguiendo los pasos paternos) porque llegaron allí ciertos encargados de recatolizar el país. El otro, Schneid, una vez llegado a Viena en busca de fortuna, vivía robando preferentemente en iglesias católicas, etc. En suma, “los cambios más profundos son naturalmente aquellos que se deben a la trasplatación del relato cervantino a otro medio o ambiente” (BELIC 1977:127). Esto conlleva, como Belic apunta, cambios en los diálogos (ausencia de fórmulas de cortesía), los vestidos, incluso las bebidas. El ambiente de multirreligiosidad es opuesto al ambiente de la novela cervantina. Lo que podemos decir a este respecto es que estas cuestiones tienen la mayor relevancia para poder medir la recepción de ese texto en la Bohemia de aquellos años, algo que es subrayado por Belic y que, suponemos, sería también subrayado por el propio Mukarovsky.

Los comentarios que siguen tienen la intención de explicar de manera final o conclusiva por qué Mukarovsky detuvo el proceso de integración en la nación, obligándonos a hablar siempre de literaturas nacionales. En este epígrafe veremos cómo la idea de conciencia colectiva, entendida de manera espiritualista, da lugar a un “adentrismo” que tiene repercusiones evidentes en la llamada Literatura comparada, ya que las unidades a comparar tendrán un color u otro dependiendo de si las tomamos como partes de un sistema literario nacional o de un sistema literario universal, por ejemplo.

Dado que expusimos ya todos los entresijos del problema que queremos tratar en los epígrafes en torno a la integración y dialéctica de estructuras, aquí podemos prescindir de una reexposición de las mismas para ir directamente al problema. Nos preguntábamos, en torno a los niveles de integración, por qué razón Mukarovsky integraba la obra literaria singular, por ejemplo el *Quijote*, en el género “novela española”, y no en el género universal “novela”. Las primeras respuestas, ahora que hemos expuesto su teoría semiótica de la obra literaria, es que, dado que cada signo literario depende de un sistema literario, hay que referir la obra como parte de un sistema literario, dado en un tiempo y un espacio en concreto. Análogamente, podríamos decir que “hacer”, por ejemplo, es un verbo español, y que, por tanto, para entenderlo, hay que recurrir al sistema lingüístico español, y no a unas categorías universales, directamente. El significado de “hacer” se

da, entonces, directamente a través de los “valores”, esto es, de las oposiciones lógicas en todos los estratos lingüísticos dentro del sistema de la lengua española. El significado de “hacer” (en sentido general, no solo semántico), por tanto, depende directamente de la lengua española no solo porque forme parte de su sistema, sino porque solo a través de ese sistema tiene sentido.

Desde el punto de vista semiótico, por tanto, Mukarovsky tiene dos razones principales para realizar la integración de la manera que explicamos. En primer lugar, puesto que la literatura esta hecha principalmente de palabras, es decir, que su material principal es el propio sistema lingüístico concreto, necesita referir la obra literaria a la colectividad que habla esa lengua. En el caso del checo es únicamente la República checa, y por este motivo él tiende a superponer la nación con la lengua, aunque la generalización de dicho criterio daría otros problemas, como es el caso del español o el inglés, que se hablan en multitud de naciones distintas. En segundo lugar, si el signo literario forma parte de un sistema literario cualitativamente distinto al sistema lingüístico, entonces ese sistema literario habrá que referirlo de nuevo a una colectividad que lo usa, y esa colectividad que usa tal sistema literario vuelve a superponerse con la nación.

Conciencia colectiva y nación, entonces, son superponibles, aunque la primera no agota la segunda. En efecto, la conciencia colectiva solamente es parte de una nación; digamos que esta podría definirse como el conjunto de normas que moldean a un individuo que ha de formar parte de un grupo tomando de él un código: en el caso de una lengua, las normas lingüísticas; en el caso de una literatura, las normas literarias. La nación, sin embargo, también es una totalidad que incluye a todos los fenómenos sociales, como los fenómenos religiosos, los económicos, los científicos, los geográficos, etc. El problema principal es que la conciencia colectiva es, al contrario que esos fenómenos, un ente inmaterial, para Mukarovsky. Es decir, no se da a los sentidos, y por tanto queda en entredicho la factibilidad de su estudio y de su análisis como tal conciencia.

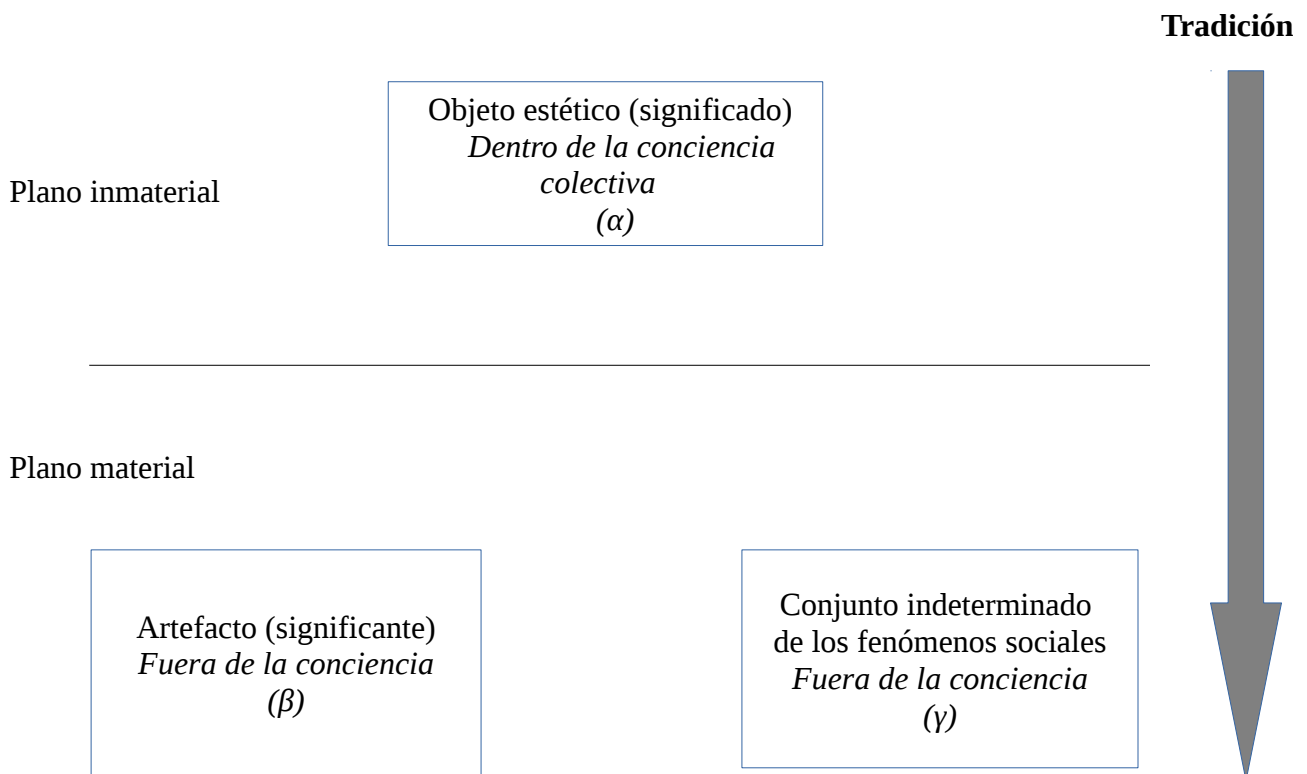
De acuerdo con los análisis en epígrafes anteriores, podemos interpretar, por tanto, la detención del proceso de integración en la nación de tres maneras, siguiendo lo que dijimos sobre la evolución de la concepción semiótica de Mukarovsky¹⁶⁸. En aquellas tres fases distinguidas por

168 Recordemos que:

-El artefacto, como significante, se refiere al conjunto indeterminado de los fenómenos sociales. El éxito de la significación de tal contexto está dado por la conciencia colectiva, la conciencia que “interpreta” el significante y le da el significado (objeto estético), que es donde se aloja el significado abstracto (el objeto estético).

-El artefacto no es el objeto estético, y el objeto estético no es el conjunto de fenómenos sociales. La separación está dada por la diferencia de plano y por la diferencia de elementos a los que se hace referencia en tanto que elementos de una teoría del signo.

Emil Volek, teníamos, de un lado, la tradición sobre cuyo fondo se destacaba la obra literaria, la conciencia colectiva y, por último, el artefacto. En esa estructura ternaria nos gustaría incluir la referencia fenoménica, esto es, la realidad, a la que apuntaría el signo, es decir, el contexto total de los fenómenos sociales, puesto que la tradición (E₂, como la denominábamos) es una invariante que lo impregna todo, aunque guarde especial relación con la conciencia colectiva, de acuerdo con la teoría de Mukarovsky.



El hecho de que Emil Volek no incluyera (γ) en sus análisis sobre Mukarovsky radica en que el propio Mukarovsky realizó en la práctica un dualismo entre la materialidad del signo y la inmaterialidad de la conciencia, tan solo determinada por otras conciencias anteriores (la tradición). Sin embargo, creemos necesaria incluirla en un esquema que trate de analizar la semiótica del autor checo, puesto que la referencia a la realidad es un elemento esencial en su teoría. En el ejemplo que Mukarovsky utilizaba para exponer la dinámica de las normas estéticas en torno a los poetas malditos, afirmaba que si Baudelaire entró en el sistema literario de su tiempo como un poeta relevante, era porque sus obras habían conseguido significar la totalidad de los fenómenos sociales. El problema principal es el siguiente: ¿la conciencia colectiva es una conciencia que solamente

pueda hallarse determinada por otras conciencias anteriores o por estados previos suyos? En principio, parece que así es. Parece que Mukarovsky rechaza la idea de que (γ) determine a (α). ¿Por qué podemos concluir esto? Porque es precisamente el cambio en la conciencia colectiva lo que determina que el artefacto pueda significar el contexto total de los fenómenos sociales, lo cual, a su vez, cambia la tradición.

Creemos que se puede entender esto de dos maneras:

1) Mukarovsky comprendería que la conciencia no se autodetermina, no es absolutamente gratuita, sino que está determinada por estados previos a sí misma, así como el conjunto de las normas morales de la sociedad actual española está determinado por la tradición normativa católica y su paulatino cambio a través del siglo XX, por ejemplo. Es, en total, como lo interpreta Emil Volek, en la práctica, de acuerdo con los esquemas reproducidos.

2) Podemos entender, por contra, que la conciencia colectiva esté determinada por todos los demás fenómenos sociales, y no solamente por la tradición. Es decir, las normas estéticas, morales, etc., no serían tan solo determinadas por la tradición, sino por los demás factores sociales como el estado de las ciencias, el estado de la religión, el medio geográfico, etc.

A su vez, estas dos posturas podrían interpretarse de dos maneras distintas:

a) O bien entendemos que la conciencia colectiva no es un fenómeno (y por tanto no es material), no se nos puede dar al conocimiento como un fenómeno, sino como algo inmaterial y, en el límite, incomprensible si no se participa de ella. Si aceptamos esta, tendríamos que mantener la separación de los planos material e inmaterial y tendríamos que concluir, claro, que esa conciencia es subjetiva, a pesar de que sea colectiva.

b) O bien entendemos que la conciencia colectiva no es sino a su vez un conjunto de fenómenos extraído o elegido por su pertinencia de entre todos los demás hechos sociales (equivale a incluir α como un subconjunto de γ), por lo que podrían darse como fenómenos, aunque solo fuera en una parte del proceso de abstracción. Si aceptáramos esta otra, tendríamos que impugnar la separación de material e inmaterial.

La combinación de estos elementos nos daría cuatro resultados posibles: 1a); 1b); 2a); 2b).

La opción b) se compadecería mejor con la postura del materialismo filosófico, en tanto que permite entender los hechos como una conjugación de materia y forma; y la opción a) sería mejor aceptada por el idealismo, aunque este idealismo no fuera individualista. A su vez, la postura 1) sería más bien un subjetivismo, mientras que la postura 2) seguiría el camino de un objetivismo. ¿Dónde situar a Mukarovsky? Debido a algunas de las contradicciones en las que incurrió, o acaso tensiones teóricas en las que oscilaba de un polo al otro es difícil ubicarlo de una vez por todas. Sin embargo, existe un criterio que nos puede dar un argumento sólido para situarlo en uno u otro lugar. Este criterio ya ha sido ensayado, y se refiere de nuevo al hecho de que la conceptualización y el análisis de la conciencia colectiva dificulta sobremanera entender un sistema literario si no se participa de sus normas, es decir, si no se habla en su código.

Si la obra literaria se refiere a una colectividad y solo ella, en tanto que ella es la receptora y creadora de la obra literaria de acuerdo con un sistema de normas, entonces ¿cómo conocer la obra si uno no es receptor directo de ella? En el caso de un sistema lingüístico, por ejemplo, podemos decir que un sistema es traducible a otro sistema, que hechos lingüísticos concretos pueden ser traducidos a otra lengua. Ahora bien, ¿podría decirse que una obra literaria es traducible en cuanto que signo literario? Es evidente que, lingüísticamente, la obra literaria es traducida, pero ¿qué decir del lugar que ocupa en cierta tradición y por respecto de otros fenómenos sociales y literarios? ¿Es eso traducible, en el sentido de que pudiera llegarnos con la obra literaria? Si la manera de comprender una obra literaria depende de nuestra conciencia colectiva ¿cómo fingir que puede haber un estudio de una obra literaria que no esté encerrado en la conciencia del grupo a la que el investigador pertenece?

Mukarovsky apenas habló sobre las relaciones de unas literaturas con otras ni de unas teorías literarias con otras. Sí dijo, por ejemplo, que la teoría de la literatura de Croce necesitaba ser rectificadas, que el Formalismo ruso necesitaba ser superado, que había problemas literarios que eran superados, pero no profundizó en el aspecto “internacional” que estas cuestiones acarrearán. No dijo nada sobre cómo una conciencia colectiva puede ser totalmente defectuosa (y contener visiones erróneas), quizá porque una conciencia colectiva no podría ser absorbida por otra, no podía darse como un objeto, puesto que era ella un sujeto, aunque colectivo. ¿Cómo estudiar entonces una conciencia inmaterial? Sugerimos que aquí puede estar la clave del “adentrismo” de Mukarovsky, de sus restos románticos.

Capítulo VIII: Gnoseología de la “ciencia de la literatura” y filosofía del sujeto literario.

Por gnoseología entendemos cualesquiera consideraciones sobre cómo se da el conocimiento de los objetos del campo de estudio sin atender necesariamente al esquema binario sujeto-objeto. Con esto, desde luego, no queremos decir que la consideración de los sujetos en el campo literario no sea importante, al contrario; queremos sencillamente subrayar que procederemos a hacer el análisis sobre cómo trata de “conocer” Mukarovsky lo literario. Este análisis, desde luego, depende de la teoría de la ciencia que el investigador escoja. Nosotros trataremos de seguir la Teoría del cierre categorial, aunque intentaremos también no despegarnos un milímetro de los modos de análisis del propio Mukarovsky.

La Teoría del cierre categorial supone una ontología materialista, de la que hablamos en el anexo primero. Lo indispensable que hemos de señalar aquí es que esta teoría establece dos secciones para clasificar los estados de las ciencias. Estas dos secciones se dividen atendiendo al siguiente criterio: ¿puede sacarse a los sujetos del campo literario de tal manera que para conocer y analizar sus objetos no nos haga falta tenerlos en consideración? Si podemos prescindir de ellos, como en el caso de las Matemáticas, estaremos en una ciencia en estado *alfa*; si no podemos, el estado de la ciencia será *beta*. En el caso de Mukarovsky, la cuestión está clara: “en suma, lo estético, es decir, la esfera de la función, la norma y el valor estéticos, se halla ampliamente extendido por toda la esfera del comportamiento humano, y representa un factor importante y multifacético de la praxis” (MUKAROVSKY 2011:110).

Cada metodología, presuponiendo que puede o no obviar a los sujetos del campo¹⁶⁹, afectará a los resultados de la ciencia en cuestión, y estos resultados y metodología afectarán a su clasificación dentro de un tipo de ciencias u otro. Por este motivo, preferimos empezar las disquisiciones gnoseológicas de Mukarovsky atendiendo a su filosofía del sujeto, la cual en gran medida nos va a dar las claves de su metodología. También trataremos de su perspectiva epistemológica, aunque ha de subrayarse que esta es más bien un apéndice de su filosofía del sujeto y no tanto un apartado que pueda incluirse en la gnoseología. La hemos incluido aquí, no obstante, porque entendemos que es una extensión de las razones por las cuales Mukarovsky no puede pensar en una disciplina literaria que haya sacado a los sujetos de su campo y, en cierto modo, la epistemología, ya sea objetivista o idealista, nos vuelve de frente con el problema del conocimiento a través del esquema Sujeto-

169 Es decir, presuponiendo que para estudiar la literatura ha de tenerse en cuenta la individualidad de tal o cual autor, la del lector, la de la sociedad en que se enmarcan, etc.

Objeto.

Si seguimos las ideas de Jesús G. Maestro¹⁷⁰ como orientación gnoseológica, la Ciencia de la literatura se articula en un campo con cuatro niveles: autor, lector, obra y transductor. Precisamente, la crítica de Maestro a la Estética de la Recepción se basa en el olvido por parte de esta última de la figura del transductor, que sería aquella que interpreta para los otros y que tiene fuerza institucional para variar la percepción que se tiene de una obra y para preservar ciertas obras en el ámbito académico. Las críticas que dirige a la Estética de la Recepción son verdaderamente interesantes, sobre todo si entendemos que, a través de la Estética de la Recepción, esas críticas podrían aplicarse al mismo Mukarovsky. Tendremos ocasión de comprobar esto en el epígrafe “Mukarovsky y la Estética de la Recepción”. Por ahora, nos gustaría señalar que dedicamos la mayor parte del epígrafe a tratar de entender por qué motivos Mukarovsky decide incluir al lector y al autor en el campo literario; solamente en los últimos compases hablaremos de sus análisis y unidades concretas en obras literarias, subrayando los comentarios del autor a que hemos tenido acceso.

En primer lugar, es necesario decir que, desde las propias coordenadas de Mukarovsky, nos resultaría imposible analizar una obra literaria si no estuviéramos situados en una tradición literaria concreta, e incluso así los límites de nuestras interpretaciones y análisis podrían ser señalados desde fuera, desde otra tradición literaria que proyectara una visión parcialmente distinta a la nuestra.

La pregunta de por qué sería necesario hablar del ser humano en cuanto hablamos de literatura es ciertamente un problema que atravesó todo el estructuralismo, y acaso valdría justificar este tratamiento por el hecho de que, en la teoría de Mukarovsky, es fundamental. Sin embargo, quisiéramos aducir un argumento mejor, que podría cifrarse en que es en este punto donde el estructuralismo de Mukarovsky choca con otros estructuralismos, especialmente con el de algunos autores franceses, y específicamente con el de Lévi-Strauss. El estructuralismo funcionalista, en cuanto que las funciones apuntan a un fin (una función es un “para-algo”), necesitan a alguien que proyecte esa finalidad y, en el caso de un signo, a otro alguien que reciba y dé sentido efectivo a la finalidad proyectada por el sujeto propositivo¹⁷¹. En literatura, específicamente, hablamos del autor y del lector, pero principalmente de una de las dos figuras. Recordemos que esa identificación entre escritor y autor es propia de Mukarovsky, para quien el autor siempre es receptor de otras obras

170 Seguimos las suyas porque son las que han traducido a la Teoría de la literatura los rudimentos gnoseológicos del Materialismo filosófico.

171 Este sujeto propositivo era el sujeto que imprimía la función en el objeto, aunque, como ya dijimos en el apartado de las funciones, la relación del objeto con la función no es una relación de “portador”.

literarias que lo condicionan y, además, siempre se pone en la piel del lector cuando escribe su obra, necesariamente, como nos ponemos en la piel de nuestro interlocutor anglosajón cuando decidimos hablarle en inglés en vez de en español.

El olvido de Mukarovsky en muchos casos en los que se habla de esta idea es injustificado, a nuestro parecer. En un libro de Antonio Sánchez Trigueros que trata del sujeto literario leemos: “en el caso de Garroni¹⁷² cuando argumenta que la *esteticidad* del objeto «no reside en el objeto mismo (...) sino en la intencionalidad que le ha dado el ser o en función de la cual acordamos considerarlo»” (SÁNCHEZ TRIGUEROS 2013:22). Esta perspectiva, que podría atribuirse quizá al mismo Roman Ingarden, es recogida de las fuentes de Garroni por Sánchez Trigueros, cuando su originalidad habría más bien que atribuírsela a Roman Ingarden o al propio Mukarovsky, aunque el propio autor checo modificaría y matizaría tal afirmación. En todo caso, el punto central de Sánchez Trigueros aquí es el de probar que todos los discursos teóricos, literarios, científicos, etc. son contruidos por seres humanos, y que a lo largo de la historia de filosofía (principalmente epistemológica) el interés irá recayendo ora sobre el objeto, ora sobre el sujeto. Para Sánchez Trigueros, el interés en el sujeto literario no anula la esencialidad del objeto, sino que, a su modo de ver, la refuerza. El problema, nos dice, es cómo interpretar la historia del sujeto.

Y así es como el teórico español se introduce con fortuna en las diferentes ideologías acerca del sujeto, que lo empiezan a considerar como un alma libre en su individualidad. Esta nueva filosofía individualista sería, en realidad, la ideología de la clase dominante, puesto que “las nuevas condiciones necesitan emancipar al hombre con respecto a la esclavitud del mundo social, rescatarlo de su carácter de siervo y convertirlo en sujeto libre, poseedor de su fuerza de trabajo y dispuesto a venderla (...); un sujeto libre poseedor igualmente de su verdad interior, que lo empuja, lo afirma como tal sujeto y lo presiona hacia la necesidad de expresarse” (SÁNCHEZ TRIGUEROS 2013:26). La personalidad creadora de la que hablaba Mukarovsky se dibuja aquí en las causas mismas que crean esa “apariencia”. Una apariencia que, por lo demás, podría haberse dado a la inversa (la cultura moldeando la materia), si, según las tesis de Max Weber, el capitalismo encontró su caldo de cultivo en la ética protestante que había brotado en torno a diversas sectas pietistas, principalmente. Sea como fuere, Mukarovsky no había entrado en qué causas habían servido como alimento de la nueva ideología individualista, y a nosotros nos interesa especialmente medir en qué punto se encuentra la teoría de Mukarovsky en este tema.

172 Completar con datos de la enciclopedia. Filósofo italiano...

Tenemos ante nosotros, en suma, dos tareas. Una, definir a Mukarovsky en un terreno epistemológico; la otra, definir a Mukarovsky en el terreno de la teoría del sujeto propositivo. Huelga decir que estas dos secciones no pueden darse en una teoría por separado, como si pudiéramos hacer un agregado o un “collage” de diferentes subteorías. Estas dos cuestiones se hayan interrelacionadas, como iremos comprobando paulatinamente.

8.1 La perspectiva epistemológica.

Abrimos este epígrafe con unos problemas planteados por Manuel Asensi que vienen muy al caso:

¿Cómo conjugar la idea de objetividad de la obra literaria con la constante referencia a la intencionalidad tanto del autor como del receptor? ¿Es que la obra significa aquello que el autor tiene la intención de decir o aquello que el lector interpreta intencionalmente? ¿O es que la adopción de cierto punto de vista sociológico, al que parecía abocada la teoría de Mukarovsky, supone la recuperación de tal psicologismo? ¿No era este el tipo de psicologismo del que habían logrado desembarazarse los formalistas? (ASENSI PÉREZ 2003:126).

Entramos ahora en lo que se podría considerar como la etapa fenomenológica de Mukarovsky, representada sobre todo por dos artículos: “Intencionalidad y no intencionalidad en el arte” y “El individuo y la evolución literaria”. Es por este motivo por el que nos parecía apropiado comenzar por establecer las bases de su perspectiva epistemológica, esto es, por las posibilidades de conocimiento del objeto literario (y de sus funciones, principalmente, pues es lo estético lo que más nos interesa) por parte de un sujeto.

La función estética, pues, parece de fácil percepción en la obra de arte, pero “tan pronto como cruzamos los límites de la esfera del arte, comienzan las dificultades” (MUKAROSVKY 2000: 233). En efecto, es en extremo difícil distinguir las funciones estéticas de las meramente sociales en la moda, por ejemplo. Si tenemos en cuenta que los artefactos guardan funciones estéticas porque allí han sido depositadas por su creador o, mejor, a través de él, por toda la colectividad perceptora de la obra de arte, queda el problema de la función estética en la naturaleza para Mukarovsky, que reconoce que “(...) el problema de lo estético fuera del arte conserva su importancia metafísica, por ejemplo, en la concepción de lo bello en la naturaleza, según Herder” (MUKAROSVKY 2000: 233). Este problema representa la misma tensión existente entre artefacto y objeto estético, o entre

objeto y sujeto. Mukarovsky lo supera en parte diciendo que lo estético se encuentra también fuera de lo construido por el hombre, y no reduce la estética a la filosofía del arte, como ya hemos dicho anteriormente. Critica del mismo modo la metafísica estética: “lo estético era visto como un juego soberano y autotélico, apenas comunicado con la vida por unos corredores ocultos, casi subterráneos” (MUKAROSVKY 2000: 233). Y es cierto que el problema de la belleza absoluta se expresaba mejor en términos metafísicos, puesto que esa perspectiva se ocuparía de “saber si existe o no una belleza independiente del hombre (suprahistórica) en el universo como un todo” (MUKAROSVKY 2000:233), es decir, que este problema se proyectaría en términos “metaméricos” y no “diaméricos”¹⁷³. Para Mukarovsky, la perspectiva idónea es, de nuevo, la epistemológica. No se trata, de este modo, de investigar si lo estético es una propiedad intrínseca de las cosas, sino de hasta qué punto depende de la naturaleza del hombre; es decir, la belleza concierne al carácter energético del comportamiento humano, y por estos mismo motivos podemos, junto con Mukarovsky, permitirnos separar lo estético de otros principios como la verdad, el bien, etc.

Pero la distinción entre Naturaleza y Hombre vuelve a surgir de nuevo. La belleza en la naturaleza y en lo creado por el hombre es una cualidad distinta, en ambos casos separada por una línea nítida, según Mukarovsky, y podría parecer que se trata de dos mundos inconexos. Al separar estos dos mundos en la filosofía tradicional, se volvía necesario conectarlos aquí y allá subordinando uno al otro: o bien el arte a la naturaleza, o bien la naturaleza al arte. En el primer caso, parece que estamos hablando de la mimesis de Aristóteles; en el segundo, parece que hablamos más bien de un perfeccionamiento de la naturaleza por medio del arte. Mukarovsky recuerda que existe una tercera posición, la de considerar ambas dimensiones como totalmente yuxtapuestas, inconexas. Propuestas como estas han surgido en el simbolismo y en otras corrientes artísticas modernas. Mukarovsky trata de aportar una cuarta vía:

si en el caso anterior las dos áreas estaban separadas por un abismo sobre el cual había que tender un puente, ahora la relación entre lo estético extraartístico y el arte se revela tan íntima, que las dos áreas se interpenetran en innumerables puntos de transición, y la dificultad consistirá no tanto en hallar sus conexiones, cuanto en diferenciarlas. Nos ocuparemos, no ya de la relación entre la naturaleza y el arte, sino de las relaciones recíprocas entre diferentes tipos de actividad o solo entre aspectos de una misma actividad. (MUKAROSVKY 2000: 235).

Nos hallamos ante una de las puntualizaciones más finas de Mukarovsky, al darse cuenta de que la separación de ambas dimensiones (Naturaleza/Arte o Cultura) supone una reificación gratuita

173 De nuevo nos remitimos al diccionario de Pelayo García Sierra. Sucintamente, podríamos decir que la perspectiva metamérica trata de ir de una parte al todo para sobrepasarlo; la perspectiva diamérica se resolvería transitando de unas partes a otras.

y su mera yuxtaposición una dificultad insalvable. Sin embargo, a pesar de que entiende que la “cosa” y los materiales están presentes en todos los contenidos espirituales, las relaciones que establece entre distintas actividades, al margen de la distinción entre naturaleza/cultura (en el fondo, materia/espíritu), caen en el espiritualismo con mucha frecuencia. Y no ya porque piense que la conciencia es la que determina todos los contenidos, sino por aceptar desde un principio, aunque sea implícitamente, la *cuasi* separación presuntamente existente entre el material y las funciones, entre la materia y la conciencia. Esta separación, a pesar de ser implícita, como decimos, juega un papel esencial en las tesis de Mukarovsky según las cuales los artefactos no tienen una relación con las funciones como si aquel fuera portador de estas, sino que siempre es necesaria una conciencia que aplique la función a la cosa. A esta distinción, que más que un discernimiento toma el color de una separación “jorismática”, le siguen separaciones como materia/conciencia, siendo lo primero natural, permanente, y lo segundo pasajero, en permanente cambio. Estas distinciones perviven en su teoría semiológica (artefacto/objeto estético), y, sobre todo, en su teoría fenomenológica de la obra de arte, íntimamente unida a los conceptos de intencionalidad: “si la obra artística es entendida únicamente como signo, es privada de su incorporación directa a la realidad. La obra no es únicamente un signo, sino también una cosa que actúa de manera inmediata sobre la vida psíquica del hombre (...)”. Aquí hombre está tomado en sentido antropológico o incluso zoológico, en cuanto que lo material es perceptible por los sentidos, y cuanto más “cosa” es una obra, cuanto menos contenidos de conciencia se proyecten sobre ella, más “cosa” será para todos, más Naturaleza será, etc. Mukarovsky añade: “es en su calidad de cosa como la obra es capaz de influir sobre aquello que es universalmente humano en el hombre, mientras que su aspecto signico apela, en fin de cuentas, a lo social e históricamente condicionado” (MUKAROVSKY 2000:455), es decir, es en calidad de signo como apela a lo subjetivo, a la conciencia social, al Espíritu objetivo.

Introducir lo estético extraartístico en las investigaciones sobre “lo bello” tal como lo entiende Mukarovsky representa una superación de la unilateralidad funcional precedente. La convivencia de varias funciones en casi todos los artefactos que construye el hombre, aunque en jerarquías diferentes, dan una muestra de la necesaria complejidad de la cuestión. En este punto su teoría entra en conflicto con el funcionalismo original: “el funcionalismo arquitectónico parte del supuesto de que un edificio posee una sola función, la cual está exactamente determinada por la finalidad con la que es construido el edificio; de ahí la conocida comparación que hace Le Corbusier entre el edificio y la máquina como producto funcionalmente unívoco” (MUKAROSVKY 2000: 239). En otros momentos de la historia de una obra de arte, tal que un edificio, la percepción sobre ella puede cambiar sus funciones, que son varias y no una sola, como muestra el aspecto dinámico que

caracteriza a casi toda creación humana. El fin primigenio del edificio se encuentra entonces desbordado por todas las necesidades humanas que no se encontraban en la “mente” de su creador. Aquí vemos cómo el acento epistemológico se desplaza del objeto al sujeto, y del sujeto al objeto de nuevo, por cuanto la percepción del sujeto cambia al objeto mismo (el objeto, no obstante, estaba compuesto, recordemos, de artefacto y de objeto estético). Es decir, “(...) las funciones no deben ser proyectadas unilateralmente en el objeto, sino que es preciso tener en cuenta al sujeto como una fuente viva” (MUKAROSVKY 2000:239). Le faltaba recordar, a Mukarovsky, que si el sujeto es una fuente viva el objeto no constituye una fuente menos viva que se va desarrollando conjugadamente con el sujeto.

Poner nuestra mirada en el objeto solamente podría sugerirnos la función única para la que ese objeto es más válido, según Mukarovsky, pero si se enfoca desde el punto de vista del sujeto “veremos que todo acto con el cual el hombre se dirige a la realidad para influir de algún modo en ella, corresponde de manera simultánea e indivisible a varios objetivos, los cuales a veces ni el propio autor del acto logra distinguir” (MUKAROSVKY 2000: 240). La principal dificultad que surge en este mismo instante es que el sujeto individual que percibe el objeto depositando en él posibles funciones no tiene por qué ser relevante. Es por este motivo por el que el sujeto importante de Mukarovsky es la sociedad, y no el individuo psicológico. Añade que la función estética es una parte necesaria de la relación entre el sujeto y el mundo, y con esto compone el problema de la dialéctica entre el objeto y el sujeto, en cuya pugna sitúa al sujeto en el lugar privilegiado.

Es en este mismo momento en el que todas las observaciones que hemos hecho acerca de la relación entre la epistemología, la antropología y la universalidad de los valores estéticos dan sus frutos. Mukrovsky propone actuar por deducción, una deducción que parta no del hombre (puesto que era algo bastante indefinido), sino de la “cosa en sí”: “en fin, solo nos queda el camino de la Wesensschau fenomenológica, que también se basa en la deducción, pero a partir de la cosa en sí, no de algo exterior a la cosa; en nuestro caso, a partir de la esencia de la función” (MUKAROSVKY 2000: 240). De esta postura brota la siguiente tipología de funciones:

| | Autorrealización práctica | Autorrealización teórica |
|----------------------|--|--|
| Funciones inmediatas | Aquí se sitúa en primer plano el objeto, estas funciones se orientan a la transformación del objeto ¹⁷⁴ . | Aquí se sitúa en primer plano el sujeto, estas funciones se orientan a la proyección de la realidad en la conciencia del |

174 Se refiere, claro, al objeto como cuerpo, como artefacto; en su terminología, a lo “material”. Es necesario subrayar

| | | |
|--------------------|--|--|
| | | sujeto como una imagen unificada ¹⁷⁵ . |
| Funciones sígnicas | Es una función simbólica, que se centra en la efectividad de la relación entre la cosa y el signo ¹⁷⁶ . | Aquí se ubicaría el signo esttico, que no expresa emotividad, porque entonces se volvería instrumental (práctico). Este signo no actúa sobre una realidad particular, sino que refleja la realidad en su totalidad ¹⁷⁷ . |

Nos interesa, antes de comentar las consecuencias de esta tipología, subrayar la tensión que en Mukarovsky se da entre objetivismo y subjetivismo. Las funciones inmediatas, ya sean prácticas o teóricas, parece que se dan mejor en consonancia con una postura objetivista (el objeto se imprime en el sujeto; con esta perspectiva la obra de arte no podría explicarse). Sin embargo, las funciones sígnicas parece que se construyen mejor en una perspectiva subjetivista (el sujeto se imprime en el objeto; con esta perspectiva, la obra de arte se explica mejor, como se aprecia a tenor de lo dicho en la última casilla).

Mukarovsky se empezó a preocupar por los asuntos en torno al sujeto en la "ciencia de la literatura" a partir del año 34, cuando su teoría de la literatura y su estética, entendidas ya como hechos sígnicos, pragmáticos y dinámicos requerían de sujetos que construyeran y reconstruyeran esas obras (en la percepción individual de la obra, aunque esta estuviera mediada por la colectividad en que se insertaba el sujeto) como signos bajo condiciones especiales. Hemos subrayado una y otra vez que, para Mukarovsky, la belleza es siempre belleza para el hombre, puesto que en la obra de arte ha de haber un emisor y un receptor (en tanto que aquella se encuentra en un signo), y por tanto

que el posible constructivismo de Mukarovsky podría acabar aquí, en esta casilla; sin embargo, hay motivos para tratar de explicar el conjunto de su teoría desde una perspectiva constructivista, como hemos sugerido. Y ello porque la interpretación de un objeto esttico, ¿acaso deja al objeto idéntico a sí mismo? Las diferentes interpretaciones del objeto esttico forman parte de la obra de arte tanto como sus páginas y la tinta impresa en ellas, por no hablar de lo que una obra en su sentido material (en cuanto artefacto) puede variar de edición a edición dadas las interpretaciones hechas sobre él. Por no hablar de todas las obras de arte que pueden surgir como imitaciones de la que tomamos como referencia, en cuyo caso podríamos hablar de un artefacto distinto, pero un objeto esttico idéntico y, por lo tanto, de una misma obra de arte con "cuerpos" distintos.

175 La realidad en sí (material), que es el objeto de la función, permanece intacta en la función teórica. El objeto solamente se proyecta hacia la conciencia del sujeto. Las funciones inmediatas se dejan aprehender mejor desde un objetivismo.

176 Mientras signo y cosa designada estn en una relación de efectividad, el signo es un símbolo. Si no, es una alegoría.

177 Al contrario que en el caso de la función simbólica, "en la función estética la atención se dirige hacia el signo mismo, que refleja la realidad como una totalidad. En este caso el control del signo por la realidad no tiene sentido, porque tanto el signo como la realidad son objeto y se contraponen mutuamente como dos totalidades independientes" (MUKAROSVKY 2000: 248).

las funciones se organizan socialmente y se proyectan sobre los objetos bilateralmente: de un lado, desde el emisor hacia la cosa-signo; de otro, desde el receptor hacia la cosa-signo. Desde este punto de vista se entiende que nuestro autor se preocupe por estudiar los mecanismos por los cuales el autor de una obra deja su intención tallada en ella (como gesto semántico), los rasgos de su personalidad en su obra literaria, y en cómo podría un lector llegar a descubrir, reconstruyendo la obra como se interpreta un signo cualquiera, desvelar aquellos entresijos.

Hay algunos artículos escritos acerca de este tema, como “La personalidad del artista”, “The poet”, “El individuo y la evolución literaria”, etc. Todos pertenecen a la época en la que Mukarovsky trascendió la etapa formalista. En esta segunda etapa, el autor checo necesita reintroducir al sujeto (habiéndose desprendido del psicologismo de sus predecesores) desde alguna perspectiva para dar coherencia a su teoría semiótica de la literatura, y por esta razón dedica parte de sus esfuerzos a completar su trabajo desde este ángulo. Su rechazo al psicologismo sigue siendo irrenunciable, pero en esta época, al volver a oscilar sus esfuerzos analíticos hacia el sujeto, no puede evitar recaer en cierta medida en un mentalismo, con reservas, como veremos a continuación. Rechaza, no obstante, el subjetivismo y el expresivismo estéticos, de igual manera que hacía antes. Mukarovsky se sorprende de que en la época que vive aún haya artistas que, al ser preguntados por sus obras, respondan en términos emotivistas o psicologistas, puesto que parecía que finalmente se había impuesto el objetivismo. Sin embargo, el tópico de “la vida interior” se seguía utilizando con cierta frecuencia, a pesar de que tal vida interior no podía comunicarse en toda su singularidad.

Este camino hacia la individualidad singular y única del artista se inició, probablemente, en el Renacimiento. En la Edad Media, recuerda Mukarovsky, el autor existía, sabía de sí mismo y de los demás, pero sus obras eran una mera imitación de la belleza divina, por lo que la imitación a su vez de otros artistas no era una imperfección, sino una ventaja. Pero en el crepúsculo de la Edad Media “la fuente, la causa primitiva y el origen de la forma artística se trasladan de la cosa creada, del objeto al sujeto creador” (MUKAROSVKY 1975:278).

Pero aunque en el Renacimiento empiece a experimentarse este viraje en la ideología de los artistas y del arte en general, aún no pueden considerar que la obra sea un producto de la creación de las disposiciones singulares y únicas del individuo, puesto que ni siquiera tenían las teorías psicológicas adecuadas para ello. En aquellos momentos, prosigue argumentando Mukarovsky, “el valor de la obra artística no radica en el hecho de expresar la personalidad de su autor, sino en la de captar el orden y la constitución de la naturaleza. Por eso mismo el juicio sobre una obra de arte no

tiene nada que ver con el gusto personal (...)” (MUKAROSVKY 1975:279). Por este motivo no existían diferencias entre un científico y un artista, como prueba el hecho de que los grandes artistas fueran asimismo matemáticos o inventores de máquina y aparatos sofisticados, como es el caso de Leonardo Da Vinci (Arnold Hauser habla de estas cuestiones desde una perspectiva marxista en HAUSER 2009). Llegado el Romanticismo, sin embargo, la teoría sobre la fuente del arte cambia de polo y se introduce la causa en el artista. Él mismo es naturaleza, y de su naturaleza brota un arte tan espontáneo como una ola o la erupción de un volcán.

Es entonces cuando las relaciones entre el artista y el resto de la sociedad adocenada se manifiesta en su ruptura más exacerbada; el artista se siente singular, diferente a los demás, aislado, incomprendido incluso, sintiendo ese confinamiento como su privilegio o como su mayor estigma y maldición. Siguiendo la historia del sujeto creador trazada por Mukarovsky, es necesario apuntar que un poeta romántico, en efecto, podría comprender a Da Vinci, pero Da Vinci no podría comprender a un romántico. Este dato, por fútil que pueda parecer, tiene mucha importancia, como vimos en el epígrafe en torno a las dimensiones *emic* y *etic*¹⁷⁸ de los fenómenos.

En total, el poeta romántico llega a desvincularse incluso de la naturaleza para crear naturaleza a su vez (una naturaleza incluso mejorada). Es en este momento cuando los psicólogos empiezan a estudiar la personalidad literaria, cuando esa especie de singularidad del artista lo colorea todo con su matiz único, y precisamente cuando la crítica literaria comienza su andadura como tal crítica. Los sociologistas de Taine pensaban, en contra de los psicologistas, que el individuo estaba completamente determinado por la sociedad, aunque también dejaba entender que el estado de ánimo del poeta influye en su obra. Se entiende mejor que recibiendo todos estos impulsos teóricos, los formalistas rusos postularan una brecha entre lo literario, el autor y el receptor, y se atuvieran al objeto que tenían entre manos.

Siguiendo la lógica romanticista, podría decirse que para explicar las diferentes obras de un autor se ha de recurrir al concepto de “vivencia” la cual, como menciona Mukarovsky, va cambiando con el tiempo, motivo por el cual el autor crea diferentes obras, sacando de sí esta u aquella astilla de su escultura interior para crear diferentes obras de arte de acuerdo con su evolución íntima. Para Mukarovsky, esta manera de entender el arte y la creación artística es atomista (contraria al estructuralismo que él propugna), y por tanto endeble e incapaz de dar cuenta

178 Para entender esta distinción, pongamos un ejemplo: Cristóbal Colón creyó, desde un punto de vista *emic*, que había llegado a las Indias; nosotros, desde un punto de vista *etic*, sabemos que no.

de los verdaderos mecanismos de la creación literaria. El agotamiento de esta concepción es, según Mukarovsky, visible, y prorrumpe finalmente en la tesis de que la masa y cada individuo particular que hay en ella es artista. También se percibe “ (...) en los intentos de incluir la actividad artística entre las demás profesiones, liberadas del peso de la individualidad: se compara al artista con el artesano o con el obrero (...)” (MUKAROSVKY 1975:279). Según nuestro autor checo, lo que es necesario hacer es subrayar la inevitable discontinuidad entre el autor y la obra.

Para explicar esta discontinuidad Mukarovsky quiere introducir la perspectiva temporal. Pero también reconoce que, existiendo un autor, la perspectiva no puede ser meramente “natural”, y con esto insinúa que el estudio de la obra no puede asimilarse al estudio de la naturaleza, en el sentido en que la Biología molecular, por ejemplo, la estudia. La obra es fruto de una creación humana, solamente que esta subjetividad humana no desprende la obra como si fuera un trozo de sí misma o una emanación de su espíritu singular. Esta concepción puede superarse, aparte de con la perspectiva temporal (que elimina el error de la metafísica que supone entender el espíritu humano como algo suprahistórico, eterno en su individualidad, etc.) con una perspectiva pragmática y funcional: ¿para qué escribe la obra? ¿Para quién? Mukarovsky argumenta la necesidad absoluta de tener en cuenta estas preguntas recordando la anécdota del rey loco de Baviera y los actores que actuaban ininterrumpidamente en su teatro, moviendo las cortinas para saber si el rey estaba en la sala, puesto que actuar para uno mismo, si no se trata de un ensayo, es insoportablemente absurdo. Podría aducirse, como contempla Mukarovsky, que la actuación de aquellos pobres actores pueda ser comprendida como un juego, pero un juego no tiene inequívocamente por qué ser arte. Nos recuerda esto al concepto completamente lúdico que Julio Cortázar tenía de la literatura, como expresó en numerosas entrevistas e incluso explicó en algunas de sus lecciones de literatura (CORTÁZAR 2013).

En cuanto a la cuestión del autor en las obras folclóricas, está meridianamente claro que el problema de la personalidad creadora se acentúa. Mukarovsky cuenta en el mismo artículo a que hacemos referencia el estudio llevado a cabo en un pueblo, a partir de un poema compuesto por una niña sobre un tragedia acaecida en esa misma población y que al cabo de 70 años recordaba con claridad. Se trataba de un poema de veintiuna estrofas, y la versión popularizada (la que recordaban y recitaban los demás habitantes del pueblo después de que el original se hubiera transmitido de boca en boca) constaba tan solo de siete. Para Mukarovsky, en este caso, el autor es el pueblo, el receptor del poema original que a su vez es autor del poema tal y como ha sido generalizado, pero esto solo se capta en su plenitud en el medio folclórico. Esta sería la prueba para nuestro autor de

que el arte es un signo que se utiliza, que viaja de emisor a receptor, y que va cambiando con cada uso: “al crear la obra, el autor tiene en cuenta al receptor y este comprende la obra como una manifestación del autor, sintiendo su presencia”, y por eso “vemos que la relación del autor respecto de la obra no se distingue fundamentalmente de la del receptor. Existen simplemente dos partes a las que la obra sirve de intermediario. Debido a esta capacidad de mediador, la obra no es una expresión, sino un signo” (MUKAROSVKY 1975:286).

Sin embargo, a pesar de la posible identidad entre un signo común y una obra de arte, Mukarovsky reconoce que la obra literaria, por ejemplo, tiene una personalidad propia, y es un objeto diferente a cualquiera de los signos que componen una lengua. Esta diferencia se siente en que en la obra de arte, según Mukarovsky, se palpa una “intencionalidad”¹⁷⁹. Es precisamente en este punto donde se necesita de nuevo reintroducir al sujeto-autor, puesto que él es la fuente de al menos la intencionalidad literaria y, por tanto, el sujeto, en este sentido, es parte de la obra. Es más, “el sujeto es el propio principio de la unidad artística de la obra” (MUKAROSVKY 1975:279). Ahora bien, entre lector y autor no hay una distinción total, pues el sujeto¹⁸⁰ que escribe la obra es el mismo que la lee. El autor, es cierto, se pone en la piel del receptor cuando escribe la obra, la va leyendo gradualmente durante el proceso de escritura, es su mayor crítico y es, a la vez, el mejor lector. ¿Qué separaría a esta concepción de la concepción de autor romántica que expusimos más arriba con ayuda de Mukarovsky? Que, en la teoría de Mukarovsky, lo que el autor cree que expresa a veces no es real¹⁸¹. O en otras palabras, lo que el autor cree decir no es siempre lo que realmente dice. Así, la obra se comprende como algo objetivo y, aunque contenga la expresiones más torrenciales e íntimas del escritor, puede no ser, objetivamente, una “buena” obra de arte.

Nuestro autor relata una anécdota ocurrida en torno a una famosa actriz checa que no llegaba a entender cómo habiendo vivido tantísimo el papel que llevó a cabo en el teatro nacional, a nadie le había gustado y había sido víctima de tan furibundas críticas en los periódicos. En este caso, la vivencia íntima de la mujer sobre la cual fundó la supuesta verosimilitud de su interpretación no valió de nada, puesto que objetivamente, por encima de su voluntad, el resultado de su interpretación fue considerado mediocre. En total, Mukarovsky asume la necesidad de estudiar la relación del autor y la obra como un enlace complejo, lleno de matices, y no como aquella

179 Este concepto de intencionalidad es clave en la Fenomenología de Husserl y en la filosofía de la literatura de Roman Ingarden.

180 Volvemos a hacer notar aquí que el sujeto-autor es un sujeto que participa de la conciencia colectiva de su grupo, que es la realmente importante.

181 Es decir, Mukarovsky vuelve a separar el fin sujetual del autor (el *finis operantis*) del fin objetivo e histórico (los *finis operis*).

emanación espontánea que resultaba en una obra literaria idéntica al espíritu del poeta. No nos resistimos a transcribir un fragmento de las conclusiones de Mukarovsky a este respecto:

ante todo, en la máxima proximidad de la obra, veremos aquello que suele ser llamado la auténtica tradición artística. Y es que la obra no puede ser creada sin premisas. (...) Y aunque se trate de un artista revolucionario que tenga suficiente decisión y fuerza para cambiar radicalmente el estado del arte que él mismo encontró a su llegada, no puede hacer más que cambiarlo, hacer sentir al receptor que lo había cambiado, y de este modo introducir el estado actual del arte en su obra, convirtiéndolo en un fondo sobre el cual su obra está percibida como nueva e insólita (MUKAROSVKY 1975:279).

No es necesario comentar nada acerca de tan aplastante crítica. Sencillamente nos gustaría destacar que el sujeto no solamente está inmerso en una tradición literaria con la que se encuentra y con la que necesariamente tiene que contar, como ya era el caso de Shklovski, quien decía, según Mukarovsky, que “el autor es solo «un punto geométrico donde se intersectan las líneas de la creación colectiva»”. En efecto, para Mukarovsky los factores que influyen al autor no son solamente artísticos o literarios, sino que sus motivaciones muchas veces exceden lo artístico y provienen de lo económico o de lo social, con lo que el problema es incluso más amplio que el atisbado por Shklovski. En todo caso, el reconocimiento de la fuerza total de la personalidad creadora, que es la tesis de Thomas Carlyle (para quien la historia era la historia de las grandes personalidades, igual que para los positivistas en la Historia de la literatura), es aquí negado totalmente.

Por último, una vez subrayada la importancia que tiene el sujeto para Mukarovsky en la obra literaria, nos queda preguntar cómo afecta el sujeto a la evolución literaria y cómo afecta la intencionalidad de este sujeto a la obra misma.

8.2 Intencionalidad y no intencionalidad en el arte.

Como sabemos, la cuestión de la intencionalidad ha sido un tema clave en todas las disputas epistemológicas, sobre todo desde Brentano. Husserl, uno de sus mejores discípulos, recogió esta idea de intencionalidad para huir de la conciencia pensándose a sí misma, es decir, una conciencia confinada en sí misma. La conciencia es conciencia intencional porque gravita hacia “las cosas”, tiene una intención que va más allá de ella, y siempre está en correlación con los fenómenos. Esta conciencia, sin embargo, es mental, espiritual, y arrumba el problema de las cosas reales, puesto que

las cosas reales, a través de su prisma, son lo que la percepción pura nos pone en frente. El desdoblamiento entre conciencia y materia vuelve a ser el problema en que nos sitúa esta perspectiva, y vuelve a ser central para Mukarovsky, puesto que este concepto es la base de su pensamiento.

Emil Volek habla de una etapa semiológica y otra fenomenológica, pero creemos que esta etapa es solamente una o, más rigurosamente, que la separación de esas dos etapas es más bien un ornamento para el estudioso de la obra de Mukarovsky, antes que una necesidad interna. La verdadera distinción, si hay que hacer alguna, habría de situarse en la ruptura con el Formalismo ruso, ruptura que, por lo demás, habría que matizar, puesto que supone una ampliación del campo de la literatura y no la negación de los trabajos formalistas, como explicamos en su momento. Si situamos un cambio en la trayectoria de Mukarovsky, decimos, tendríamos que hacerlo distinguiendo la etapa formalista de la etapa semiológica, puesto que la semiología de Mukarovsky es en sí fenomenológica. Y es fenomenológica porque, aunque la obra sea un signo objetivo, es objetivo porque alcanza un valor dado a través de las proyecciones individuales sobre el signo que se percibe como intencional o no. La percepción de la intencionalidad en un signo tendrá que ver con la disposición del “receptor”, y no solamente con la posición del “emisor”, lo cual nos sitúa, de todos modos, en un circuito dialógico y pragmático que no puede rebasar. De este modo, Mukarovsky queda atrapado en el eje pragmático, (para una explicación de este eje, véase el anexo I) principalmente en el dialógico y en el normativo, aunque también tenga en cuenta el autológico (la vida psíquica del autor o el receptor, su interpretación individual, etc.). Es cierto, no obstante, que habla de las relaciones de unas obras con otras, lo cual parece acercarnos al eje sintáctico, y, además, también habla de los significados de la obra literaria, de su “ser”, lo cual nos acerca al eje semántico; sin embargo, todas esas consideraciones quedan subordinadas al eje dialógico, a lo sociológico, al “sistema” interno de una colectividad. El problema principal, claro está, reside en tomar este sistema como M_2 , y no como M_3 ¹⁸²; es decir, tomarlo como un sistema social, una abstracción que se distribuye no menos abstractamente entre todos sus individuos. Sin embargo, tomar el sistema como M_3 nos permite explicar por qué el sistema no se agota en ninguno de los hablantes, y por qué dentro de una misma lengua puede haber tantos códigos dispares que, en ocasiones, pueden llegar a entorpecer la comunicación entre unos y otros hablantes de una misma lengua. M_3 podría identificarse a modo de ejemplo con la sistematización de todos los rasgos distintivos que pueden componer distintas estructuras fonológicas en distintas lenguas.

182 Efectivamente, hemos estado rondando este problema durante todo el trabajo. Apuntamos a él en el primer epígrafe de este bloque.

Como vemos, el concepto de intencionalidad nos lleva al concepto de conciencia inmaterial en la teoría Mukarovsky, y esta conciencia incluye a la social, que queda así flotando en un eje pragmático que “engulle” toda la realidad, de no ser porque Mukarovsky deja fuera de ella “el contexto total de los fenómenos sociales”. Solo cuando la conciencia no es voluble, cambiante, “caprichosa”, podemos decir que el “tejido literario”, su valor y su verdad, se encuentra en el artefacto (cosa en sí, material) y no en la conciencia (cosa para nosotros, inmaterial). Por tanto, la dialéctica de Mukarovsky no permite pensar en un momento en el que el desarrollo de la literatura permita certezas más o menos estables, excepto en casos excepcionales; y esto se debe tal vez a que la dialéctica no está conectada con las cosas mismas, sino con la percepción que tenemos de ellas.

Para comprender mejor estos asuntos, podemos remitirnos a un artículo del propio autor, “La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte”, escrito ya cuando su semiótica del arte estaba formada en sus líneas generales, hacia el año 42. El hecho de que este artículo formara parte de una obra mayor que no llegó a terminar sugiere acaso que el propio Mukarovsky encontraba algunas dificultades para avanzar manteniendo el esquema a que nos aboca la idea de intencionalidad.

Para Mukarovsky, el arte parece ser “el prototipo mismo de producción intencional” (MUKAROVSKY 2000:415), puesto que supone utilizar un objeto de una manera inesperada, como se utiliza el lenguaje en su función poética. Sin embargo, admite en esa misma página que la intencionalidad del autor se ve difuminada con los fines externos a su intencionalidad, la cual no agota el objeto. Esa zona oscura de la obra de arte que es necesaria para entender su cambio y la constitución misma de la obra de arte, esa zona que no está en la conciencia, es buscada en el inconsciente por el psicoanálisis, en Dios, en las musas que inspiran al hombre, etc. Sin embargo, Mukarovsky aclara que lo no intencional y lo inconsciente no son ideas simétricas, puesto que lo inconsciente tiene su intencionalidad, también. Mukarovsky ilustra esto con un ejemplo poético contenido en el *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, según el cual el autor de un poema no es consciente de que estadísticamente hay reglas “inconscientes”; es decir, él trata de escribir un poema con arreglo a unas reglas que suponen otras (la distribución regular de acentos), aunque el propio autor no lo sepa. Habría, no obstante, cambios en la obra que no tendrían que ver con la conciencia o con la intencionalidad, como ocurre con las obras literarias que nos encontramos incompletas debido al deterioro de los materiales, o como ocurre con la *Venus de Milo*. Pero los cambios sufridos por ciertos artefactos también ocurren de manera intencional, por ejemplo a través de la censura, o de la reconstrucción posterior de la misma obra en un “escrito” diferente; este

último caso podría ilustrarse con la diferencia que existe entre las diversas realizaciones de la esencia de la fábula de Ifigenia, realizada por Eurípides, Racine y Goethe.

Al no establecer una correlación entre subconsciente/consciente y no intencional/intencional, Mukarovsky nos revela su intención explícita de separar el asunto de la intencionalidad de su tratamiento psicológico; “(...) sin embargo, si deseamos liberarnos radicalmente del enfoque psicológico, debemos partir, no del iniciador de la actividad, sino de la actividad misma o de su producto” (MUKAROVSKY 2000:419). Sin embargo, la intencionalidad podría abarcar tanto lo psicológico como lo objetivo, de manera que ella misma podría entenderse como la actividad que se origina en un sujeto y como la actividad que se dirige a un objeto, cuya utilidad es percibida en su configuración. Solamente cuando tenemos la información de ambas (el origen de la actividad y la actividad misma) podemos medir el objeto. No podríamos comprender bien la Biblia, por ejemplo, sin atender a la funciones de los que la compusieron eliminando ciertos evangelios o ciertos fragmentos de los recogidos, o de su utilidad y significación en el conjunto de la Edad Media, así como tampoco conviene olvidar la significación que las distintas Ifigenias han tenido a lo largo de la historia, puesto que estas se coordinan con premisas olímpicas, jansenistas, protestantes, etc.

En las obras artísticas, dice Mukarovsky, el objetivo es la propia actividad. Es algo similar a la idea de finalidad sin fin, de Kant. A través de estas consideraciones se opone explícitamente a Croce¹⁸³, a quien le imputa una visión extremadamente rígida del arte: “(...) no se debe generalizar una apreciación que es característica tan solo de cierta época y de cierta actitud hacia el arte” (MUKAROVSKY 2000:421). Centrarse, por tanto, en la propia actividad, nos impide quedarnos en una conciencia absoluta que no existe. Hay que centrarse, según nuestro autor, en la intencionalidad misma¹⁸⁴. La “intencionalidad en sí” serían los signos que entran en la conciencia del receptor y significan su mundo psíquico (que no es sino una variación del mundo sociológico en que está inserto, de la conciencia colectiva de la que su conciencia participa).

La intencionalidad, en suma, hace que la obra esté o parezca acabada, que tenga una “unidad”, puesto que la intencionalidad le da una “identidad” mediante unas cualidades¹⁸⁵. La intencionalidad,

183 “La teoría de Croce sobre la obra literaria como expresión directa de la personalidad necesita restricciones” (MUKAROVSKY 2000:409).

184 Esta idea de “intencionalidad misma” como independiente del sujeto en que se originó nos parece incomprensible, porque la intencionalidad es una idea que está ligada a la conciencia, y cualquier “actividad misma” no es una actividad solamente, sino una actividad en tanto que contenido de la conciencia, con lo cual, la “intencionalidad misma” sigue quedando dentro de la mente, y es ilícito, en este estado de cosas, negarle ninguna prerrogativa a la Psicología.

185 En el siguiente epígrafe trataremos del gesto semántico, que es un principio configurador que mantiene la unidad y la identidad de la obra a través de diversas transformaciones.

en el arte, sería “(...) una energía semántica” (MUKAROVSKY 2000:423). Una energía semántica transportada por la tradición, que nos presenta la obra como un objeto artístico. Entonces, la intencionalidad sería un espíritu no en la conciencia, sino en la obra, que permite después modificarla en base a unas cualidades energéticas que trascienden lo meramente sensible pero que siguen encontrándose en la misma obra. Esta intencionalidad está unida al concepto de totalidad orgánica de partes heterogéneas que se mantienen unidas en la totalidad de determinada manera por la intencionalidad, no por lo material, sino por la energía inmaterial proyectada por la conciencia, según Mukarovsky. El esfuerzo de recepción “(...) es creador en el sentido de que, al establecerse relaciones complejas pero unificadas entre las partes y los componentes de la obra, se genera un significado” (MUKAROVSKY 2000:423). Además, la actividad de percepción “(...) permite que diferentes receptores (o, mejor, diferentes grupos de receptores) proyecten en una misma obra una intencionalidad diversa (...)” (MUKAROVSKY 2000:423). Mukarovsky entiende por receptor no solo el lector sofisticado, sino el lector primitivo, así como los editores y críticos, los censores, etc. Cada uno está inserto en su grupo, dice, y, entonces, niega la unidad de la sociedad en cuya conciencia colectiva estaba situado el objeto estético que apuntaba, para más inri, al contexto total de fenómenos sociales. Ahora, existen grupos diversos y sencillamente están situados en pie de igualdad, puesto que lo que importa en el arte es la actividad de percibir el arte como intencionalidad, sea cual sea esta percepción. Estos pequeños escollos parecen no importarle a Mukarovsky, puesto que su objetivo primordial era librarse del psicologismo: “al liberar la intencionalidad de una relación directa y estrictamente unilateral con el autor, la hemos despsicologizado: su aproximación al receptor no vuelve a convertirla en un hecho psicológico, ya que el receptor no es ya un individuo concreto, sino cualquier persona” (MUKAROVSKY 2000:427). El hecho de que se tome al individuo como una abstracción distributiva del tipo *Homo sapiens* parece habernos librado del psicologismo y, en efecto, no pretende Mukarovsky hablar de las emociones, traumas, libido, etc, del individuo, sino de su dimensión social en tanto que individuo de una colectividad. Sin embargo, la comprensión de la obra literaria se sigue dando a través de la conciencia, aunque sea una conciencia móvil, activa y no autista, una conciencia intencional, que se dirige a las cosas. De alguna manera, sigue habiendo un dentro-fuera irreductible, en donde lo importante es el sujeto y su actividad perceptiva.

Por otro lado, el hecho de que el lector ya no sea “un lector concreto”, sino uno genérico, no significa que no haya lectores privilegiados que sean autores de interpretaciones generalizables, o tan potentes como la obra misma. Por este mismo motivo se corrigen comentarios de texto en las aulas. Además, la influencia de una obra en un autor se da en tanto que ese autor es, en principio, un

lector cualquiera; pero si recordamos los *Nueve ensayos dantescos* de Borges, entonces nos encontramos ante una lectura diferente y ante un lector tan concreto como Dante era autor concreto. Aquí podemos palpar una insuficiencia en la teoría de Mukarovsky: su error radica en no haber percibido que las lecturas de lectores sofisticados y primitivos no están en pie de igualdad, aunque socialmente unas puedan tener más fuerza que otras. La cuestión que habría plantearse es por qué unas interpretaciones pueden tener más fuerza que otras, y este planteamiento encaja con las premisas de Mukarovsky, que solamente habría que extender, antes que rectificarlas.

Continuaremos diciendo que, para Mukarovsky, el autor es un lector cualquiera (los lectores tienen los escritores que se merecen, los crean ellos)¹⁸⁶, percibe la obra como lector y, por coherencia con la teoría de Mukarovsky, habría de ser incluido entre los lectores. ¿Cuál es la salida a este dilema en el que no hay autor? La solución es, creemos, tan sencilla como recordar algo que se olvida a menudo, y es que la obra no la escribe una conciencia lectora, sino un sujeto operatorio de carne y hueso, unas manos manejando instrumentos¹⁸⁷. Esa es la gran diferencia entre un autor y un lector, desde nuestra perspectiva. Mukarovsky no niega la existencia del autor, tan solo subraya que es un lector más y su perspectiva con respecto a su obra es la de un lector. Aquí radica otra de las claves del materialismo constructivista de Mukarovsky que venimos defendiendo a pesar de todas sus vacilaciones: el autor no “crea” espontáneamente, sino que transforma y reconstruye una obra de arte con los contenidos que encuentra en su medio social y sistema literario al que accede como lector, y el resultado de su actividad es una obra numéricamente distinta a las anteriores, una construcción co-determinada por otras muchas obras. Esta construcción, en el mejor de los casos (si se trata de una obra genial, revolucionaria) revolucionará el sistema (hará que las obras giren en sus órbitas) y, por tanto, cambiará la significación de las obras anteriores. El autor, por tanto, habrá hecho una lectura *sui generis* del sistema literario tan potente que lo habrá cambiado en cierto modo. Tal es nuestra interpretación de Mukarovsky, que no llega a formular esta cuestión en estos términos pero que, como vemos, presenta posturas correlacionables con las ideas de nuestros comentarios añadidos.

Mukarovsky comprende que esas transformaciones existen porque la literatura no es una esencia indestructible, sino un sistema energético que cambia de acuerdo con ciertos factores. Estos factores son explicados de tal manera que trata de despegarse todo lo posible tanto del formalismo

186 En este sentido, Mukarovsky recuerda en este mismo artículo al que hacemos referencia que si hay buenos escritores es porque hay, en general, buenos lectores, o un caldo de cultivo social que determina la formación de estos autores.

187 Esto supone la impugnación de la distinción material/inmaterial.

como del psicologismo, recordando que existen partes de la obra no intencionales, es decir, partes todavía transformables mediante la intencionalidad. Estas partes no intencionales, una vez que este concepto se ha erigido como clave para entender el texto artístico, negaría la posibilidad de la estilización total¹⁸⁸ (la formalización casi pura) y la posterior deformación de la obra de arte. En otras palabras, en la obra literaria hay amplias zonas que no son literarias, o que, al menos, no tienen ese valor en un determinado momento, es decir, no se consideran como intencionales. Es decir, no existe la unidad armónica de la obra como totalmente literaria, totalmente estética; antes bien, esta unidad se dirime en el campo de la intencionalidad y su antinomia:

la unidad de la obra artística, tantas veces buscada por los teóricos del arte fuera de la obra misma (en la personalidad del artista o en la vivencia como encuentro único de la personalidad del autor con la realidad), la unidad que las corrientes formalistas trataron de explicar, sin éxito, como la armonía perfecta de todas las partes y componentes de la obra (armonía que en realidad nunca existe) solo puede ser hallada en la intencionalidad (...) (MUKAROVSKY 2000:422)

Esto significa que las partes no intencionales de la obra literaria no son un nómeno, algo incognoscible o, por lo menos, no conocido; son, al contrario, partes activas en la obra, que se encuentran presentes como fondo sobre el que se percibe la intencionalidad, como momentos negativos en su dialéctica interna.

La reflexión que sigue al hilo de la intencionalidad nos da una muestra de las líneas generalísimas que Mukarovsky tenía sobre la ficción, en este caso teatral. Así ocurre, en el teatro, que ciertos espectadores se dejan arrastrar por las pasiones de los personajes y se ven afectados muy profundamente por la obra. Estos efectos no son artísticos, es decir, son no intencionales, en la opinión de nuestro autor, porque no se está captando la obra de arte como una intencionalidad (artística, se presupone). A nuestro juicio, esta afirmación, a pesar de la utilidad que reviste para entender ciertos fenómenos, puede ser matizada. Es cierto que la constatación de la existencia de partes no intencionales en la obra es de suma importancia para eliminar los residuos del formalismo, pero a costa de no saber por qué algo es intencional o no y qué tipo de intencionalidad tiene. Veamos: “este dejarse llevar, este arrebató espontáneo que hace de la obra una parte directa de la vida del espectador (...) está fuera de la intencionalidad” (MUKAROVSKY 2000:430). Si la intencionalidad tiene que ver con el receptor, es decir, si es su conciencia la parte activa que le da sentido a la obra, ¿cómo distinguir lo no intencional de lo intencional, si ambas cualidades dependen enteramente de su conciencia y de su manera de percibir? ¿Cómo fingir que nos hemos

188 Belic recuerda también que la llamada “deformación” es un tipo de estilización (BELIC 2000:33).-

librado de las consideraciones psicológicas, si para medir la intencionalidad y no intencionalidad de una obra estamos acudiendo a las pasiones del receptor? El propio Mukarovsky observa, en torno a las ideas de deformación y estilización frente a las de intencionalidad y no intencionalidad: “no obstante, con toda su objetividad y negación del psicologismo, el análisis semántico es capaz de establecer un nexo mucho más directo con la investigación psicológica que el análisis del «contenido» o de la «forma»” (MUKAROVSKY 2000:456).

Según Mukarovsky, la no intencionalidad surge en la percepción e inmediatamente se constata que existe también en la obra; lo difícil es saber si las partes no intencionales de la obra (o las que se perciben como tales, y, como se ve, la vacilación es evidente) son fruto de una intoxicación pasajera del autor (si las partes más extravagantes y quizá extraliterarias de *Alicia en el país de las maravillas* fueron motivadas por drogas que su autor consumió), de una alucinación, o incluso de la inhabilidad del autor: “todo lo que opone resistencia en la obra a esta unificación, lo que altera su unidad semántica, es percibido por el receptor como no intencional” (MUKAROVSKY 2000:432). Mukarovsky reconoce que es imposible, la mayoría de las veces, imputarle a los hechos literarios una intencionalidad o una inhabilidad. En efecto, cuando el desenlace de una novela no es satisfactorio en absoluto, ¿debemos pensar que el autor intentó cambiar su el final de su obra para alejarse de los cánones imperantes? ¿O más bien habría que pensar que no intentó hacer nada especial y que, por tanto, la solución precaria se debe más bien a una debilidad narrativa? Nos limitaremos a decir que, si recordamos toda las clases de fines que Mukarovsky mencionaba en otro lugar, recordaremos asimismo que Mukarovsky se está situando desde una perspectiva que no es la del fin histórico. El fin histórico exigiría comprender la intencionalidad con una perspectiva histórica, una distancia cronológica que permite cribar con más certeza qué es lo que consiguió la obra concreta que se estudia.

En fin, Mukarovsky está subrayando, con todas las consideraciones anteriores, que las críticas vertidas contra los surrealistas (“no saben escribir”) se deben a que los grupos leen a los surrealistas percibiendo en sus obras largos tramos de contenido no intencional, y que, por tanto, no pueden percibirlos artísticamente sino como degeneraciones, inhabilidades. Pero esto, creemos, no es del todo satisfactorio, porque el juicio negativo sobre una obra no puede ser explicado solo a través de la intencionalidad: la intención del autor o del lector, en ciertos contextos, no es relevante. Si los surrealistas hacían buenas obras literarias o no no tiene nada que ver con la percepción de la intencionalidad, en suma. Y de hecho, en otro lugar, Mukarovsky subraya que “(...) el Dadaísmo, aunque desea una desintegración extrema de la realidad empírica, elimina al mismo tiempo

cualquier responsabilidad personal del individuo, hasta el punto de dejar la toma de decisiones al azar” (MUKAROVSKY 2000:367). Si las tomas de decisiones se han hecho al azar, ¿cómo hablar de intencionalidad aquí?

Dado ya el estado de cosas en que la intencionalidad puede ser consciente o inconsciente, y la no intencionalidad de una obra asimismo depende de la intencionalidad del lector a su vez, Mukarovsky compone aún más el juego de espejos: “además de la no intencionalidad espontánea, por lo que se refiera al autor de la obra, es necesario contar con la no intencionalidad intencional” y añade luego “(...) en ausencia de testimonios directos, a menudo es muy difícil, o hasta imposible, establecer qué es genéticamente intencional o no intencional en una obra de arte” (MUKAROVSKY 2000:432). Pero el concepto de intencionalidad tiene que ver precisamente con el origen en el sujeto que construye la obra de arte y, por tanto, con el llamado “gesto semántico”.

Cabe decir que Mukarovsky dejó sin terminar el artículo que hemos estado escudriñando hasta el momento. Las causas de tal abandono son difíciles de determinar, pero dado el análisis que hemos intentado tejer, cabe la posibilidad de que el autor abandonara la exposición de estas ideas al caer en la cuenta de que la intencionalidad es un concepto de todo punto insuficiente para tratar la relación del lector y el autor con la obra literaria. Y esta tesis parece verse reforzada con la última cita que hemos dado, que limita sobremanera la capacidad de fijar o definir qué es la intencionalidad cuando hablamos del lector-lector en relación con el lector-autor.

8.3 El papel del individuo en la obra literaria y en la evolución de la literatura.

La consideración del sujeto individual y singular en la obra literaria es necesaria por dos razones: una, porque necesitamos que alguien escriba la obra; dos, porque la unicidad de dicha obra y su inclusión en una serie de obras escritas por un mismo sujeto está dada, según Mukarovsky, por la intencionalidad y el gesto semántico (impresos en la obra por su escritor). En este sentido, “entre las creaciones humanas, la obra de arte parece ser el prototipo mismo de producción intencional. La producción práctica también es intencional; sin embargo en ella el hombre solo dirige su mirada a aquellas propiedades del objeto fabricado que deben servir al propósito que tiene en mente¹⁸⁹ (...)” (MUKAROSVKY 2000:415). Es decir, que en los objetos prácticos se suelen perder de vista todas

189 Se hace referencia aquí a las funciones sígnicas teóricas, no conectadas tan inmediatamente con las funciones inmediatas y prácticas. Tratamos de este tema anteriormente.

las demás propiedades que no sirvan para el fin (físico) concreto: en el caso de un destornillador, sacar un introducir un tornillo en el punto deseado. En efecto, la brecha entre lo estético y lo práctico en nuestros días parece abismal, como ya se ocuparon algunos surrealistas de subrayar¹⁹⁰. La principal diferencia podría encontrarse en que en la obra de arte absolutamente todas las propiedades son importantes¹⁹¹, y quizá sea esta la mejor prueba de la existencia de la intencionalidad. Esa unicidad que significa la totalidad de la obra de arte conjunta, sin que puedan separarse gajos de ella que puedan constituir por sí solos una obra nueva que perdiera todo vínculo con la totalidad, es fruto de la intención del artista y de su gesto semántico, que no es más que lo depositado en la obra mediante la intención.

Nos sorprende Mukarovsky afirmando que la intencionalidad hay que buscarla fuera de la psicología, cuando vimos en el anterior punto que la “epojé”, la “cosa en sí” era dada a la conciencia (a la psique, si se quiere). Parece que Mukarovsky entiende que lo cambiante en el ser humano, sus disposiciones internas variables e incommunicables son asunto de la psicología, mientras que la reducción perceptiva de la cosa a la cosa en sí (estable), aunque se dé mediante la conciencia, no podría estudiarse por medio de la psicología. Aquí realiza, parece, un pequeño viraje por el que se desplaza de la conciencia a la actividad misma y su producto: “en las actividades prácticas (...) la intencionalidad se manifiesta ante todo por la orientación hacia determinado objetivo que debe ser alcanzado con la actividad, y también por el hecho de que la actividad se origine en determinado sujeto” (MUKAROSVKY 2000:419). En suma, para Mukarovsky es imprescindible conocer tanto el sujeto como el objeto, puesto que solo a través de las intenciones del sujeto y de sus resultados objetivos podemos conocer y caracterizar plenamente al objeto, esto es, la obra literaria. Sin embargo, cabe puntualizar que en una obra de ingeniería, por ejemplo, el sujeto importante es el autor; pero en una obra literaria, dado que la entendemos como un signo, el sujeto importante es el receptor. Puesto que la obra es un signo, no podemos solamente atender al emisor, sino también al receptor y, en cierto modo, de esta manera estamos diciendo que tanto el que lo emite como el que lo recibe son receptores a su vez de signos que les llegan desde fuera, en una tradición que los envuelve.

La intencionalidad, ya está dicho, es lo que confiere unidad a la obra, aunque esta unidad ha

190 Nos acordamos ahora de “La Venus con cajones”, de Dalí.

191 Vemos cómo desde la perspectiva mukarovskiana, una vez más, la Literatura se trata desde las totalidades heterogéneas, sistáticas o constitutivas, antes que desde la perspectiva de los sistemas. La unicidad de la obra literaria tal como la estamos exponiendo (según Mukarovsky), se compadece con una totalidad fenoménica, el texto mismo como conjunto de muy diversas partes, que solamente se tratan de aislar mediante sistematizaciones o retotalizaciones en otro nivel, aunque estas sistematizaciones no puedan despegarse de los fenómenos.

de ser percibida por alguien para que tenga sentido y existencia efectiva, como signo que es. Desde esta perspectiva, la intencionalidad no es puramente psicológica, una mera intención de la libertad soberana del espíritu creador, ni tampoco se refiere a una presunta autosuficiencia de la obra literaria¹⁹², como creían los formalistas rusos. La obra no cuenta con una armonía perfecta, sino que tiene una energía semántica que permite diferentes interpretaciones (cuya diversidad no tiene por qué significar un relativismo absoluto o una arbitrariedad insalvable); pero el hecho de que la obra de arte vaya cambiando a lo largo del tiempo sin dejar de ser ella misma, esto es, que cambien ciertas partes de su identidad sin que desfallezca su unidad, se debe a la energía semántica impresa allí por un autor, un creador, una intencionalidad manifiesta que no tiene por qué estar inequívocamente determinada, para Mukarovsky. La unidad de la obra está dada por la energía semántica aglutinante de todos sus componentes, es decir, por un gesto semántico impreso desde fuera, pero que no determina unívocamente ni unilateralmente a la obra. Nos remitimos, para más información, al último epígrafe del presente trabajo, que aborda las relaciones que la teoría de nuestro autor guarda con las de Roman Ingarden, Vodicka, Iser, etc.

El autor, ya lo dijimos en puntos anteriores es también receptor y lo es a la vez que emisor, puesto que cuando escribe se pone en la piel del lector o, dicho de otra manera, él mismo es lector de otras obras literarias cuyo influjo no puede desechar, como ya vimos al final del epígrafe anterior. Y esto tiene la importancia de estar dirigido por fines prácticos, o pragmáticos si recordamos la figura pragmática del dialogismo, unida a la del autologismo y las normas, en nuestros términos¹⁹³. El receptor, en ocasiones, participa activamente en la constitución de la obra como un elemento que orienta su construcción, a través, por ejemplo, de los estudios mercadotécnicos que ya mencionamos anteriormente. En total, el autor tiene en cuenta qué es aquello que la mayoría de la gente (o cierto grupo social) va a leer mejor. Hay otros fenómenos importantes, sin embargo, como el llamado “crowdfunding”, mediante el cual el autor de la obra de arte recoge las donaciones que los propios receptores de la obra le ofrecen para llevarla a cabo. Es inevitable, en este contexto, tener muy presente las expectativas de los receptores a la hora de crear la obra en cuestión. El mejor termómetro en este sentido son las propias editoriales, que rehúsan editar unos u otros libros en función de lo que crean que será más exitoso, aunque en ocasiones yerren en sus predicciones, como es el conocido caso de *Cien años de soledad*, de la que se dice que fue rechazada por varias editoriales.

192 Podemos percibir en este punto cómo Mukarovsky se ha distanciado tanto de la teoría de la literatura positivista e historicista como del formalismo ruso.

193 Nos referimos a las tres figuras del eje pragmático en la teoría del cierre categorial.

Volviendo a la intencionalidad, Mukarovsky cree que, al liberarla de ese vínculo unilateral con el autor, se despsicologiza, porque la aproximación al receptor no significa ya una persona concreta (un espíritu único) sino cualquier persona de una sociedad. En sus palabras: “al liberar la intencionalidad de una relación directa y estrictamente unilateral con el autor, lo hemos despsicologizado; su aproximación no vuelve a convertirla en un hecho psicológico, ya que el receptor no es un individuo concreto, sino cualquier persona” (MUKAROVSKY 2000:427). Hay, sin embargo, varios tipos de receptores o lectores; un lector que se deja llevar, que se olvida de que la obra es una construcción de la cual no conoce ni quiere conocer sus mecanismos, es un lector primitivo (según nuestro autor); el que sabe que la obra de arte es un artificio y además tiene capacidad para detectar esos mecanismos, también puede dejarse llevar, pero capta el estado intencional de la obra, puede recorrer las costuras del tejido literario, es, en definitiva, un lector sofisticado. En otro orden de cosas, un lector académico podrá ver en los “errores” de la obra una atenuación consciente que el autor incluyó para aligerar, por ejemplo, su sentido lírico, o podrá percibir su sentido si son “errores estructurales”, y podrá tratar de segregarse otros errores que no tengan sentido y sean, propiamente, errores. Esto quiere decir que podrá percibir todo en la obra como intencional. Sin embargo, un lector diletante u ocasional o bien no percibirá esos errores como tales, o bien, si los percibe, no tendrá las herramientas para analizarlos como estructurales o atenuantes de ningún sentido lírico, y los interpretarán como algo extraartístico. Por tanto, el lector primitivo no verá intencionalidad allí, tal y como la entiende Mukarovsky. En total, concluye nuestro autor que, con el tiempo, todo error, a pesar de no ser estructural, pasa a formar parte de la obra como constitutivo de ella, es decir, como un error estructural que tiene tal o cual sentido y que, en cierto modo, podría eventualmente ser comprendido como intencional¹⁹⁴.

La intencionalidad, por lo demás, se ha interpretado de varias maneras. En ocasiones, recuerda Mukarovsky, los autores que han estado bajo el influjo de las drogas (Philip K. Dick, por ejemplo) o de algún tipo de trastorno psicológico (Leopoldo María Panero) han sido comprendidos como autores espontáneos, sin intencionalidad precisa, y viceversa; en otras ocasiones, los posibles errores de esas obra se perciben como puramente intencionales, como fruto de la actividad consciente del artista. Si la intencionalidad se percibe en el diseño de aquellas “costuras literarias”, en el tejer mediante artificios una “máquina artística”, es difícil distinguir si lo que hay en la obra literaria es fruto de la intención del artista o fruto de su inhabilidad, ambigüedad que, por cierto, solo puede despejarse preguntando directamente al artista, según Mukarovsky (MUKAROVSKY

194 Nos queda la duda de si podríamos analizar esos errores en relación con las normas estéticas concretas. Es decir, no solamente como autologismos o dialogismos.

2000:439). Por otra parte, la obra (el artefacto) también puede cambiar incluso en un sentido corpóreo, es decir, una escultura puede perder sus brazos, cabeza, puede recibir daños en el torso... es el caso, por ejemplo, de la *Esfinge de Gizeh*. En el ámbito literario no son infrecuentes las novelas incompletas que precisamente están incompletas por haber sufrido daños varios a través de diversos accidentes: incendios en bibliotecas, saqueos domésticos o simplemente el paso del tiempo. Como todos estos factores representan un enredo en la teoría de la intencionalidad, Mukarovsky admite que no nos queda otra opción que situarnos en el punto de vista del receptor (lo que vuelve a abrirnos la posibilidad de atender a las normas objetivas, de nuevo), aunque no sea para quedarnos encerrados en él, como quizá sí hace la Estética de la Recepción.

El gesto semántico, cabe decir, no es “la idea de la obra”, ni siquiera su tema principal; sirve, en principio para unificar la obra, aunque no de manera permanente, sino de manera dialéctica: “aúna las antinomias sobre las cuales reposa la construcción semántica de la obra” (MUKAROVSKY 2000:438). El gesto semántico abarca tanto contenido como forma, dado que esta dicotomía ya no es estrictamente válida para el autor checo. La intencionalidad, de este modo, “(...) es inducida por la construcción de la obra (de lo contrario no habría estímulo externo para que el receptor contemple el objeto percibido como un signo estético (...))” (MUKAROVSKY 2000:438)¹⁹⁵. Sin embargo, como mencionábamos antes en relación con los daños que pueda sufrir una obra y con los mismos errores no intencionales, la obra artística recuerda a un hecho natural por no estar relacionada intrínsecamente con el autor y con el receptor, por perder pie en estas dos plataformas y llevar una cierta autonomía. La intencionalidad, en suma, hace percibir a la obra como un signo, y no es que percibamos la intencionalidad como una obra externa, como si la intencionalidad (un hecho mental, en principio) fuera perceptible por sí misma y constituyera ella misma la obra, de la que el “libro” solo fuera un pobre reflejo sensible.

Para concluir con los entresijos de la intencionalidad, hay que decir que no es un fenómeno psicológico, sino semántico. Significa, para Mukarovsky, la unificación de la obra y también su negación, su cierta inestabilidad. Sin embargo, es importante destacar que admite que, a pesar de ser un fenómeno semántico, la intencionalidad puede fácilmente desplazarse hacia la psicología, puesto que los hechos mentales son precisamente estudiados por ella.

Dejando a un lado la intencionalidad, Mukarovsky es consciente de que los cambios en la

195 Volvemos a observar que, antes que fijarse en las normas, en la tradición literaria, Mukarovsky recurre al concepto de intencionalidad como factor casi único de la existencia de la obra, de nuevo situándose en el polo del autor.

serie evolutiva de la literatura necesitan de acciones humanas. Es por este motivo por el que en 1943¹⁹⁶ escribe un artículo llamado “El individuo y la evolución literaria”, que no deja de hacer referencia tanto al sujeto en la literatura como a la misma historia del arte. En este artículo reconoce el problema del sujeto como un obstáculo presente en todas las praxis humanas y en todas las ciencias de la cultura, y advierte que tampoco se puede utilizar la idea de libertad del individuo para evadir problemas que siguen estando vivos y de los que uno no puede deshacerse fácilmente. En este punto nos permitimos hacer un inciso para traer aquella pretensión de eliminar la intencionalidad y al sujeto mismo del análisis de las estructuras literaria de “Les chats”. Esa eliminación del sujeto llegará, como comentamos en el Anexo III, a su culmen cuando Claude Lévi-Strauss publique a finales de esta década (1949) su tesis doctoral *Las estructuras elementales del parentesco*. Por estos motivos no es baladí comparar el estructuralismo de Mukarovsky con el de Claude Lévi-Strauss, puesto que entre los dos media como idea principal el sujeto, la intencionalidad, la historia, etc.

Al principio del artículo que estamos siguiendo, volvemos a constatar otra contradicción de Mukarovsky, puesto que, una vez expresado su antipsicologismo, define la unidad como “ese estado, mejor, acto psíquico por medio del cual nos apropiamos de la obra de arte” (MUKAROSVKY 2000:396). Lo cierto es que, por cuestiones metodológicas, nosotros trataremos de segregar de la teoría de Mukarovsky todas aquellas tesis que recaigan total o parcialmente en el psicologismo, y nos quedaremos con las que tratan y consiguen superarlo. Sin embargo, nos permitimos utilizar estos párrafos para dar cuenta del contraste entre lo comprendido en nuestra exposición de la idea de finalidad y esta que presentamos ahora. Mukarovsky dice aquí que “(...) teniendo en cuenta que la obra artística es exterior al receptor, el estado psíquico correspondiente proyectado hacia fuera del ser interior del receptor, y se supone que su portador es el individuo que creó la obra, es decir, el artista” (MUKAROSVKY 2000:396). En efecto, a pesar de indicar que la intencionalidad es un hecho semántico (como “semántica” es, en este sentido, la decodificación misma del signo), el estado psíquico de los sujetos sigue estando presente de manera activa.

Contradicciones aparte, lo que nos interesa subrayar ahora es la diferencia que establece Mukarovsky entre autor y personalidad. Es decir, la personalidad sería aquella parte del autor que queda mediante la intencionalidad proyectada en la obra de manera semántica, pero que no coincide con la realidad psicofísica del autor, sino que es, a su vez, una energía semántica que varía con la

196 Recordemos que sus preocupaciones acerca del sujeto en la “ciencia de la literatura” se acentúan en la primera mitad de esta década.

misma estructura dinámica de la obra. En este sentido, es siempre interesante para el estudio de la obra contrastar la personalidad literaria con la realidad psicofísica del autor. En el caso de Macha, el hecho de que fuera un excelente matemático y un excelente abogado aporta profundidad a su figura, sobre todo dada la obra escrita, de carácter romántico; pero, si la personalidad literaria cambia con la obra, ¿cómo atribuir la obra al mismo autor físico (no estrictamente literario)? La evolución, en este sentido, no significa un cambio total y discontinuo (como el de Heráclito), ni es tampoco una unidad sobre la que solamente se operan cambios superficiales (como la de Parménides), sino que, según Mukarovsky, la evolución supone una transformación:

(...) la serie en evolución permanece idéntica a sí misma (porque sin conservación de la identidad no podría ser entendida como una serie continua en el tiempo); de otra parte, altera su identidad constantemente (porque sin ello no habría cambio). (...) La fuente de la tendencia a la conservación de la identidad es la propia cosa que evoluciona, de suerte que la esfera de donde salen los estímulos para la alteración debe estar situada fuera de la cosa en evolución” (MUKAROSVKY 2000:400).

Estas transformaciones son propiciadas por energías semánticas internas (dentro de la propia esfera literaria), pero es desencadenado por fuerzas externas como la ciencia, la religión, la moral, etc. y a través del individuo. Ahora bien, estos cambios se presentan de manera accidental, imprevista, dentro de la esfera condicionada (la literatura), como también habíamos mencionado. Sin embargo, los cambios dentro de la literatura se dan a través de los individuos, como puntos de confluencia de condicionantes que son. En este sentido, las operaciones no son llevadas a cabo por la sociedad, o por el grupo, sino por los individuos del grupo condicionados por las interrelaciones con los demás individuos del grupo que forma aquello que se suele llamar “conciencia colectiva”. “El individuo está, pues, atado por muchos vínculos y de ningún modo representa un accidente absoluto que pueda imponerse de forma soberana” (MUKAROSVKY 2000:402). Entonces, hay que analizar al individuo en su concavidad, no en su convexidad (y habría que ver si esa fina membrana que presuntamente separa el “adentro” del “afuera” no es ella misma externa ya)¹⁹⁷, como punto de confluencia de influencia externas.¹⁹⁸

Siguiendo con las responsabilidades del individuo en la historia de la literatura, se ha dicho en ocasiones que, si Napoleón no hubiera existido, habría existido otra persona para llevar a cabo las

197 Ampliaremos esta idea más tarde. Ahora querríamos sugerir que tanto la cara interior como la exterior de esa supuesta membrana podrían ser una misma cosa, y que la interioridad entendida de este modo dejaría de tener sentido.

198 Cabe recordar asimismo que para Mukarovsky es un axioma que “el todo es más que la suma de sus partes”, y esto adquiere gran importancia contra la reducción que Taine buscaba hacer del individuo a lo biológico y por otro lado a lo social, para luego sumar resultados de esas reducciones. El resultado sería, de nuevo, el axioma organicista.

mismas acciones que él, con semejante relevancia histórica. La respuesta a esto que da Mukarovsky es que, de hecho, esas acciones las llevó a cabo Napoleón, y no ningún otro. Que estuviera condicionado por las circunstancias sociales no le resta un ápice de responsabilidad, al igual que, a pesar de que el terreno para el cambio en la República Checa estaba abonado, Macha fue el que lo llevó a cabo y es suyo todo el mérito. Por tanto, el riesgo del puro determinismo está superado, no solo porque el sujeto todavía tiene cierto margen de acción, sino porque, si la obra tiene una unidad y no es una pura continuación o una mera superficialidad de un estructura determinista, profunda, etc., entonces tenemos que concluir que el sujeto también goza de cierta individualidad. Esta individualidad, como ya hemos indicado, coincide plenamente con el condicionamiento que un sujeto sufre por parte de los numerosos grupos (entre los cuales él sirve de punto de intersección) y fuerzas que, por lo demás, no tienen necesariamente que encontrarse dentro de la esfera de lo literario. La personalidad física del artista se dibuja en cada detalle como diferenciado de los demás precisamente por el fondo común de semejanzas enormes, un fondo contra el que los artistas más relevantes o controvertidos pelean. Mukarovsky, tras esta conclusión, se sitúa contra Croce directamente, diciendo que la teoría de la obra literaria como expresión directa de la personalidad necesita rectificarse (MUKAROSVKY 2000:408).

En cuanto a la línea del tiempo y las ideas de pasado, presente y futuro, nuestro autor afirma: “dijimos que cada etapa evolutiva, vista como presente, implica en parte a la etapa anterior y en parte a la siguiente; en otras palabras, que la dirección de la evolución futura está siempre dada en cierta medida por los imperativos que derivan de la evolución anterior” (MUKAROSVKY 2000:409). Sin embargo, tanto Croce (atribuir a la personalidad el todo de la obra) como el análisis de “Les Chats” (que tiende a negar la personalidad en pro de las supuestas estructuras poéticas objetivas) son extremos indeseables vistos desde la teoría literaria de Mukarovsky.

Las primeras consecuencias de estas tesis son percibidas lúcidamente por Mukarovsky: “la inclusión del individuo como factor evolutivo en la investigación teórica de la literatura significa la liquidación definitiva de la concepción causal de la evolución” (MUKAROSVKY 2000:412). Nosotros, por nuestra cuenta, podríamos decir que lo que se anula es el mecanicismo y el esquema dualista de causa y efecto. Mukarovsky admite que, al menos en la inmanencia de la literatura, el esquema de causa y efecto como relación mecánica parecen seguir vivos, “pero si nos damos cuenta de que detrás de la regularidad actúa sin cesar, como su reverso, lo accidental, representado por el individuo (individuo como género)¹⁹⁹, el concepto de regularidad se librerá de los últimos residuos

199 Se refiere al individuo abstraído y referido al grupo social.

de causalidad. Lo accidental y lo regular dejarán de excluirse uno a otro para unirse en una antinomia dialéctica real, dinámica y dinamizante” (MUKAROSVKY 2000:412).

El individuo no se agota en ninguna de sus dimensiones, ni la psicológica, ni la social, ni la biológica. Puede descomponerse en todas ellas y podemos tener en cuenta todos esos datos, pero esa descomposición mecánica dada en cada una de las caras de la realidad de la persona no acepta una suma mecánica para llegar de nuevo al individuo total, a la personalidad. La univocidad, aquí, no existe, según Mukarovsky. Esta univocidad tampoco se da en lo social; de otra manera, el hecho de que el autor de una novela sea burgués, no significa que su novela responda unívocamente a los intereses de su clase, porque un individuo no es miembro solamente de un grupo y, en todo caso, tampoco tendría por qué, con su novela, defender los intereses de su clase y no la de la clase proletaria en la que puede encontrarse gran parte del resto de su familia, por ejemplo. Nada impide, en fin, que pueda llegar incluso a ser opositor de su propia clase social²⁰⁰.

Observamos que la historia no es llevada adelante por un grupo social concreto, ni solamente por los individuos, aunque aquí Mukarovsky menciona muy tímidamente las condiciones materiales de las sociedades y el estado de las ciencias y las tecnologías, en suma. Su teoría, en este punto, no está del todo definida, pero vemos que se opone tanto al inmanentismo absoluto como al marxismo más vulgar (o el sociologismo absoluto). Diremos algunas cosas más al final de este mismo epígrafe sobre esto.

Comenzaremos por decir algo acerca del individuo, antes que del grupo en que se inserta. La epistemología, como es bien sabido, está ya prefigurada en las dos grandes metáforas griegas acerca del conocimiento del hombre a través del ojo. Toda vez que la epistemología gira en torno a dos conceptos como el de sujeto y objeto, necesariamente ha de tender el teórico a situarse en uno o en otro polo, como de hecho así ha sido a lo largo de la historia de la filosofía. Tendremos, si el acento recae sobre el sujeto, un subjetivismo o un idealismo²⁰¹; si cae sobre el objeto, un objetivismo o un

200 Es bien conocido el caso de Engels, el mayor colaborador de Marx, que poseía algunas fábricas en Inglaterra.

201 La teoría del conocimiento, desde luego, no se agota en la epistemología, la cual queda en la mayoría de los casos reducida a una fisiología de la percepción cuyas investigaciones y resultados son de gran importancia, pero que en modo alguno pueden absorber el sentido del término “conocimiento”, puesto que este no se puede confinar en las sensaciones que aportan nuestros teleceptores, sin perjuicio de que estos sean, en efecto, elementos esenciales para cualquier conocimiento y por tanto para cualquier teoría del conocimiento. Lo cierto es que las teorías epistemológicas en torno al subjetivismo y al realismo parten de aquellas dos metáforas antiguas, a saber: la metáfora del ojo como hoguera, como una llama que proyecta luces y sombras en la realidad (afuera de la concavidad de la esfera del sujeto) que no tiene independencia por respecto de esa lumbre que la ilumina; y la del ojo como “speculum”, como un espejo, un trozo de materia recubierta de un humor acuoso que sencillamente refleja la forma y color de las cosas que vienen de afuera y llegan adentro de la esfera del individuo.

realismo. Los dos casos extremos podemos encontrarlos, por un lado, en Fichte, que sería idealista y subjetivista, y cuya máxima sería, en total, que no hay objeto sin sujeto, o, de otra forma, que todas las formas del mundo, todas las cosas del mundo son proyectadas allí por el sujeto y no tienen existencia externa. En el caso del realismo tenemos la tesis inversa, es decir, que las cosas tienen existencia independiente de nuestro conocimiento sobre ellas, y podría ser este el caso de Aristóteles o incluso de Marx.

De aquí se sigue que, una vez la teoría en cuestión oscile hacia el polo del sujeto, entonces hablaremos de cierta intencionalidad del objeto, puesto que este existe, primordialmente, representado dentro de ese sujeto que se lo representa y, en el caso de Mukarovsky, lo escribe (interpretando el objeto como una obra) dándole una unidad mediante aquel gesto semántico; sin embargo, si nos deslizamos al polo del objeto, entonces el sujeto tendrá que acercarse a él para descubrir la presencia absoluta de ese objeto fuera de su esfera. En otras palabras, o bien existe un objeto que conforma la representación (objeto intencional), o bien existe un sujeto que determina el objeto y lo conforma, negando su existencia objetiva separada. El primer caso encuentra sus variantes en las metáforas del espejo curvo (cóncavo o convexo), roto (como aquel espejo del que habla Baudrillard en *El simulacro del arte*), etc.; en el segundo caso, las variantes apuntan al nihilismo, al acosmismo, al escepticismo y al solipsismo.

El mayor problema de ambas perspectivas es que son, más que respuestas o métodos para interpretar conocimientos, preguntas irresolubles. Desde la perspectiva del Materialismo filosófico, ambas se encuentran con el problema de la trascendencia del objeto por respecto del sujeto (¿cómo puedo percibir dentro de mí algo que se encuentra ahí afuera?). El idealismo, a pesar de que parece apartar y superar la cuestión de la trascendencia del objeto por respecto del sujeto cognoscente, cae en otro problema. Según Gustavo Bueno:

el idealismo, por su parte, aun cuando orilla el problema de la trascendencia, propio del realismo (al identificar el objeto intencional con el objeto conocido, desde Fichte a Husserl), lo hace abriendo otro problema que puede considerarse como sustitutivo del «problema» de la trascendencia, a saber, el problema de la hipóstasis o «constitución del objeto» respecto del sujeto: «¿cómo puedo segregar del sujeto los objetos contruidos y proyectados por las facultades cognoscitivas?». Pues tan solo tras un proceso de hipostatización del objeto (que lo «emancipe» del sujeto que lo proyecta) cabría dar cuenta de la independencia que los objetos muestran respecto de la subjetividad proyectante (los objetos se me imponen, incluso como dados fuera de mí, en un período 'precámbrico', es decir, anterior a la existencia de toda subjetividad orgánica proyectante²⁰²) (BUENO 2000:117).

202 Podemos ir apreciando cuál es el alcance de la teoría de Mukarovsky con respecto a estos asuntos. En efecto, Mukarovsky no caería, según esto, en la hipostatización del objeto ni su total subordinación a la conciencia del sujeto,

Entendida esta cuestión desde la perspectiva de la Fenomenología, el dilema entre el sujeto y el objeto no encaja “plenamente” con la epistemología de Mukarovsky. Mukarovsky, a pesar de que se desvía de la idea de percepción “abstracta” (sin perjuicio de algunas contradicciones o vacilaciones), no logra superar del todo este esquema binario, y en ocasiones vuelve a él como si estuviera atrapado por sus límites metodológicos. Cuando asegura que lo estético y las funciones son proyectadas en el objeto por un sujeto y que estas no son propiedades de aquel, está rehabilitando un subjetivismo idealista; pero cuando sugiere que el objeto sirve mejor a unas funciones que a otras y que esa “dirección” es intencional y fue puesta en el objeto mismo por su creador, está en cierto modo admitiendo una especie de dialéctica entre el sujeto y el objeto. Además, sugiere que cuanto más estables son las funciones, más seguros podemos estar de que estas se hallan en el objeto mismo, en el artefacto, en su realidad material. Por tanto, tenemos el objeto en sí y el objeto para nosotros (desdoblado en el objeto para el autor y el objeto para el lector). Ahora bien, la comunicación²⁰³ entre esas dos dimensiones es, en Mukarovsky, salvada de diferentes maneras las cuales, en definitiva, pretenden superar el dilema binario y enriquecerlo.

La primera manera de enriquecerlo es afirmando que la obra es un signo, y que por tanto es un objeto que media entre dos sujetos. De este modo, los dos sujetos utilizan el signo de determinada manera, y ese uso confiere al signo (la obra de arte) unas cualidades que, con todo, siempre apuntan a los sujetos, siempre son pragmáticas. El objeto, en sí, no contiene ninguna propiedad funcional: “(...) la aptitud activa para la función estética no es una cualidad real del objeto (...), sino que se manifiesta solo en determinadas circunstancias, a saber, en determinado contexto social” (MUKAROVSKY 2000:5). Un sonido es una palabra o un fonema de un sistema solamente cuando alguien puede percibirlo como tal (no gratuitamente, sino porque conoce las reglas para interpretarlo). Esta percepción no es, por así decir, individual. Que la palabra “árbol” signifique tal cosa no nos revela que su significado sea mental, individual, sino que nos revela que “árbol” es objetivamente un signo que se dirige de un sujeto a otro, pero no de una mente individual a otra. Para Mukarovsky (ver epígrafe “Teoría semiótica de Mukarovsky”), los signos (incluso los contenidos en la obra literaria, y aún toda la obra literaria misma como gran signo) apuntan a las cosas, y no solamente a otros sujetos y a sus conceptos mentales. Es cierto que Mukarovsky no llegó nunca a deshacerse del concepto de conciencia, puesto que, para hablar del sistema acudía a la

puesto que el conocimiento de ese objeto no resulta de una actividad puramente subjetiva.

203 “(...) la obra de arte es un signo y, como tal, un hecho esencialmente social” (MUKAROVSKY 2000:105).

conciencia colectiva, a una especie de forma, a su vez; pero acudir a la conciencia colectiva ya significaba sacar de la mente individual la figuración gratuita o arbitraria del signo y de la cosa. De este modo, un sonido era inteligible para un individuo si la conciencia colectiva (el conjunto de normas que hacen posible el signo estético) lo incluía dentro de su repertorio de signos. Un plato y una cuchara forrados de terciopelo o un urinario invertido serían “sonidos extraños” (signos artísticos en una “lengua extranjera”), balbuceos bárbaros, para los antiguos griegos y su conciencia colectiva, por ejemplo.

Parece, en definitiva, que es necesario tratar de superar ese corsé binario que limita en cierto modo nuestra perspectiva. Estas cuestiones son tratadas por el materialismo filosófico de tal manera que, aunque sea totalmente necesario acudir al marco binario sujeto-objeto, se pueda desbordar dialécticamente ese circuito cerrado. En este sentido, se propone la teoría del “hiperrealismo”. Esta teoría evita el adecuacionismo, por cuanto el conocimiento no será el descubrimiento de la cosa que ya estaba allí; el conocimiento se entenderá a partir de esquemas que absorban el meramente epistemológico sujeto-objeto, sustituyendo la relación binaria por una relación n-arias del tipo “[$S_i/S_j/O_i/O_j/S_k/O_k/O_q/S_p$]” (BUENO 2000:117). Esta situación que se propone no es ya una especie de síntesis o de dialéctica entre el sujeto y el objeto, tal como parece que propone Mukarovsky, sino que supone el regreso a un contexto en el que se puede decir que el objeto es a la vez un sujeto, o que el sujeto es a la vez un objeto²⁰⁴. Sin embargo, hay que tener en cuenta que esos sujetos son corpóreos²⁰⁵, que no son egos cartesianos ni conciencias husslerianas. Esto es tanto como recordar la crítica, en nuestro campo, que Jesús G. Maestro hace a la Estética de la Recepción: “es como si el lector real tuviera en su mente un lector implícito que el texto explicitara, a veces incluso solo de forma virtual. Desafortunadamente, ni Jausse ni Iser fundamentaron sus teorías sobre la idea y el concepto de un lector real, corpóreo, gnoseológico, operatorio. El suyo es un lector ideal, formal, teórico, trascendental, kantiano, luterano incluso, y dado el entendimiento en condiciones apriorísticas” (G. MAESTRO 2014:242).

Mukarovsky sitúa, en cierto modo, a su individuo psicológico en el mismo lugar. Sin embargo, existe algo que separara a nuestro autor checo del puro subjetivismo, y es precisamente su teoría sobre el objeto estético, que va referido a una colectividad y no a otra, es decir, a una sociedad concreta rodeada de muchas otras diferentes. Esto es, según Gustavo Bueno, una manera de evitar ese transcendentalismo metafísico: “(...) sino la del sujeto corpóreo formando parte de su

204 Es una conjugación de término que guarda cierto parecido con la de materia/forma o la de movimiento/reposo.

205 Esto es esencial, como veremos. Tan solo recordamos aquí la importancia que tiene para ciertas estructuras el hecho de que se den espacialmente, y no aespacialmente (como la relación necesaria del triángulo de Pitágoras).

horda o de su banda, a través de la cual se enfrenta a individuos o sujetos de otras horda o bandas de la misma o distinta especie zoológica” (BUENO 2000:118). La conciencia de la que habla Mukarovsky es, en suma, parecida a aquella de la que habla el materialismo filosófico, aunque otras interpretaciones de Mukarovsky podrían concluir que, debido a las tensión que acabamos de apuntar, se encuentra más bien próximo a un eclecticismo, una especie de estrategia de análisis que parece definitiva, pero que resulta inconsistente desde un punto de vista sistemático. Sin embargo, podríamos tratar de hacer una catarsis filosófica con las incoherencias de Mukarovsky e intentar reorientar la interpretación de estas tensiones hacia el estado de nuestras coordenadas desde el materialismo filosófico. Por este motivo, en consonancia con Emil Volek, creemos que la diferencia entre el subjetivismo epistemológico-idealista de corte más bien fenomenológico (para Volek: Roman Ingarden) y la teoría del conocimiento de la obra literaria de Mukarovsky es que, en el primero, el conocimiento se da a través de la percepción del sujeto abstracto, y en el caso del segundo se tiene en cuenta la semiótica, la pragmática, los contextos sociales que son “una percepción estructurante”, es decir, unas operaciones sobre la obra misma de arte en cuanto esta se halla intercalado en diversos sujetos de una sociedad que, a su vez, se hallan intercalados entre series de obras literarias que se destacan contra el trasfondo de una tradición. En palabras de Emil Volek, lo sociológico como percepción estructurante lo salva del psicologismo de Ingarden y del “agnosticismo epistemológico o la resignación de los estructuralistas franceses (el «sentido vacío» o el diferir infinitamente el significado)” (VOLEK 1985:225).

En cuanto al objeto, la conciencia colectiva (de un grupo social determinado) impide la reducción total del objeto a su “cosa en sí” de una manera idealista, puesto que esta reducción, en el caso de que se lleve a cabo, ha de ser confrontada con la que harán otras sociedades de su mismo tiempo y con la que harán sociedades futuras si la obra en cuestión consigue desconectarse de su “cordón umbilical” con la sociedad que la alumbró. Mukarovsky, no obstante, no mencionó apenas nada de la dialéctica entre unas sociedades y otras, pero sí de la tensión constante entre el individuo y los distintos grupos o líneas de fuerza que confluían en él (MUKAROVSKY 2000:14, 19, 20, 26).

Recordemos el “archilector” de Rifaterre, con el que intentaba superar el estructuralismo de Jakobson y Lévi-Strauss. Aquel archilector (muy parecido a aquella parcela de conciencia igual que hay en todos los individuos de una sociedad, como sugirió Mukarovsky en una etapa temprana de su pensamiento²⁰⁶), era una especie de multiplicación del reducto igual de cada conciencia distinta,

206 “La obra-cosa funciona, pues, únicamente como símbolo externo (como significante, en la terminología de Saussure), al que corresponde en la conciencia colectiva un 'significado' (denominado a veces objeto estético), dado por lo que tienen en común todos los estados de conciencia subjetivos provocados por la obra-cosa en los miembros de una

una reducción de muchos lectores a uno solo. Sería una especie de “multiplicación producida dentro de un mismo mundo que daríamos como único e idéntico para todos ellos y, por tanto, reabsorbible en el ámbito de una «conciencia monadológica trascendental»” (BUENO, citado por GARCÍA SIERRA 2000:119). Conciencia con la que, por cierto, Mukarovsky habría perdido pie²⁰⁷, puesto que ya no podría establecer como límite morfológico “la sociedad” o los individuos de un determinado grupo, como es natural. Es por ese motivo que cualquier reducción trascendental intentada por Mukarovsky chocaba con otras premisas suyas; el valor estético universal y antropológico chocaba contra la perspectiva histórica y espacial de su cambio; la función estética universal y antropológica, con la perspectiva histórica (que a veces cambia corpóreamente el propio artefacto, como en el caso de la *Venus de Milo*) y operatoria (aunque en una tensión entre lo mental y lo material); etc.

Desde el materialismo filosófico lo que se pretende con el hiperrealismo es presentar a esas sociedades de las que habla Mukarovsky como grupos de individuos en contacto entre sí, en un campo de batalla en común, no solamente a través del Mundo sino de todo aquello que es y ha sido creado por los sujetos. Las obras de arte en tanto que “percibidas” son fenómenos, y se definen en su relación a los objetos percibidos por otros sujetos; sin embargo, dejando a un lado el binarismo, podemos entender esos objetos en una estructura (estructura como la de Mukarovsky, la sociedad, donde se integran todas las manifestaciones culturales) intersubjetiva (de sujeto a sujeto, como el camino que recorre cualquier signo). Podemos recordar aquellos “errores” (que unos lectores captaban como intencionales y otros no) de los que hablamos en el anterior epígrafe. En efecto, esos errores son zonas que pueden ser percibidas por unos sujetos y no por otros, tal y como ciertos sonidos pueden ser percibidos por otras especies (por ejemplo un perro cualquiera) y no por un ser humano. Aquí la dialéctica de Mukarovsky no ofrece solución para esas diferencias y las deja establecidas en el mismo plano. En este sentido, la dialéctica no solo se da entre totalidades, sino también entre partes de una misma totalidad. De otro modo: unos individuos pueden hacer interpretaciones de las obras literarias más potentes que otros individuos; pero, dado que las interpretaciones de los otros individuos (digamos, de los lectores primitivos) también son “cosas” (esto es tenido en cuenta por Mukarovsky a través de su distinción entre lector sofisticado y primitivo) hay que tenerlas igualmente en cuenta. Todas las interpretaciones, por tanto, no pueden

colectividad” (MUKAROVSKY 1975:89).

207 Mukarovsky no podría hablar de tal o cual grupo social diciendo que la conciencia colectiva era la “parte igual” de la conciencia que existía en todas las conciencias individuales, porque esta parte igual podría darse muchísimo más allá del grupo social al que se refería, y entonces no tendría sentido hablar de “grupo” ni de “literatura nacional”. La reducción, en ese sentido, se habría hecho de manera “descendente”, en vez de en sentido “ascendente”, más propio de la metodología del autor checo.

ser igualmente válidas (esto Mukarovsky no lo tiene en cuenta, quizá porque en su teoría estas consideraciones entroncarían con la cuestión del valor estético, que ya vimos que lugar ocupa en su sistema). Y no ya porque haya una que sea la verdadera, sino porque las interpretaciones podrán reexponerse ellas mismas desde otras coordenadas que revelen sus imperfecciones, sus puntos ciegos. Si hay algo que escapa a todas las interpretaciones, no habrá que decir que es un vacío, sino un “lleno” indeterminado o invisible, una ausencia de algo que “es”. Esta es la misma tesis de Mukarovsky, según la cual el dinamismo semántico de las obras se basa en que la forma no es sino un contenido indeterminado, transparente, que es algo pero no se percibe con claridad qué sea ese algo.

Las operaciones de percepción, de interpretación o análisis literario son importantísimas para Mukarovsky, puesto que estas operaciones las lleva a cabo el sujeto (lector, autor, teórico...) y solo a través de ellos cambia el sistema: “la Historia de la literatura es la lucha de la inercia de la estructura literaria con las intervenciones violentas de las personalidades (...)” (MUKAROVSKY 2000:409). Estas operaciones son diversas, varias, cambiantes, y a su vez cambian a las mismas obras. Es aquí donde entra en juego la idea de sujeto operatorio, la idea de las operaciones y la idea de ciencia: “las ciencias, mediante el procedimiento que la Teoría del cierre categorial conoce como 'segregación de operaciones', constituyen un momento decisivo (...)” (BUENO 2000:121). En total, el desdoblamiento del objeto real y el objeto conocido es gratuito, porque el objeto real es el mismo objeto conocido, aunque no sea conocido en toda su extensión (y esto obliga a no dejar aparcadas interpretaciones pretéritas, como sugiriendo que otra vendrá y la cambiará en un plano equivalente de valor estético, puesto que, al no existir una verdad literaria, ninguna interpretación estará más cerca de esa verdad y, por tanto, ninguna interpretación será mejor que otra). Es decir, si el objeto conocido no es real, si el análisis (aunque en ocasiones contenga un carácter a su vez prescriptivo) que realiza una Poética no es real, si reconstruye, en suma, una teoría sobre la obra real, es decir, un “obra irreal” sobre la “obra real” o sobre la “obra del mundo”, entonces el problema no sería cómo pasar de la “cosa en el mundo” a la “cosa en mí”, sino de una cosa real a una alucinación.

Por último, creemos que la concepción de la conciencia del sujeto que hace Mukarovsky no es ni tautológica, ni metafísica ni mística²⁰⁸. Es, más bien, una conciencia siempre en correlación con el objeto, por cuanto la conciencia del autor siempre está conectada a las conciencias de los lectores (en tanto que él es también lector o receptor) y conectada a las cosas a través de diversos

208 Según Gustavo bueno, la primera sería “darse cuenta de las cosas”; La segunda, la “autopresencia del sujeto”; la última, una suerte de “voz íntima del ser”.

hechos sociales, pero principalmente a través de otras obras literarias que recibe en forma de tradición en marcha. La tensión entre objeto y sujeto y entre varios sujetos puede ser rastreada en muchos lugares de su obra, pero sobre todo la posterior a 1940. Recordaremos aquí sus críticas a la estilística: “(...) stylistics then, as opposed to the esthetics of language, has lately abandoned its normative objective and has turned towards the descriptive analysis of style²⁰⁹” (MUKAROSVKY 1977:46). Acto seguido recuerda que tan erróneo es situarse en el polo del sujeto absoluto como en el del objeto absoluto, puesto que uno no existe sin el otro: hay que tenerlos en cuenta a la vez. La manera de conjugarlos en una teoría epistemológica, sin embargo, ya es otro asunto del cual estamos tratando de dar cuenta en este epígrafe.

Como hemos tenido ocasión de comprobar, el sujeto del que habla Mukarovsky es siempre un sujeto humano. Como es obvio, los escritores, lectores, y todos los demás individuos que forman parte de una sociedad son humanos. Mukarovsky no trata (no lo necesita) el problema de la determinación y del conocimiento animal, y supone, como es natural, que hay una brecha enorme entre el conocimiento animal y el conocimiento humano. Esta suposición, toda vez que brota de sus investigaciones estéticas y literarias, está totalmente fundada; pero no ocurre así cuando hablamos de funciones, de objetos trabajados que sirven para algo, incluso cuando estos objetos son signos. En efecto, el mundo de las funciones no es específicamente humano, puesto que hoy sabemos que, por ejemplo, muchos tipos de primate son capaces de crear herramientas básicas, y aun acoplar varios trozos de cañas, por ejemplo, a otras cañas para componer objetos complejos y, en este caso concreto, prolongar el alcance de la vara, de tal manera que puedan alcanzar con ella frutos lejanos a los que de otro modo no tendrían acceso. El problema de tratar estas operaciones como finalidades representadas, es decir, como operaciones dirigidas por una mente que se representa el futuro que se quiere conseguir, es mayúsculo. Y este problema no está tanto dado por el hecho de que el futuro sea irrepresentable, sino por la misma atribución de mente y voluntad hacia el animal²¹⁰, en este caso.

209 “(...) entonces, la Estilística, en tanto que opuesta a la estética del lenguaje, últimamente ha abandonado su objetivo normativo y se ha vuelto hacia un análisis descriptivo del estilo”.

210 Desde una perspectiva mentalista habría que decir que la estructura de la herramienta (tres cañas enchufadas unas en otras en el caso del chimpancé, o varias ramitas secas intersectadas de tal forma que conformen un nido estable resistente al viento, en el caso de las aves) es psicológica en casi toda su extensión: primero, habría que entender que la estructura en sí es un hecho captado por la *psique* del animal (tal y como García Bárcena interpretaba que la estructura era un constructo psicológico, a la manera de la Gestalt), y entonces el animal tendría una mente con ciertas virtualidades. Además, la misma representación anticipada de esa estructura o la anticipación del efecto que seguirá a la causa de juntar las cañas sería asimismo mental y, por tanto, habría que concederle, definitivamente, una mente y un pensamiento a las bestias. Las diferencias que desde Gómez Pereira, Descartes e incluso López Aranguren se han establecido entre animales y seres humanos parece que bloquean esta perspectiva, o al menos la ciñen a unas condiciones muy específicas: según Aranguren, el animal está determinado por sus inferencias neurobiológicas, es decir: “en el animal, la situación estimulante de un lado y sus propias capacidades biológicas determinan unívocamente una respuestas o una serie de respuestas que establecen y restablecen un equilibrio dinámico” (LÓPEZ ARANGUREN

Volviendo, entonces, al animal, creemos que la idea de la representación psicológica en la mente del fin que se va a realizar, etc., dificulta sobremanera entender los mecanismos del finalismo (lo cual tiene muchísima importancia para entender la intencionalidad y el gesto semántico de Mukarovsky) y reactiva solapadamente una perspectiva de sabor espiritualista. El propio Marx cayó en este mismo mentalismo en *El capital*:

una araña ejecuta operaciones que se parecen a las del tejedor, y una abeja avergüenza, por la construcción de sus celdillas de cera, a más de un arquitecto humano. Perro lo que ya por anticipado distingue al peor arquitecto de la abeja mejor es que el arquitecto construye la celdilla en su cabeza antes de construirla con cera. Al final del proceso de trabajo sale un resultado que ya estaba presente al principio del mismo en la representación del trabajador, o sea, idealmente (MARX 2010:132).

El mentalismo rehabilita una perspectiva espiritualista y vuelve a encerrarnos en la cárcel binaria del sujeto y el objeto (y, sobre todo, en el sujeto). Mukarovsky, en sus trabajos sobre la intencionalidad y el papel del sujeto intencional expresa esa tensión implícitamente. Si la tesis principal es que el autor mismo escribe la obra situándose en la perspectiva del lector, en cierto modo se está representando ya la obra final mentalmente, porque esa obra todavía no existe. Sin embargo, Mukarovsky presenta, como hemos visto, al autor como punto de confluencia de diversas fuerzas sociales (principalmente literarias, es decir, dentro de la esfera de la literatura, pero no sólo), y por este mismo motivo no podemos considerar al autor como un espíritu que eleva su libertad total para tomar elecciones terribles y aplastar así su libertad contra el mundo mecánico, la naturaleza, la cárcel en que sí están atrapados los animales por carecer de espíritu, conciencia, etc. Mukarovsky va sorteando los problemas en torno a la libertad del autor y su “auntonomía” por respecto a esas fuerzas que lo condicionan, de tal modo que distingue entre personalidades fuertes y personalidades débiles; sin embargo, admite que por fuerte que sea una personalidad, siempre está condicionada y siempre parte del fondo de su tradición literaria, además de, por supuesto, estar sujeto a los resultados que su obra conlleva, puesto que la publicación de esta puede desencadenar cambios importantes en su vida, por ejemplo.

Mukarovsky también se pregunta cuál es el peso que las vivencias del autor tienen en la obra,

2001:47). Están, entonces, determinados; no tienen libertad puesto que para tener libertad hay que tener un espíritu cartesiano que nos libre del puro mecanicismo. Los animales, para Descartes, eran autómatas (robots, diríamos hoy) preprogramados para realizar tareas de las que, al parecer, no podrían separarse ni un solo milímetro y, por tanto, no necesitan figurarse finalidades ni representarse efectos de causas que se proponen poner en marcha: simplemente “hacen cosas”. Esta diferencia se puede cifrar, en total, en la libertad. Proponerse fines de acuerdo con unos principios que habrá que justificar sería una característica humana. Vale la pena detenerse unos instantes en estas consideraciones.

de qué manera están incluidas allí, etc. Como ya hemos expuesto sus teorías, podemos decir ahora que la manera en que la vivencia del autor se deposita en cada obra tampoco es mecánica. Debido a que este es precisamente uno de los puntos centrales de la teoría literaria de Mukarovsky y además una de las raíces que hay que seguir para encontrar el mismo núcleo del carácter científico-técnico de esta teoría y de la misma producción literaria, tendríamos que reconectar casi todas las ideas que hemos expuesto en tan solo unas páginas. Sin embargo, vamos a limitarnos a manejar la idea de individuo en cuanto este está unido a la idea de función, de norma y de valor. Como ya sabemos, en la teoría literaria de Mukarovsky estas tres ideas se dan conectadas siempre, y no se puede tratar una sin prestar atención a las otras.

Pues bien, nuestra tesis aquí es que Mukarovsky trata de desviarse de la metafísica, de establecer unas conexiones entre el objeto y el sujeto que sean dialécticas, pero nunca llega a librarse del todo del reducto idealista al que parece confinarle la idea de la conciencia colectiva y la idea de función en tanto que esta está, para él, contenida en la conciencia colectiva y no en el objeto (pero tampoco en el individuo). Se libra, es verdad, de un subjetivismo individualista, pero cae en un subjetivismo idealista en M_2 , colectivista, y en un relativismo sociológico total.

Ya hemos hablado de epistemología y explicado por qué Mukarovsky necesita recurrir a lo psicológico a través de los individuos, a pesar de que en este punto recuerda siempre tanto la tradición literaria como la conciencia colectiva y la dialéctica. Ahora nos interesa, sobre todo, reexponer la teoría del sujeto literario de Mukarovsky en términos de intencionalidad, es decir, en cuanto que el sujeto (ya sea autor o lector, pero sobre todo autor) construye una obra literaria de acuerdo con unos fines. Estableceremos sucintamente dos polos teóricos: uno, idealista; el siguiente, materialista. A continuación intentaremos poner en correspondencia a Mukarovsky con uno de ellos.

El idealista se figura al sujeto propositivo de tal manera que sea un sujeto dotado de mente (en contraposición con los animales, que serían sujetos mecánicos y, por tanto, no-sujetos, sino máquinas). En este sentido, el sujeto humano se representaría el objeto final en la mente y, tal y como decía Marx, lo construiría antes idealmente y después materialmente. Siguiendo a Kant, cuando realizamos juicios hipotético-prácticos, establecemos una relación entre dos fenómenos: de un lado, el fenómeno que llamamos fin (la obra literaria); de otro, el fenómeno que llamamos medio (la operaciones para construirla). Para poner en marcha unas operaciones necesitamos un fin, y para conseguir el fin necesitamos poner en marcha unas operaciones que nos lleven a tal fin. De este

modo, podríamos decir que A (medio, operaciones) es causa de B (fin, obra literaria). Pero, según Kant, esto es más o menos lo que ocurre en la naturaleza (incluido el reino animal). Según Manuel García Morente: “Si digo que A es causa de B, me limito a expresar una ley natural (mecanicismo) de que, siempre que se dé A, surgirá en seguida B. Pero si digo que A es el medio para B, esto implica ya que la representación anticipada de B es la que ha hecho necesaria la presencia de A” (GARCÍA MORENTE 1975:189). Kant distinguió estos dos tipos de finalidad, puesto que la finalidad en la Naturaleza era “(...) un principio trascendental” (KANT 1984:80), es decir, nosotros nos figuramos esos fines gracias al concepto del entendimiento. De otra manera, nuestro juicio no puede imponerle ninguna finalidad ni ley a los procesos naturales, que ocurren necesariamente de tal manera porque el principio de su finalidad está en ellos mismos en tanto que naturales. Los principios que determinan la finalidad humana, por contra, son metafísicos, porque se encuentran fuera de la naturaleza, son externos a ellos (KANT: 1984:80,81).

Si dijéramos, por tanto, que un autor ha escrito mecánicamente una obra literaria, habría que seguir regresivamente esa cadena de causas-efectos que nos llevaría a dos absurdos posibles: o bien el infinito, o bien Dios. El infinito sería absurdo porque, realmente, lo que implica es la imposible responsabilidad de los humanos y la imposible explicación real de los hechos observados o analizados. La segunda es más difícil de reducir, puesto que, en el fondo, parece una antropologización del mecanicismo, en algunos casos. El hombre escribe, tiene mente y libertad porque participa de las ideas que se alojan en Dios. La responsabilidad moral del hombre (que nosotros podríamos aplicar a la responsabilidad que un autor tiene para con su obra literaria) ha sido, desde la perspectiva cristiana, piedra de toque de muchos debates y virajes teológicos. Basta recordar, para terminar con esta exposición breve del primer polo teórico, la corrección que hace Santo Tomás de la definición de virtud que da San Agustín: “La virtud es una buena cualidad de la mente, por la que se vive rectamente, de la que nadie usa para el mal y que Dios cumple en nosotros sin nosotros” (SANTO TOMÁS 2012:712), de la cual dice Santo Tomás que no es del todo cierta, ya que San Agustín se refiere a la verdad infusa y no a la adquirida. Los actos buenos y malos, en el ser humano, han de tener su principio en la causa formal humana, y por tanto son virtudes humanas y no divinas, aunque se encaminen hacia lo mejor, hacia lo divino. Dios, por tanto, no cumpliría la virtud en nosotros sin nosotros, sino “con” nosotros.

Volviendo al mentalismo idealista, podemos decir que el esquema finalista quedaría así:

Naturaleza: A -----> B

Sujeto: B' ----- A-----> B

Según esto, el sujeto se representaría B (en B') antes de que B fuera real, y por eso sería capaz de construirlo realmente. B' sería aquella celdilla de cera ideal de la que Marx hablaba.

A este polo teórico cabe oponerle la perspectiva materialista, que se construye, como ya hemos dicho, precisamente contra ese mentalismo y todo lo que ello conlleva. Utilizaremos la teoría del sujeto propositivo del materialismo filosófico, como hemos venido haciendo.

Desde el materialismo filosófico no cabe hablar de conciencias separadas de los cuerpos. No cabe hablar de un ego cartesiano ni de una conciencia trascendental, ni tampoco de sujetos puros, aislados, como si se enfrentaran a un objeto en abstracto. El primer enfrentamiento que un sujeto humano lleva a cabo con el mundo una vez fuera del útero de su madre es a través de su sistema nervioso, y por eso solamente los seres vivos con cuerpo pueden “conocer”. Las consecuencias de estas tesis se cifran en la anulación de todas las ideas a priori de Kant, no ya porque no existan efectivamente, sino porque, si son a priori, ¿de dónde han salido? El sujeto propositivo, digamos el autor, es un sujeto de carne y hueso. El hecho de que no sea una mera conciencia, sino un cuerpo que implique ya un volumen, significa que tiene que estar situado en un punto del espacio, que tiene que tomar energía de su medio físico, y que necesariamente está inmerso en un contexto del que no se le puede segregar. Además, entender a estos sujetos como sujetos corpóreos evita la posibilidad de tratar al lector como una conciencia flotante o una propiedad del texto, además de evitar, y esto es lo importante, la visión del finalismo como una mera representación anticipada del fin, esto es, de la obra literaria. El autor escribe con las manos, con herramientas, o quizá escriben por él (como se ha dicho de Alejandro Dumas y de otros escritores cuya actividad excesivamente prolífica ha levantado sospechas), y en ese caso igualmente hay que utilizar músculos y remover las partículas del aire para transmitir los mensajes.

Una vez dicho esto, cabe decir que la representación del futuro es imposible. B' no puede ser idéntico a B, y no ya solo porque B' sea ideal y B material, sino porque la identidad entre tal representación y el producto final, dado que el producto final está situado en un futuro que no es nunca del todo predecible, es imposible.

El proceso de representación, más que ser un acto de la pura mente, la consideraremos como un acto de “recuerdo”, de anamnesis platónica. El saber hacer, en este caso, sería un recordar, que

no nos remite a la representación ideal o mental del fin, sino a la presencia real de otros objetos o materialidades a partir de las cuales se proyecten las operaciones de prolepsis (que son manuales, no mentales). En nuestro caso, podemos decir que alguien escribe una novela porque existe una clase “la novela”, que se construyen siguiendo unas normas que, una vez violadas, dan lugar a otros objetos que solamente serán realmente inteligibles una vez normalizados y que, en todo caso y a pesar de haberse desviado de la norma, han contado con ella y han surgido a partir de ella, aunque sea para destruirla.

La normalización literaria consiste en la recurrencia y confluencia de ciertas rutinas de conductas operatorias que van dirigidas a construir objetos u organizar situaciones repetibles. Unas conductas se imponen sobre otras y conforman las normas. En literatura es algo muy similar a aquella situación que los formalistas describían cuando hablaban de centralidad y periferia en un sistema literario, o a la manera en que la Teoría de los Polisistemas hablaba de “normas literarias victoriosas”. Los diferentes géneros literarios, por ejemplo, no dejan de ser “ríos” de conductas que se van imponiendo históricamente y fluctuando, aunque siempre conviven con otros sistemas de normas con los que están en contacto.

Hay que decir, en este punto, que las conductas ceremoniales tales como las presentaciones de libros, el otorgamiento de premios literarios, etc., no son sencillamente conductas operatorias etológicas, sino que están envueltas en ideologías que siempre presiden dichas ceremonias y que, en suma, serían las que diferenciarían a las ceremonias de los ritos (por ejemplos los ritos de apareamiento del pavo real). La praxis literaria, en este sentido, sería un “*facere*”, una praxis regulada por la virtud de la “*techné*”, es decir, una “*poiesis*” más que una “*praxis*”. Una “*poiesis*” estaría encaminada a la fabricación de cosas; una praxis, a un “hacer” entendido como, por ejemplo, un saludo con la mano o una fórmula lingüística de cortesía. La praxis estaría regulada, por tanto, por la prudencia, por la “*frónesis*”. Es por esto que Aristóteles habla de *poiesis* en su *Poética*, porque, al fin y al cabo, se acerca a las tragedias a la manera como un zapatero podría acercarse al estudio de diversos tipos de zapatos en su taller.

En total, “las leyes naturales nos permiten entender la organización de los fenómenos cósmicos (mecánicos, químicos, termodinámicos, biológicos...) de modo parecido a como las normas (podríamos denominarlas: leyes normativas) nos permiten entender la organización de los fenómenos antropológicos (lingüísticos, políticos, tecnológicos, culturales...) (BUENO 1996:54). Estas leyes pueden ser comparadas con los cánones o las normas estéticas de que hablaba

Mukarovsky, porque solo a través de ellas comprendemos el arte, especialmente debido a que las transgresiones de las normas forman parte de su proceso de desarrollo:

nuestra intención es contraponer a todas ellas [otras teorías no dialécticas] una prueba positiva de que la contradicción entre la pretensión de la norma a la obligatoriedad general (sin la cual no habría norma) y su limitación y variabilidad reales no es un contrasentido, sino que puede ser teóricamente comprendida y conceptualizada como una antinomia dialéctica que activa la evolución en toda esfera estética (MUKAROVSKY 2000:27).

Siguiendo adelante, recordaremos que para el materialismo B' y B nunca coinciden plenamente (para Mukarovsky tampoco lo hace). La representación²¹¹ que un autor se hace de la obra final suele estar en forma de esquemas en sus libretas, en folios repartidos por la mesa, amontonados al lado de su ordenador o de su máquina de escribir. Esos planes no son mentales, están expresados y contenidos en las operaciones de escritura y reescritura, en aquellos esquemas o en otras obras previas que el autor tenga como referencia. Están, de un modo u otro, ya escritas. Existen, no obstante, dos modos en que los planes afectan al sujeto: uno, como sujetos “del plan” (los planes serían fines, en el sentido de fines subjetivos o *finis operantis*); dos, como sujetos “*ad quem*” del plan, de modo que podríamos hablar de planes objetivos y de *finis operis* los cuales, por cierto, han de contar con otros sujetos necesariamente para constituirse como tales.

Resumiendo, diremos que los sujetos propositivos son sujetos corpóreos, que proyectan sus planes recurriendo a las anamnesis, que no son operaciones mentales sino que se cifran en la presencia efectiva de otras materias formalizadas (otras obras literarias, experiencias reales con cosas, etc.). Sin embargo, una vez proyectado el plan, el resultado objetivo siempre es diferente en algún sentido a aquel arrojado por el plan primigenio, con lo cual obtenemos variaciones que dan lugar a nuevas herramientas, nuevas obras literarias y, sobre todo, da pie a la negación de la obra literaria como un reducto íntimo de la creación del poeta o el autor, puesto que la potencia del

211 Si recordamos ahora aquella *epojé* trascendental, aquel “fondo igual” que todos los hablantes de una lengua contienen en su “psique”, aquella parte que participa de la conciencia colectiva y que es igual a todos los miembros de la colectividad, habría que decir lo siguiente: en primer lugar, la “langue”, aunque existente, no puede decirse que sea una totalidad porfiriana, porque sus partes no son elementos de una clase sin más, que recibe las atribuciones uniformes (los predicados) de su especie. Las “langue” y la “parole” son inconmensurables, sin que esto signifique, desde luego, que la langue sea inmaterial o inexistente. Sencillamente distinguimos la existencia natural (“φ”, diríamos nosotros para distanciarnos de la dicotomía “naturaleza/espíritu”) de la existencia praetercultural (“π”). Un ejemplo (que tomamos de la obra de Gustavo Bueno *Etnología y utopía*) en el que podría sentirse esta diferencia es en la situación análoga siguiente: las aves rapaces rematan a una oveja herida por el lobo, y los gladiadores eran rematados por un funcionario vestido de Mercurio que atravesaba al luchador con una vara de oro. Los contenidos son muy parecidos, en efecto, pero en el segundo caso podemos decir que existe, envolviendo al proceso, una ideología y un sistema de representaciones que convierten dicho “ritual” en una ceremonia, según la distinción utilizada. Igual ocurre con las obras literarias, en las que siempre hay depositadas ideologías envolventes, “conciencias colectivas”, según Mukarovsky.

análisis del propio autor no tendrá por qué ser mayor a la potencia de otros análisis de otros individuos que recogen la obra literaria para interpretarla. En algunos casos, diremos que otros individuos que no sean el autor estarán en una posición incluso privilegiada para analizar su obra, puesto que se hallarán desconectados “emocionalmente” o incluso intencionalmente de ella y la podrán ver desde una perspectiva más objetiva y lejana.

En este sentido, Pierre Francastel da una definición de estructura en arquitectura que es muy cercana a esta posición materialista: “no se habla pues, en estética, de estructura para designar la conformidad a un plan, sino para caracterizar la manera en que el plan ha sido realizado por combinación de elementos que no estaban en su totalidad necesariamente incluidos en las premisas de las tareas” (FRANCASTEL 1971:38). La obra de arte no solamente responde, entonces, a un plan subjetivo, sino que el plan trasciende la intención del sujeto, como vemos. Era el fin histórico del que hablaba Mukarovsky y que explicamos en los epígrafes en torno al concepto de función. Entre esa obra acabada y lo que trasciende (en aquello que se va transformando) hay una identidad que es la base del arte, para Francastel. Las operaciones, sus cursos, etc. son tremendamente importantes, desde esta perspectiva.

Recojamos ahora las ideas que explícitamente nos dio Mukarovsky con respecto a este tema (y que ya hemos citado más arriba) y tratemos de ubicarlas en uno de los dos polos teóricos que venimos perfilando. Mukarovsky, en cuanto a las funciones de los objetos intencionales, decía:

La obra literaria contiene: a) la realidad sobre la cual se aplican las funciones (artefacto, en sentido semiológico), b) el conjunto de funciones depositado en la conciencia de la colectividad (de alguna manera las funciones, vemos, están depositadas y contenidas en la conciencia; se corresponde con el objeto estético), y c) el individuo que introduce una contingencia nueva en el proceso funcional, poniendo en movimiento la estructura (para explicar el cambio que se da en el objeto estético) (MUKAROVSKY 2000:251-258).

Las funciones estarían depositadas en la conciencia colectiva, y esto acerca a Mukarovsky al primer polo del que hemos hablado (el de la teoría idealista del sujeto propositivo). Sin embargo, la propia realidad de la obra de arte, diríamos, su artefacto, impone ciertas restricciones: un libro no sirve bien para matar a nadie, ni una pistola sirve bien para escribir. Los objetos están contruidos, por tanto, apuntando a funciones concretas las cuales, para Mukarovsky, están situadas en la conciencia colectiva y no en el objeto mismo. Pero el individuo es una contingencia, dice, una puerta

por la que entran nuevos “desequilibrios” en el conjunto de normas de la conciencia colectiva. Estos “desequilibrios”, ¿son cosa intencional o contingente? Según Mukarovsky, contingente en cuanto al proceso total, en cuanto a la totalidad de la literatura. Pero, en cuanto al sujeto proyectivo, ¿qué nos dice Mukarovsky? Clasifica los objetivos en dos partes y a los sujetos en dos partes. Reproducimos de nuevo el esquema:

-El Objetivo concreto: por ejemplo, una vivienda familiar que realiza un arquitecto.

-Objetivo histórico: sin embargo, aunque el arquitecto no lo sepa, su voluntad no es única (a la manera de los románticos) ni se eleva en sí misma para “aplastarse contra el mundo” (como en la perspectiva sartriana), sino que indefectiblemente sigue normas que se encuentran relacionadas con lo anterior, normas que reproduce, cumple, o subvierte, sin que en ninguna de los tres casos pueda dejar de tenerlas como referencia. Es decir, el objeto creado puede rebasar los planes mentales del autor y constituirse, objetivamente, con otras características que el autor no previó. Esto podemos apreciarlo ahora con más precisión si recordamos las transformaciones idénticas que suceden cuando las relaciones de una totalidad y su entorno cambian.

-Organización de la colectividad al que pertenecen el cliente y el arquitecto.

-El horizonte funcional individual: puede desviarse de la norma, combinarlas, etc.

Por tanto, podemos observar que Mukarovsky no entiende que la finalidad de la obra de arte sea un producto de una conciencia única, sino que hay desplazamientos entre el *finis operantis* (el que proyecta el individuo) y el *finis operis* (el fin histórico, dice Mukarovsky: el fin objetivo de la obra); por otro lado, tenemos la organización colectiva (el conjunto de conductas normadas) y la individualidad como punto geométrico de confluencia de diferentes fuerzas sociales, y, por tanto, la contingencia que puede sobrevenir a ese conjunto de normas si su subversión a través del individuo tiene suficiente fuerza para cambiarlas.

Parece que, en los fines, se encuentran ya las funciones a que el objeto creado servirá. Cabría preguntarse, no obstante, por qué habríamos de situar esas funciones en la conciencia, tal y como hace Mukarovsky. Ni siquiera con este último esquema sobre el sujeto propositivo cabría situar el conjunto de funciones en la mente del receptor o en la conciencia colectiva. Creemos que, matizando la perspectiva dialéctica de Mukarovsky, se podría reinterpretar al autor checo como un

autor plenamente materialista. Sin embargo, al no poner en contacto dialéctico claro, a su vez, a diferentes conciencias colectivas (como si estas estuvieran flotando en su unidad), la dificultad de depositar las funciones en los objetos es mayúscula. Cabe decir, además, que entender de este modo la conciencia colectiva detiene la concatenación hiperrealista de sujetos-objetos en los confines de una sociedad dada, cuando esta se halla fracturada desde dentro y no encerrada en su esfera, como parece entender Mukarovsky, y como ya hemos dicho en muchas ocasiones.

Cabe hacerse una pregunta: ¿por qué sería necesario tener en cuenta los *finis operantis* (los fines subjetivos del autor) y no solamente los *finis operis* (los fines objetivos de la obra)? En relación con la distinción que citamos de Mukarovsky entre lector sofisticado y lector primitivo, ¿sería acaso un lector sofisticado aquel que pudiera tener mejor acceso a los *finis operantis*? ¿O sería acaso más “sofisticado” y agudo el lector primitivo, que solamente centra su atención en los *finis operis*? ¿En qué lugar quedan las normas estéticas y la consideración de la tradición en aquella clasificación de lectores de Mukarovsky? Responderemos a estas cuestiones en el siguiente epígrafe.

8.3.1 Sobre el gesto semántico y los planes del autor de la obra literaria.

El gesto semántico sería constituido por el fin transhistórico, cuando a través del tiempo la obra persiste en su unidad. En total, lo único de la intencionalidad que persiste objetivamente es el hecho de que la obra sigue entre nosotros como tal obra, dispuesta para ser leída e interpretada en su extensión.

El gesto semántico, en suma, es la solución que Mukarovsky propone para explicar la unidad y la identidad de la obra literaria concreta, y conecta con todo lo dicho en torno al papel del sujeto: “[el gesto semántico] aúna las antinomias sobre las cuales reposa la construcción semántica de la obra” (MUKAROVSKY 2000:438) Las indicaciones gnoseológicas que hagamos más adelante vendrán a perfilar un poco mejor estas pinceladas con que tentativamente nos hemos ido acercando a la teoría del sujeto literario de Mukarovsky, y la definición que demos ahora de esta idea significará, de alguna manera, recoger lo anteriormente dicho y prepararlo para lo que queda por decir.

La definición del gesto semántico de Mukarovsky, entonces, oscila entre la huella intencional

del autor en la obra literaria, el principio constructivo y la condición semántica indeterminada que queda en la obra. En el fondo, creemos que la teoría del gesto semántico es una reformulación sucinta de las maneras en que los individuos se relacionan con la obra literaria (y en el fondo es una teoría ontológica), en el momento de su creación o en el momento de su recepción, en tanto que los individuos son los elementos a través de los cuales lo extraliterario penetra lo literario con toda su problemática, como hemos venido diciendo. En palabras de Emil Volek: “(...) el 'gesto semántico', al encerrar en sí la clave de la estructura artística individual, se convierte en un puente que media entre la especificidad de la obra artística y las realidades extraliterarias de su propia especificidad, con las que aquella está conectada, tales como la personalidad del poeta, la sociedad y otras esferas de la cultura” (VOLEK 1985:231).

Podríamos decir que Mukarovsky detecta que la obra literaria no se hace a sí misma, como replicando la tendencia mecanicista sociológica, es decir, su composición y su estudio no pueden situarse en una metodología α -operatoria²¹². Hay, por contra, diversos polos que chocan en la obra literaria, tanto en el estado *in fieri* como en el estado *in facto esse* y también en el estado *ex post facto* (BUENO 2003). Estos polos no se dejan apresarse de una vez por todas por la obra, ni por la teoría que reconstruya la obra y la interprete, pero están funcionando detrás de ella. Sencillamente, no podemos segregarse a los sujetos operatorios (lectores, editores, críticos, traductores, profesores, editores...) de la obra literaria. La intencionalidad (operatoriedad, diríamos nosotros para alejarnos de las posiciones fenomenológicas) no era deseada por el estructuralismo, nos recuerda Volek, pero tuvo que recurrir a ella puesto que “las obras no existen en el vacío, ni se leen a sí mismas, sino que su propia construcción sónica las convierte en un hecho social; (...)” (VOLEK 1985:233).

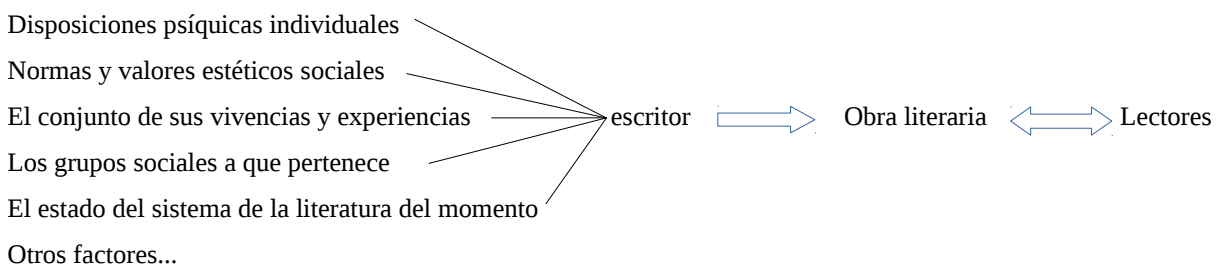
Las partes de la obra que se perciben como no intencionadas, según Mukarovsky no forman parte del objeto estético propiamente, y se introducen o se sacan de él según las transformaciones que sufre la obra literaria. Sin embargo, la unidad entre lo intencional y lo no intencional podría ser dada por ese gesto semántico²¹³, en cuanto intencionalidad resistida por el artefacto y otros materiales, en el caso de la obra literaria, en cuanto resultado objetivo de la intencionalidad. Para Mukarovsky, sin embargo, es difícil de hablar de un objeto que preserve toda la energía de la intencionalidad y a la vez las zonas que forman parte de su unidad y que no son intencionales. La dificultad para dirimir esta cuestión viene dada, como ya hemos dicho, por los vaivenes entre el

212 Nos remitimos al anexo III.

213 De alguna manera, esto significa que la intencionalidad también implica a la no intencionalidad, porque de una obra literaria no se lee solo lo literario, sino el conjunto unificado semánticamente por el gesto semántico, que queda en la obra, al parecer, desgajado de la intención subjetiva del autor.

subjetivismo y el objetivismo de Mukarovsky o, mejor dicho, entre el mentalismo y el objetivismo.

Keer Mercks (MERCKS 1986) entiende el olvido del concepto de gesto semántico por varias razones, entre ellas la crítica “ideológica” después del viraje comunista tras el año 1948, el cual trajo consigo purgas políticas y persecuciones contra algunos eruditos en la línea del estructuralismo por no plegarse a la ideología del régimen. Lo cierto es que parece que Mukarovsky recuperó el concepto en 1950 y trabajó duramente para darle un aire marxista, pero todos sus intentos fueron duramente criticados por no acercarse a la teoría del reflejo de Lenin y por constituir algo así como una contrapropaganda burguesa. En el mismo artículo, Mercks también admite que la vaguedad del concepto no ayudó a su propagación, a pesar de que Vodicka también lo utilizó en algunas ocasiones, así como otros miembros del Círculo Lingüístico de Praga. Si resumimos muy esquemáticamente cuál sería el proceso mediante el cual el escritor, el sujeto operatorio “creador” imprime en la obra un gesto semántico, obtendríamos lo siguiente:



El gesto semántico sería, por tanto, la huella que queda de todos los factores situados a la izquierda, filtrado a través de las operaciones de composición, selección, etc. (las cuales a su vez están en cierto modo determinadas por los factores anteriores, como ya hemos dicho) y que quedan impresas de manera oblicua en la obra literaria que jamás es un documento directo de la vida del escritor, ni de sus disposiciones psíquicas, ni del grupo al que pertenece, etc. Sin embargo, la obra literaria, su unidad y su identidad están conformadas por todos esos factores que resultan en un objeto único (la obra literaria) y que están allí puestos por el gesto semántico del individuo que, al fin y al cabo, es el que tiene que sentarse a escribir la obra.

El aspecto genético de la obra de arte, por tanto, figura aquí como indeterminado, porque no se puede sacar de todos los componentes que quedan a la izquierda de nuestro esquema las claves precisas para explicar la génesis de la estructura literaria concreta. En la opinión de Pau Sanmartín:

continuando el postulado formalista que niega la posibilidad de pronunciarse científicamente sobre los problemas de la génesis literaria, Mukařovský opta por rastrear las huellas de la intención autorial significativa en los distintos planos estructurales de la obra, en lugar de buscar una correspondencia entre dichos planos y el *etymon* espiritual que los ha originado (como hacía, por ejemplo, la estilística por las mismas fechas) (SANMARTÍN 2006:397).

Hay que recordar asimismo que Mukarovsky pensaba que el autor era a su vez receptor, es decir, que el autor tenía una posición de receptor con respecto a la obra literaria aunque la estuviera creando él, así como un hablante sabe que está utilizando signos del sistema lingüístico que él también puede entender, y por eso mismo, porque como receptor los acepta, considera que otro individuo de la colectividad los va a interpretar el mismo modo. En palabras de Mukarovsky: “Con el término ‘receptor’ caracterizamos determinada posición frente a la obra de arte, en la cual se encuentra también el autor, en la medida en que percibe su obra como signo, es decir como obra de arte y no sólo como un producto material” (MUKAROVSKY 2000:426).

El problema principal del gesto semántico y su aplicación al análisis literario es que el gesto semántico, tal y como lo expone Mukarovsky, se encuentra en un terreno más filosófico que estrictamente técnico. Y esto sencillamente porque el gesto semántico moviliza ideas que son filosóficas, como son el individuo frente a la sociedad o su grupo de referencia; el individuo y su conciencia; el individuo y sus operaciones; el individuo como punto de confluencia de esos factores; el individuo como Hombre, etc. En todo caso, lo que nos encontramos en este punto es un intersticio entre varias ciencias: la Sociología, la Psicología, la Lingüística, etc. y ninguna parece poder apoderarse definitivamente de lo que ocurre en el proceso de creación y de la unidad y singularidad de la obra producida. El gesto semántico, en suma, no puede tomarse como una unidad de estudio, como una parte formal de la literatura, por dos razones: una, que efectivamente no se utiliza, y si no se utiliza es que en cierto modo no es necesaria; dos, que los diferentes enfoques teóricos tienden a abordar el problema de la creación y la unidad-identidad de la obra literaria desde distintos ángulos inconmensurables, no como si fueran dos unidades de medida que pudieran transformarse la una en la otra sin un ápice de desajuste. En realidad, nos encontramos en la parte de la teoría que es filosófica, que recurre a la filosofía y que se encuentra en su ámbito, más que en uno autónomo literario, como quizá podría estarlo la teoría del soneto, la métrica, etc.

Mercks afirma que la obra de Mukarovsky siempre estaba en marcha²¹⁴ y que por ese motivo

214 Nosotros no hemos estudiado “la marcha” de su teoría, sino que hemos tratado de enfocarla homogéneamente para poder dar cuenta de ella como si fuera un sistema acabado, a pesar de que hemos percibido cierta tendencia al

el concepto de gesto semántico quedó de alguna manera indefinido, a pesar de que lo utilizó en numerosas ocasiones de manera práctica en algunos textos analizados, de Macha, de Karel Capek, de Polak, etc. El gesto semántico nos recuerda en cierto modo al estilo en el sentido de la estilística, a pesar de que en este sentido el estilo de un autor se forja en todos y cada uno de los textos que compone y Mukarovsky parece referirse a las obras individuales con su gesto semántico.

Un ejemplo lo podemos encontrar, a través del artículo de Mercks, en el análisis que Mukarovsky hace de *Mayo*, de Macha²¹⁵. En su análisis, Mukarovsky detecta las digresiones, los cambios y contraste abruptos de significado entre unas palabras y otras, a veces separadas por comas. El estilo fragmentario refuerza este traquetreo de significados que se suceden como cayendo por un barranco y golpeando la pared rocosa y dentada de piedras irregulares una y otra vez. Este estilo pasional hace que los diversos significados de las palabras, de los párrafos, etc., se vayan sumando en una acumulación semántica reforzada por aliteraciones y paronomasias. Macha, por tanto, buscó la unidad y cohesión de su texto a través de esos mecanismos. Ahora bien, Keer Mercks recuerda que las intenciones de Macha en sentido fenomenológico son difíciles de conocer, por no decir que son incognoscibles. Así lo creemos nosotros. Pero Mukarovsky entiende que los lectores pueden transformar la obra desplazando esa intencionalidad con sus interpretaciones, y la obra se vuelve dinámica precisamente porque el gesto semántico, indeterminado, está allí, en la cosa, y está cargado de una energía que permite el cambio dinámico de su estructura.

Merece la pena detenernos en esta obra de Macha. Afortunadamente, tenemos la posibilidad de acceder a una traducción al español de *Mayo* hecha por la académica Clara Janés, por lo que es interesante subrayar, con bases textuales, aquellos fenómenos a los que hemos hecho referencia algunas veces en este mismo epígrafe y en otros. *Mayo* constituye un texto fundacional de la poesía checa moderna, y es la obra escrita en esta lengua que más traducciones y ediciones ha recibido a lo largo de la historia de su literatura. No obstante, “no fue, sin embargo, comprendida por sus contemporáneos; tuvo que esperar, de hecho, a la crítica del siglo XX (...)” (JANÉS 2016:7). ¿Cuáles fueron las razones por las cuales su obra no fue aceptada en su tiempo? ¿Por qué precisamente fue tenida en cuenta ya en el siglo XX? Mukarovsky habla de dos polos de la obra: el fragmentarismo y el ambiente tenebroso que envuelve la acción. Gracias al influjo de las vanguardias y a través de la ruptura que estas ocasionaron con respecto de la literatura convencional, Mayo reapareció como una obra renovadora: “(...) no porque sí se consideró al poeta

movimiento en algunas de las contradicciones que han ido quedando al descubierto en este trabajo.

215 A este autor le dedicó varios análisis que nosotros solo podemos conocer a través de fuentes secundarias, como la de Mercks.

precursor del surrealismo²¹⁶ checo (...)” (JANÉS 2016:9). Clara Janés reconoce que algunos de los aspectos de la obra son intraducibles, tal y como el propio Mukarovsky habría defendido; sin embargo, advierte que el intento merece la pena, puesto que la atmósfera romántica y lo peculiar de su estructura lo justifican. En efecto, perdemos, en los primeros versos, la rima que tan importante resulta en el equivalente checo:

| | |
|--------------------------------|--|
| Byl pozdní večer – první máj – | Era noche cerrada – el día uno de mayo |
| večerní máj – byl lásky čas | nocturno mayo – tiempo de amor. |

Recordemos el fenómeno de la acumulación semántica de Mukarovsky en los siguientes versos, que parecen aunar, en el campo semántico del fulgor, lo cósmico, lo humano y la naturaleza:

Sus lágrimas reflejan la luz de las estrellas
que como chispas por sus mejillas corren,
chispas candentes que en las mejillas frías
perecen como estrellas fugaces;
donde caen se marchita una flor.

Y unos versos más adelante:

y fija la vista en un lejano punto
donde se inclina el lago hacia los montes,
las chispas por las olas se persiguen,
las estrellas sobre las aguas juegan (MACHA 2016:19).

Esta primera sección del poema (hay cuatro secciones y dos *intermezzos*) nos presenta la situación de Jarmila, una muchacha que llora esperando al bandido Vilem, su amado. En frente de ella aparece, por el lago, un conocido, quien le informa de que Vilem ha dado muerte al hombre que trataba de seducir a Jarmila. Ese hombre, desafortunadamente, era su padre. Vilem es arrestado y espera morir en un torreón al que acudirán para ejecutarle al día siguiente. El poema nos pone, por

216 Subraya Janés que, a pesar del marchamo surrealista antes mencionado, se encuentran en el poema algunos juegos de sonidos: aliteraciones como en (lbal, lásky, zal), contraste semántico en algunas rimas (zrak-mrak, mirada-nube), la creación de un nuevo yambo checo -en oposición al preestablecido troqueo (JANÉS 2016:9), etc.

tanto, *in medias res*, cuando parte de las acciones más importantes de la historia ya han sucedido. La fábula está recortada escuetamente sobre la historia que se dibuja por debajo de ella. Este rasgo es uno de los que más apreciarían los surrealistas y sería la parte que, según Mukarovsky, se vuelve intencional y se dibuja por encima de la no intencional (activa también, no obstante) que sería el ambiente tenebroso, tenso y triste.

Si el paraje natural en que se nos presentaba Jarmila estaba relacionado con la luz, el fulgor y el agua, la torre en la que espera Vilem es, por el contrario, oscura, fría, pétreo:

En las paredes blancas un rayo de plata
el pálido rostro de la luna ha vertido,
mas por la torre, en lo profundo, mera tiniebla anida.
La clara y luminosa fuerza de la luna
por la estrecha ventana de sótanos largos
volando se transforma en penumbrosa noche.
Columna con columna por el hombro se enlazan
en la nocturna oscuridad. El viento sopla fuera,
pasa cual lamento de presos torturados (...) (MACHA 2016:29).

Allí Vilem lamenta su suerte y piensa profundamente sobre el drama de la vida, mientras de cuando en cuando se permite mirar a través del ventanuco, hacia el universo: “una atmósfera de contrastes, de claroscuros, de tenebrosos bosques y extensiones de agua que atesoran la luz es aquella por donde se mueve Mayo de Macha (...)” (JANÉS 2016:97).

Clara Janés recuerda cómo fue pasear por el bosque hasta el castillo que menciona Macha en Mayo: “se trata, en efecto, de un panorama que establece unas coordenadas para el intercambio sobre las que se traza la identidad” (JANÉS 2016:98). Esta identidad de la que habla podría tratarse como uno de esos factores que penetraron en Mayo a través de su gesto semántico y que permanecieron allí dormidos hasta el siglo XX. Cita Janés unos versos del poeta checo Vladimir Holan: “¿Y que a pesar de su constante renovarse no ha cambiado/de modo que tuvimos por inconstante y solo casual locura/su secreta emoción?” (JANÉS 2016:99).

La virtualidad principal de la idea de “gesto semántico” es la conexión que se establece entre la obra y factores no literarios que la condicionan a través del autor. El proceso de escritura,

entonces, podría ser el “embudo” por donde se cuelan todos esos factores y condicionantes. Sin embargo, el problema de definir lo que sea la “intencionalidad” en el sentido de una intención íntima y mental, es mayúsculo. ¿Cómo saber si el repetido nombramiento de Dartagnan como mosquetero se debe a una intención de Dumas o a un error? Desde luego, Mukarovsky admite que, en muchos de los casos, habría que preguntar al propio autor. Ahora bien, ¿por qué desplazar la importancia del *finis operis* y objetivo al *finis operantis* subjetivo? ¿Qué se gana en la comprensión de la obra literaria?

Nos parece que esta tendencia a tener en cuenta el gesto semántico tiene que ver con el concepto de “error”. Un error literario percibido como intencional, es decir, percibido como parte del *finis operantis*, ¿podría considerarse como un error? El error, de acuerdo con lo dicho acerca del sujeto propositivo, ¿no tendría más bien que ver con las conductas normadas, objetivas, del grupo social, antes que con el sujeto? Pensemos en el urinario invertido de Duchamps o en el plato de pelo de Meret Oppenheim²¹⁷. Ambos objetos son, en cuanto a sus funciones prácticas inmediatas, inútiles. ¿Sería relevante conocer las intenciones que tenían para con sus creaciones, la finalidad que ellos proyectaban? Se trata, es cierto, de casos límite en los que parece que el *finis operantis* tiene un peso insoslayable. Hay que decir que Mukarovsky escribió su obra teniendo en cuenta las vanguardias, aún de absoluta vigencia en los años 40. Es comprensible así que su teoría, teniendo en frente las obras surrealistas de André Bretón, por ejemplo, necesitara tener en cuenta esa intencionalidad subjetiva, porque parece que no habría otro criterio que ella misma para considerar algunas obras surrealistas como obras de arte, y por tanto para analizarlas y determinar sus “errores”. Un plato con pelo, en efecto, podría considerarse como un objeto defectuoso, ya que contendría el “error” de tener pelo. Este error se concibe como tal teniendo en cuenta la finalidad práctica inmediata de los platos, que es contener una ración de alimentos. Ahora bien, la función que está en lo más alto de esa estructura de funciones no es la función práctica inmediata, sino la función estética, que es *sígnica*. Esta función *sígnica* no se reduce, en efecto, a la manera en que el creador conciba su obra, sino que han de juzgarla los demás individuos del grupo social. El plato con pelo del que hablamos pudo no ser considerado como una obra de arte (es decir, con la función estética en lo más alto de la jerarquía) por grandes partes de la colectividades que percibían, y por tanto cabría preguntarse por la intención de su creador. Ahora bien, si un objeto es ininteligible, ¿por qué fingir que preguntándole al autor puede ser más inteligible? Una lengua individual, por ejemplo, una lengua creada por un individuo, sería una lengua ficción aunque fuera sistematizada, puesto que no la usa realmente nadie (por ejemplo, el *élfico* de J. R. R. Tolkien). Crear un idioma

217 La obra llevaba como título “Le déjeneur en fourrure”.

así sería tanto como crear una norma que no siguiera nadie, es decir, un contrasentido, puesto que una norma no es norma si no es seguida por nadie, y otro tanto podríamos decir de una lengua. La salida a esta idea intencionalidad (cuya utilidad sería tan solo un espejismo), creemos, habría de ser buscada no tanto en el gesto semántico, como señala Mukarovsky (y que habría que dejar tan solo como una idea crítica sobre las operaciones de un individuo en el que entroncan distintas realidades condicionantes), sino en la distinción entre normas, dialogismos y autologismos²¹⁸ (BUENO 1996).

Es decir, si tenemos enfrente un poema como “Mi lu”, de Oliverio Girondo, o incluso “Karawane”, de Hugo Ball, cabe preguntarse, antes de reconocerlo como tal poema (y no acaso como la transcripción que un foniatra o un logopeda hacen de sus materiales empíricos), por qué habría de reconocerse como tal sin tener que preguntarle a su autor qué fue lo que intentó hacer, cuál es la intencionalidad que dio lugar a tal poema. ¿Es el poema, acaso, un delirio o una alucinación lingüística exclusivamente personal? ¿Es, como pensaban los surrealistas, una emanación de las instancias más profundas del pensamiento? Teniendo, en efecto, como referencia no solo los autologismos (por ejemplo, los fines subjetivos y las explicaciones que de ellos pueda hacer su autor, o un lector u otro individuo, en suma, el gesto semántico), mediante los cuales sería imposible entender esos poemas, sino también los cánones y, sobre todo, los paradigmas. El paradigma podría referirse, en este caso, a la escuela literaria. Hugo Ball pudo escribir aquel poema sin que resultara del todo absurdo porque se hallaba en un grupo muy concreto en el que se compartían unos lenguajes artísticos mediante los cuales podía comprenderse aquel poema. Esta escuela literaria, la dadaísta, estaba enfrentada directamente con el canon, pero también con otras escuelas similares.

El gesto semántico, en total, tendría mayor interés si pudiera redefinirse de la siguiente manera: el resultado objetivo de la obra en tanto que suma de todos aquellos factores que mencionábamos más arriba y en tanto que signo perteneciente a un paradigma muy concreto que realmente lo conforma validando su función estética o de otro tipo. De este modo, el *finis operantis*, a pesar de ser algo subjetivo, podría comprenderse de manera objetiva como un signo mediador entre varios individuos, aunque su alcance fuera corto y su expectativa de éxito muy escasa. Así, por último, los “errores” podrían definirse mejor ya sea como desviaciones de los planes del paradigma (o el fallo en su realización), ya sea como desviaciones del canon (o el fallo, de nuevo, en su realización). Estas consideraciones, es cierto, no evitarían que cada obra literaria fuera distinta de acuerdo con ciertas singularidades del individuo que la escribe, pero sí nos serviría para cribar

218 Responden, respectivamente, a los cánones, los paradigmas y las operaciones individuales.

aquellos condicionantes literarios pertinentes de los que no lo sean tanto.

Mukarovsky, como explica el “encapsulamiento” de la obra literaria mediante el gesto semántico, admite que las partes de la obra percibidas como literarias cambian a lo largo del tiempo, y él mismo formula esta idea diciendo que las partes intencionales se vuelven no intencionales y a la inversa. Este carácter dinámico lo explica mediante las antinomias: “la intencionalidad y la no intencionalidad son fenómenos semánticos y no psicológicos: es la unificación semántica de la obra y su negación” (MUKAROVSKY 2000:456). Si *Mayo* de Macha fue percibido primero como una obra tenebrosa debido al espacio y ambiente literarios, después sería su fragmentarismo lo que llamaría la atención, lo que sería intencional, lo que sería perceptible. El hecho importante, claro está, es que la parte de la obra perceptible no agota la obra y, por supuesto, no anula el “ambiente tenebroso” que podrá ser rescatado por lectores sofisticados. Es decir, la obra no oculta las caras que antes tenía visibles, sino que se va desarrollando. Mukarovsky, al contrario que nosotros, afirma que si es posible la reinterpretación²¹⁹ de la obra es precisamente porque las zonas que en una época eran intencionales ahora se vuelven opacas a la intencionalidad, salen fuera de lo literario porque no son perceptibles sobre el fondo de las relaciones de esa obra con otras o con la tradición viva: “(...) la configuración de la obra admite diferentes interpretaciones al respecto, aunque es siempre a partir de esta configuración que el receptor intuirá tanto la intencionalidad como la no intencionalidad” (MUKAROVSKY 2000:445). De este modo, sugiere implícitamente que el valor estético está ligado a las zonas no intencionales de la obra.

Al final del artículo, Mukarovsky termina admitiendo que la intencionalidad y la no intencionalidad en la obra son prácticamente lo mismo: “podría decirse que la no intencionalidad es cierto tipo de intencionalidad” (MUKAROVSKY 2000:453). Además, prosigue, la antinomia entre la intencionalidad y la no intencionalidad es básica en el arte.

Como hemos visto hasta aquí, la obra literaria tiene que ser estudiada en una red de relaciones que la atan a lo que los sujetos hacen, perciben, esperan de ella. En este sentido, cabe preguntarse específicamente si, en contraste con el Positivismo literario, Mukarovsky opina que la vida del autor es relevante o no. En el caso de Macha, es relevante que el autor fuera matemático y abogado y además, por otro lado, escribiera un poema como *Mayo*. Mukarovsky afirma que, dado que el poeta es el originador del flujo estético en una obra de arte, su vida no puede sencillamente pasarse por

219 Es esta una visión ligeramente diferente que aquella de la que habla Jaus y que explicamos en el epígrafe “Mukarovsky y la Estética de la Recepción”.

alto, aunque, como hemos visto en el epígrafe sobre el gesto semántico, esa vida penetra en la obra literaria de manera parcial y oblicua (MUKAROVSKY 1977:143). Además, la misma obra puede cambiar la vida de un poeta y, en ocasiones, la finalidad secundaria de la obra de arte desde su perspectiva es, sencillamente, ganar algún dinero para subsistir²²⁰. Sin embargo, con respecto a su creación, “(...) the poet is not only a living and creating individual; he is a personality which is the «common denomination of all the works that he has created»” (MUKAROVSKY 1977:145)²²¹. Como también hemos sugerido, Mukarovsky hizo una distinción entre el individuo psicofísico y la parte más genuinamente literaria del concepto de autor, algo que en esta cita se puede confirmar. En efecto, cuando nos referimos a Cortázar, lo primero que nos viene a la cabeza como teóricos de la literatura es su obra, y no tanto si murió de tal o cual enfermedad, si tuvo tantas parejas o no, si nació en Chivilcoy o en Rosario; nos interesa, ante todo, que Cortázar es la unidad para todas las obras escritas, desde *Bestiario* a *Octaedro*. La prueba de esto es que una obra puede cambiar la significación del autor tanto internamente (en cuanto al conjunto de obras que engloba) como con respecto al resto de autores y del sistema literario de referencia.

El hecho de que en algunos casos haya estados psíquicos presentes en la obra de manera muy notoria no es una cuestión ontológica, sino que Mukarovsky cree que, desde un punto de vista estructuralista (metodológico), puede tratarse como un elemento dinámico más: “the degree and the manner of the manifestation of these psychic factors are, of course, dependent on the present state of literary structure” (MUKAROVSKY 1977:147)²²².

También es necesario apuntar que, dependiendo del estado de la literatura del momento, individuos de diferentes estratos, medios y escuelas tendrán un acceso más fácil al sistema literario del momento. Por ejemplo, Mukarovsky dice que “at a moment when literature tends toward a 'lowering' of its vocabulary, access to literature is made easier for individuals coming, for example, from the urban lower class and intimately acquainted with its manner of expression” (MUKAROVSKY 1977:147)²²³.

220 Basta recordar algunas de las reivindicaciones que autores como Baroja o Unamuno lanzaron con motivo de la vida tan inesperadamente difícil de algunos escritores. Unamuno decía, al final de *Amor y pedagogía*, que había que comprender que hacer un soneto no era diferente a hacer una mesa.

221 Mukarovsky cita a Petersen en el entrecomillado. Traducimos: “el poeta no es solamente un ser vivo y un creador; es una personalidad que constituye la denominación común de todas las obras que ha creado”.

222 “El grado y manera en que esos factores psíquicos se manifiestan dependen, por supuesto, del estado presente de la estructura literaria”.

223 “En un momento en que la literatura tiende a rebajar su vocabulario, el acceso a la literatura se vuelve más fácil para nuevos individuos, por ejemplo, de clase baja, urbana que está familiarizada con esa manera de expresarse”.

Es especialmente relevante la manera en que cierra estos párrafos, por cuanto en este momento vuelve a cerrar la puerta tanto a la omnipotencia creadora del individuo como al determinismo total. Nos recuerda que el individuo y los cambios que introduce en la estructura literaria son impredecibles, aunque no porque él no tenga claros sus planes, sino porque la realización de los planes no coincide plenamente con su proyección. En total:

personalities converge and diverge, associate with and oppose one another, because they are vehicles of forces deriving from the prior development of literature, the ultimate resultant of which determines once again the direction of further development. In this sense we can speak about 'places' assigned to individual poets by a suprapersonal development tendency (MUKAROVSKY 1977:155)²²⁴.

Para finalizar con esta parte, nos gustaría decir algunas cosas sobre la posible reinterpretación de Mukarovsky en clave constructivista. Las bases del constructivismo circularista que nosotros recogemos de la Teoría del cierre categorial, principalmente (BUENO 1992). Recogemos esta perspectiva por ser una especie de filtro materialista de todos los constructivismos anteriores, es decir, por suponer su absorción de los demás.

Este constructivismo está basado en dos principios; uno: construir implica siempre el uso de cuerpos en un marco fenoménico (todos los fenómenos están referidos a cuerpos); dos, las operaciones solo las puede llevar a cabo un sujeto corpóreo, y por tanto lo que se llama conciencia solo podrá ser estudiada en los cursos de operaciones de esos sujetos y no en sí misma, como si fuera una entidad autosuficiente. Cuando estos principios entran en una teoría de la literatura, necesitamos comprender, como Jesús Maestro trata de defender en *Contra las musas de la ira*, que los materiales a los que hay que atender son cuatro: autor, obra literaria, lector y transductor. ¿Por qué? Porque la realimentación que provoca los cambios no es sencillamente la de la conciencia social (autor y lector estudiados por la sociología), y las obras que vienen arrastradas por la historia y la tradición. La mejor crítica, de hecho, que puede hacerse a esa concepción se revela en la pregunta siguiente: ¿quién lee hoy el Quijote? Fuera de las universidades, nadie. Es decir, fuera de la academia, fuera de aquellos lugares en los que se lee el Quijote para superar un examen, para poder interpretarlo para otros compañeros, alumnos o estudiosos, el Quijote no se lee. Y acaso hemos citado una obra que quedará entronada en la cumbre de la literatura española, pero qué decir

224 “Las personalidades convergen y divergen, se asocian y se oponen unos a los otros, porque son vehículos de fuerzas que derivan de desarrollos literarios previos, el resultado ulterior de lo que determina una vez más la dirección y posterior desarrollo. En este sentido podemos hablar de 'lugares' asignados a los poetas individuales por una tendencia de un desarrollo suprapersonal”.

del *Tratado de los amores de Arnalte y Lucenda*, por ejemplo, o de *La Galatea*, *El libro de Alexandandre*, etc.? Hay mucha literatura que es preservada por fuerzas que no se pueden sobrelapar con “la conciencia social”, sino que, antes aún, aun formando una parte cuantitativamente marginal de la sociedad, sin embargo tienen poder para, a través de sus interpretaciones, incidir de manera decisiva en el canon y en el curso de la historia de la literatura. Esa figura, que puede estar politizada, que puede formar parte de un gremio muy concreto o que puede encontrarse en situación de privilegio por formar parte de un grupo social, es el transductor. Este es el lector que interpreta para otros y que tiene poder para hacer valer su interpretación y análisis por encima de otros.

Este poder, cabe decir, no es solamente ciego y coactivo, sino que puede cifrarse en un poder institucional, político, mediático o tan solo en la mayor potencia de sus análisis. Las obras literarias se transforman, por tanto, no solo porque la conciencia social cambie como un todo, sino porque hay un grupo muy específico de personas que preservan muchas de ellas y desechan otras, sobre todo, a través de las operaciones que hacen con ellas, no sobre ellas. Es decir, las interpretaciones que se hacen de *Cárcel de amor* son posibles gracias a la imprenta y reproductibilidad mecánica de los cuerpos-libros, es decir, del artefacto. Estos libros se colocan en bibliotecas, se comercializan, se subrayan, se modifican de muchas maneras, tanto corpóreamente como esencialmente. Gracias a ellos existe la Historia de la literatura.

¿Cómo encajar, por tanto, a Mukarovsky en este esquema? Creemos que la distinción que abordamos en el epígrafe “La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte” entre lector primitivo y lector sofisticado puede ser interpretada de manera constructivista, puesto que los lectores sofisticados son seguramente los que mejor pueden poner en funcionamiento la dialéctica entre la intencionalidad y no intencionalidad de la obra de arte. La interpretación que se hace de las obras públicamente se lleva a cabo, principalmente, por lectores sofisticados, que guardan un parecido muy cercano a la figura del transductor. Mukarovsky es consciente, asimismo, del papel que tienen este tipo de lectores, las editoriales, etc. El receptor, para Mukarovsky, tiene una importancia enorme en el proceso social en que la literatura se ve inmersa, pero especifica que “aun cuando el receptor solo media entre el arte y el público (por ejemplo, como bibliotecario, director de una galería o vendedor de obras artísticas), su trabajo puede influir hasta cierto punto activamente en la evolución del arte” (MUKAROVSKY 2000:277). Con esta cita no pretendemos identificar a Mukarovsky plenamente con otros autores actuales constructivistas, sino señalar que Mukarovsky dejaba esta opción abierta y nosotros, por tanto, podemos aprovecharla para decir que Mukarovsky preveía esa posibilidad y que el constructivismo no queda, en este sentido, fuera de su sistema. Hay

que recordar que los factores humanos que ponen en marcha la evolución de la literatura “(...) pueden estar representados no solo por un individuo, sino también por un grupo de individuos, como una escuela o generación artística” (MUKAROVSKY 2000:277) y, añadiríamos nosotros, por la academia: la universidad, los institutos, etc. En la siguiente página, Mukarovsky recuerda que (...) la unicidad de la obra es a menudo bastante relativa, ya que algunas características que el receptor poco informado aprecia como únicas, pueden ser consideradas por el experto como características de todo el período o de todo el género artístico” (MUKAROVSKY 2000:278). Le faltó decir a Mukarovsky que, en efecto, “los lectores expertos” tienen a menudo más facultades para hacer valer sus interpretaciones que los lectores normales. Nos gustaría, por último, rematar estas consideraciones con otra cita:

ni el contacto mismo del arte con la sociedad es directo, sino que se realiza, como señalamos antes, por medio del público, es decir, por medio de cierta colectividad, pero no ya un conglomerado social. La característica distintiva de esta colectividad es que sus integrantes poseen mayores habilidades que otros miembros de la sociedad para percibir adecuadamente cierta clase de signos artísticos (poéticos, musicales, etc.). Prueba de ellos es la necesidad de una educación especial, si el individuo ha de llegar a formar parte del público de alguna de las artes (MUKAROVSKY 2000:282).

Por otra parte, la relación entre el sujeto y el objeto, como ya hemos visto, se le revela como una oposición difícil a Mukarovsky, en muchos puntos. Su dicotomía inicial entre artefacto y objeto artístico pendía en muchos puntos de tensiones irresolubles. Creemos que tan solo hace falta recurrir a un constructivismo para filtrar mejor todas esas dificultades de que hablamos. Si el material ofrece resistencias a la conciencia, será porque estos dos compartimentos se hallan en conexión y, por tanto, cada vez que cambiamos nuestra interpretación transformamos el objeto a su vez, y esto es posible porque el objeto ya está él mismo atravesado por contenidos que no son “materiales” o sensibles, solamente, lo cual nos lleva a dudar de la dicotomía misma conciencia/materia. Incluso ver una piedra a lo lejos implica cierta noción de lejanía que se aprende, noción que el niño que trata de alcanzar la luna con sus brazos no tiene, por ejemplo. La piedra, por tanto, ya es en cierto modo un hecho de conciencia, igual que la conciencia misma se revela operatoriamente, cuando necesariamente tenemos que recorrer los diez metros de distancia (abstracta, no sensible, es decir, inmaterial) para tocarla y moverla.

8.4 La “ciencia de la literatura” de Jan Mukarovsky²²⁵.

Sumariamente, Mukarovsky, con su teoría semiótica del arte, trata de definir los procedimientos mediante los cuales hay que estudiar las obras de arte. Las obras de arte no se pueden estudiar, según él, como si fueran fenómenos naturales que se dieran a la vez en todos los sitios. Esta distinción entre natural y cultural es la que utiliza Mukarovsky para distinguir el “artefacto” del objeto estético. El artefacto, en tanto que mera cosa, se nos da de igual manera a todos los seres humanos a través de los sentidos; sin embargo, el objeto estético se daría en las conciencias, las cuales a su vez estarían determinadas por la tradición. Esta distinción, como vemos, se acerca a la distinción entre las ciencias α -operatorias (los objetos del campo se dan de igual manera a todos los sujetos, que han sido extraídos del campo) y las ciencias β -operatorias (los objetos del campo no son “cosas”, y por eso hay que acudir a las conciencias colectivas, que son particulares). En el primer caso, por ejemplo, pondríamos al Formalismo ruso, al que no le interesaba otra cosa que la obra literaria en sí y, más específicamente, su literariedad (ver epígrafe “Ruptura y continuidad con el Formalismo ruso”).

En efecto, Mukarovsky, reaccionando contra la ontologización y el anegamiento de lo estético en la cosa, trata de explicar que la verdad no es una esencia detenida en el “trasmundo”, sino que la obra literaria es dinámica, cambiante, dada la postura de los sujetos que la perciben. Diríamos por lo tanto que, para Mukarovsky, el estudio de la obra de arte ha de darse conjuntamente con el estudio del autor y del lector: es decir, la obra literaria no se puede comprender por sí misma y en sí misma, como defendían los primeros formalistas rusos. Y esto es tanto como decir que para entender la obra de arte hay que acudir a las conciencias colectivas, es decir, a los sujetos operatorios que las usan. Mukarovsky, por tanto, apuesta por una ciencia reconstructivista diferente a otras, puesto que nos da las claves para poder reconstruir la obra literaria en cada momento, señalando los cauces por lo que la obra transcurre y gracias a los cuales evoluciona. En suma, lo que Mukarovsky persigue es trazar una metodología que pueda reconstruir la obra no unívocamente, sino a través de su “funcionamiento estético”, el cual tiene que ver con la conciencia colectiva. Además, la conciencia colectiva no pretende ser ella misma una esencia del trasmundo, sino una estructura cambiante a su vez. Concluyendo, lo que trata nuestro autor es de asentar una metodología que sepa reconstruir las operaciones que se dan a través de la obra de arte, pero entendida esta como signo con todo lo que ello implica. Con esta perspectiva, Mukarovsky intentó sentar las bases de una metodología reconstructivista menos grosera, más refinada y cercana a la realidad de la obra literaria, y por este

225 Nos remitimos, para un análisis pormenorizado desde la teoría del cierre categorial, al anexo III.

motivo creemos que su metodología se podría ubicar en el segmento de las ciencias β -operatorias, en sentido genérico²²⁶, puesto que la reconstrucción (análisis) de las obras literarias pasa siempre por el seguimiento de las operaciones que los individuos hacen con ellas. En este sentido, nos gustaría mencionar aquel sumario de tareas que, según la interpretación de Vodicka, habría de seguirse según la perspectiva que estamos describiendo:

- 1) Reconstrucción de la norma literaria y del complejo de los postulados literarios de una época.
- 2) Reconstrucción de la literatura de una época, es decir, del conjunto de obras que son objeto de valoración directa, y descripción de la jerarquía de los valores literarios de una época.
- 3) Estudio de las concreciones de las obras literarias.
- 4) Estudio del campo de influencia de una obra en los dominios literarios y extraliterarios. (VODICKA 1989:56-57).

En estos puntos podríamos resumir de manera muy esquemática la metodología de Mukarovsky. Los cuatro puntos, además, están estrechamente relacionados y difícilmente se podría llevar a cabo uno sin los otros. A este respecto, por ejemplo, es interesante destacar la nómica de autores que Mukarovsky cita para entender el origen y la crítica de los textos cuya evolución se trata de comprender. Si tenemos en cuenta que Mukarovsky escribió la mejor parte de su producción teórica entre los años 30 y los años 50 del siglo XX, encontraremos significativo el hecho de que muchos de los autores y crítico por él citados sean muy anteriores, precisamente porque de ellos pueden extraerse comentarios útiles en torno a la recepción y evolución de los textos. Veamos:

Tras formular estas tareas, Vodicka explica cuáles son las fuentes de las que podrían extraerse las informaciones pertinentes en cada uno de los puntos. Recuerda que “las normas están contenidas en la literatura misma (...)” (VODICKA 1989:57), y que por tanto esa es la fuente más fidedigna, la fuente de la que hay que partir. Además, las poéticas normativas también son muy importantes,

226 Es genérico este reconstructivismo, porque a través de esta metodología pueden abordarse otros muchos hechos sociales. Es precisamente en virtud de esta generalidad que Lotman considera todo hecho social como un “habla”(mensaje) de una “lengua” (sistema) mayor, es decir, todo hecho está gobernado por un código al margen del cual no puede entenderse, y por este motivo la reconstrucción del hecho a través de las operaciones de los sujetos se hace mediante este código, de cuya presuposición se parte y al que se trata de llegar.

puesto que ellas dan las pautas para que una obra sea valorada positivamente y, añadimos nosotros, porque en esas mismas poéticas se hayan explícitamente formuladas muchas de las normas que aparecen en la literatura canónica de la época, y con respecto a las cuales podremos analizar mejor las obras que se desvían de ellas. Nos gustaría, para cerrar este apartado gnoseológico, recordar algunas ideas de Hegel que pueden ser de utilidad para entender mejor cómo esta gnoseología está efectivamente conectada con la perspectiva ontológica de Mukarovsky, como no podría ser de otra forma.

Para Hegel, las verdaderas obras de arte habrían de ser disfrutadas por todas las épocas y todas las naciones, pero este disfrute no se puede llevar a cabo si la sociedad que “recibe” la obra literaria no tiene herramientas para descifrarla, y por eso, “(...) para su plena comprensión, los pueblos y los siglos extraños requieren de un amplio aparato de noticias, nociones y conocimientos geográficos, históricos e incluso filosóficos” (HEGEL 2001:195). Estos conocimientos han de darse en la cultura que trata de reconstruir una obra que le es extraña, y nosotros, dada la inmediatez de la exposición de la gnoseología semiótica, podríamos decir que precisamente gracias a una teoría semiótica como esta, en la República Checa de aquellos años podrían llegar a reconstruirse obras extranjeras, pongamos por caso, italianas, pero desde la Estilística no podría hacerse lo mismo, porque, ¿cómo realizar aquel salto por intuición hacia el autor si no solo no lo podemos traducir, sino que nos atenemos a él mismo como si fuera su único contexto? (ALONSO 1971). ¿Acaso podríamos entender a Polak sin el nacionalismo checo contra la nobleza filogermana? La literatura, como fenómeno social, incluye en ella necesariamente conocimientos de este tipo que son teóricos, y las propias naciones cuentan con teorías construidas en sus respectivas lenguas que dotarán a esa literatura de ciertas potencias que otras podrán no tener, aunque esta dialéctica no fue tratada por Mukarovsky, como ya hemos dicho.

Hegel, por su parte, creía que, al enfrentarnos a obras extrañas (ya sean extrañas por el efecto del tiempo o del espacio, es decir, porque sean antiguas o porque provengan de otras culturas), habrían de tomarse en cuenta tres perspectivas posibles (HEGEL 1989:195):

a) la valoración subjetiva de la cultura receptora, es decir, la transformación de una materia pretérita para que el pueblo propio pueda digerirla, lo cual implica o bien la suposición de que la cultura nacional es la más elevada o que todo el pasado es una abstracción del presente junto con el cual forma una misma esfera sustantiva²²⁷. Hegel recuerda que a través de este punto “(...) la

227 Nosotros añadiríamos en este punto de vista los procedimientos que transforman sincrónicamente obras de otras culturas

representación de las relaciones externas es unilateralmente subjetiva y no puede hacer justicia en absoluto a la figura objetiva efectivamente real” (HEGEL 1989:185). Parece que esto sería una explicación *etic*²²⁸ de la obra de arte.

b) la fidelidad meramente objetiva respecto al pasado, que, en realidad, no constituye una verdadera objetividad, porque después de la reconstrucción objetiva no nos hemos acercado ni un poco a la verdadera objetividad de la obra de arte. Parece que esto sería una explicación *emic* de la obra de arte.

c) “la verdadera objetividad en la representación y adaptación de materiales extraños, de época y nacionalidad remotas” (HEGEL 1989:195). Esta representación consistiría en tratar de explicar y de reducir tanto la cultura receptora como la emisora²²⁹ (por utilizar conceptos lingüísticos) a casos particulares de una teoría más potente. Es decir, si en la Odisea participan héroes y dioses, no habrá simplemente que describir objetivamente qué papel tienen, sino que habrá que entender que, por muy alejados que estén de la Razón y el Espíritu, algo de Espíritu habrá en ellos y, por lo tanto, algunas conexiones cabrá establecer entre ellos y nosotros, porque vivimos en el mismo mundo.

Bajo estos tres puntos de vista, ¿cómo hacer corresponder la gnoseología de Mukarovsky, en lo que ella tiene de ontología con la de Hegel? Antes que una correspondencia cabría articular una crítica a Mukarovsky, que bajo los criterios de Hegel nos revela algunos vacíos. Por ejemplo, Mukarovsky se sitúa en el punto a), casi siempre. Ahora bien, tiene en cuenta que el punto a) siempre depende de b), es decir, de a'), de otra subjetividad en el tiempo que se hace presente a través de la tradición. Pero ¿y si una obra no está dentro de la tradición? ¿Significará esto que es incomprensible? Habría, entonces, que recurrir al punto b), pero este punto tampoco nos aseguraría la comprensión de la obra literaria. Digamos que en el punto a), para Mukarovsky, conviven la tradición (a', a'', a''', etc.) y la misma subjetividad receptora (a'); en el punto b), sin embargo, solo podría conseguirse una traducción, es decir, una re-presentación objetiva de la obra literaria, que no sería, de todas formas, la verdadera obra literaria. En el punto c) es donde asaltan los problemas, de los que ya hemos hablado y volveremos a retomar en torno a la distinción *etic/emic*.

para hacerlas digeribles en las nuestras, lo cual resulta de un proceder muy criticado por los traductores y muy tenido en cuenta por la literatura comparada.

228 Ver el epígrafe correspondiente en este mismo trabajo.

229 La utilización de estos conceptos aquí es metafórica.

Después de este apartado gnoseológico teórico, nos gustaría señalar asimismo algunas de las “partes literarias” de las que Mukarovsky habló específicamente, es decir, aquellos niveles o elementos literarios que necesariamente habría de introducirse en los análisis de las obras literarias²³⁰. A este respecto, quisiéramos referirnos a las ideas de entonación, ficción, frase, capítulo, etc. Es cierto que los análisis concretos de obras literarias más importantes de Mukarovsky no han tenido traducción a lenguas romance ni a inglés (el análisis sobre *Mayo* de Macha o el análisis sobre *Sublimidad de la naturaleza* de Polak) y, por tanto, el acceso a los mismos no nos ha sido posible. Es por estos motivos que las referencias a dicho análisis las llevamos a cabo a través de la *Obra* de Frantisek W. Galan. Hay, no obstante, oportunidad de hablar, por un lado, de elementos concretos como los que hemos mencionado (ficción, entonación, etc.) de los que sí tenemos textos en inglés, francés, español, etc. y, por otro, de los análisis que hicieron algunos hispanistas checos siguiendo a Mukarovsky, como es el caso de Oldrich Belic. Por otro lado, cabe también recordar el trazo de la evolución metodológica que del Formalismo ruso hace Eichenbaum en “La teoría del «método formal»” (EICHENBAUM 1992:69-113). Es interesante, como decimos, la manera sumaria en que expone los hitos de dicha evolución, que procedemos a repasar, puesto que en ella también se encuadra como una pieza del engranaje (al menos de la última época) Mukarovsky.

En primer lugar, Eichenbaum coloca la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico, de acuerdo la cual “llegamos a la diferenciación del concepto de lenguaje práctico según sus diferentes funciones (...)” (EICHENBAUM 1992:112). Con ello, se trata de buscar cuáles son esos elementos concretos que a cada paso se van renovando y que constituyen el mismo núcleo del quehacer literario. En este sentido, era natural comenzar por el lenguaje oratorio (con finalidades muy precisas, externas al propio lenguaje) puesto que este era “(...) el lenguaje más próximo al dominio práctico, aunque funcionalmente diferente, y empezamos a hablar del renacimiento de la retórica junto a la poética” (EICHENBAUM 1992:112).

En segundo lugar, Eichenbaum subraya que el concepto primigenio era el de forma. Esta excluía del todo los contenidos de las obras literarias por no ser lo específico de ellas, por quedar en cierto modo fuera de la literatura misma. Sin embargo, tal y como apunta el autor ruso, de ese concepto pasaron al de procedimiento, con lo que la obra literaria era considerada como un artificio, una construcción de alguien: aquí irrumpía de golpe la figura del sujeto, que había estado

230 Y ello porque precisamente la inclusión de algunas de estas “partes” o elementos tienen que ver con las consideraciones de tipo ontológico que Mukarovsky hizo con respecto a la estructura.

sistemáticamente al margen hasta entonces. Este concepto sufriría una vuelta de tuerca más para llegar al de función, que llevaba irremediabilmente a la consideración de las causas finales inmersas en el mundo del hombre.

Por otro lado, “a partir del concepto de ritmo del verso opuesto al metro, llegamos al concepto de ritmo como factor constructivo del verso en su totalidad (...)” (EICHENBAUM 1992:112). Además, para analizar el ritmo, a su vez, se necesitaban barajar una serie de unidades lingüísticas en el terreno de la fonología, sintaxis, semántica, etc., para poder dar cuenta de la construcción rítmica del verso. Nótese que el aspecto semántico había sido, al principio, dejado a un lado por los formalistas, como explicaremos en el siguiente epígrafe.

La cuarta unidad importante era la de *siuzhet* (de la que también hablaremos en el siguiente epígrafe, por constituir esta un hito tan importante en la formación de la metodología del Formalismo ruso) entendido ya como una construcción que se encarnaba en diversos temas y motivaciones (he aquí otra unidad, ahora ya temática, relativa al contenido: motivo); esto significaba que se incorporaba el material “(...) como un elemento que participa en la construcción dependiendo siempre del carácter de la dominante formativa” (EICHENBAUM 1992:112). Vemos cómo los motivos, unidades de contenido, se incorporan al conjunto de elementos que han de considerarse en el estudio de la obra literaria, requisito, por tanto, para su comprensión y conocimiento. Sin embargo, aquí la motivación todavía depende de la “dominante formativa”.

Por último, a través de la identidad de los diversos procedimientos en contenidos diversos, entonces “llegamos a la diferenciación del procedimiento según sus funciones y, de ahí, al problema de la evolución de las formas, es decir, al problema del estudio de la historia de la literatura” (EICHENBAUM 1992:112). ¿Cómo estudiar esto último? Con esto engranan los principios metodológicos que hemos expuesto de Vodicka, quien compartía la mayoría de principios con nuestro autor, Mukarovsky.

Comenzaremos ahora por las cuestiones relativas a los comentarios que podemos extraer directamente de Mukarovsky.

a) la ficción: para tratar este asunto debemos recordar el abandono por parte de los formalistas rusos de la teoría mimética. La mimesis, como es bien sabido, es un concepto griego que es transmitido de Platón a Aristóteles, quien le dio un sentido nuevo. El sentido aristotélico del término, que es el

que resulta interesante, está expuesto en su Poética. La mimesis aristotélica era la base sobre la que Aristóteles clasificaba las especies poéticas en epopeya y drama, que a su vez estaba clasificada en tragedia y comedia. En la primera, los actores imitaban obras de ciudadanos virtuosos y mejores y, en la segunda, de ciudadanos peores, menos virtuosos. La mimesis aristotélica está íntimamente relacionada con la ontología del estagirita y no puede descontextualizarse. De todos modos, no tenemos espacio para exponerla largamente aquí, de modo que diremos tan solo unas palabras acerca de ellas.

Para Aristóteles, el hombre era un elemento más del mundo fenoménico, de la naturaleza material. El concepto de Mundo de Aristóteles proviene del concepto de los presocráticos, especialmente de Tales de Mileto, para quien el principio de toda existencia era “el agua”. Independientemente del inicio del mundo, Aristóteles recoge esta idea de la unidad del Mundo en cuanto que Mundo fenoménico, mundo material, una suerte de *physis*. Por ello, la mimesis de Aristóteles no puede contemplar la “creación”, sino más bien la transformación de unas cosas de ese mundo en otras a través de la mimesis. Un cuchillo, por ejemplo, sería una imitación de los colmillos de un lobo, porque su fin es el mismo, aunque el ser humano no haya nacido con ellas y tenga que aprenderlas por imitación: “(...) el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación” (ARISTÓTELES 2013:42). Un cuchillo, por tanto, es un elemento “nuevo”, en tanto que configuración particular, pero no es nada nuevo en el Mundo: tan solo es la imitación de otra cosa ya preexistente. ¿Por qué esto es posible en la filosofía de Aristóteles? Principalmente porque la filosofía de la historia de Aristóteles no existe. Él no tenía una tesis sobre la Historia porque esta disciplina no existía como tal por entonces. Y no existía en parte porque la concepción mitológica de los griegos no disponía el desarrollo del mundo de forma lineal (de manera que cada tramos fuera una superación del anterior hasta llegar al final), sino más bien circular: el Mundo era eterno, Dios no había creado el Mundo ni lo conocía, etc. Lo poético, por tanto, tiene que ver con la configuración nueva de objetos o acciones previamente dadas en el Mundo. La creación, aquí, tiene que ver más bien con la técnica; pero con una técnica que no se aleja demasiado de la del arquitecto que fabrica una casa como imitación del pájaro que fabrica un nido. Bobes Naves subraya esto de una manera muy elocuente:

cuando Aristóteles habla de la actividad poética, distinta de la científica, se refiere a la técnica para hacer literatura, a la práctica y a la acción, cuyas obras son contingentes, pues pueden ser de una manera o de otra, pero el conocimiento sobre esas actividades y sus productos es diferente; por ejemplo, el conocimiento de la literatura puede ser tan universal como el conocimiento sobre hechos físicos, así, es verdad universal que toda obra literaria se expresa por medio de la palabra, es verdad que es humana, histórica, social, que forma parte de un proceso

de comunicación, etc., según han ido aclarando las escuelas de teoría literaria del siglo XX (BOBES NAVES 2008:378).

En este sentido, la imitación de cosas que no han pasado, o de cosas que no existen era, para Aristóteles, indeseable porque disfrazaba de mimesis algo que no lo era: “(...) los más nobles respetables imitaban las acciones más nobles y las de tales personas, mientras que los más viles imitaban las de personas de más baja estofa, componían desde un principio invectivas (...)” (ARISTÓTELES 2013:43). La imitación de los actores, por tanto, tenía a su vez intención educativa (a través de la catarsis) para con los ciudadanos de una *polis*. Por último, hay que recordar que para Aristóteles la poesía era más científica que la historia, y que la mimesis va en la dirección de implicar la idea de verdad como adecuación, en la que mediante una imitación se representa, por ejemplo, un conjunto de valores propios de la ciudad.

Este tipo de mimesis reinó en la teoría literaria durante muchos siglos: “desde sus orígenes, es decir, desde los escritos de Platón y Aristóteles, el pensamiento estético occidental ha sido dominado por la idea de la mimesis: las ficciones (los objetos ficcionales) se derivan de la realidad, son imitaciones/representaciones de entidades realmente existentes” (DOLEZEL 1997:69). Dolezel defiende por contra la teoría de los mundos posibles, muy tenida en cuenta en nuestros días. La tesis principal puede contenerse en la siguiente afirmación: “los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles” y, líneas más abajo, en esta otra: “si los particulares ficcionales son interpretados como posibles no realizados, la diferencia entre personas, eventos, lugares, etc. ficcionales y reales resulta obvia” (DOLEZEL 1997:79).

Esta teoría de la imitación, evidentemente, es desechada por los formalistas rusos, para quien la literatura era totalmente autónoma con respecto de la realidad circundante. La mimesis no tiene, en principio, absolutamente nada que ver con la literatura, según ellos. Ahora bien, ¿cómo recoge Mukarovsky esta cuestión?

Mukarovsky hace una distinción entre artes temáticas y no temáticas, es decir, entre artes que utilizan códigos para referirse a cosas del mundo y las que no los utilizan. Esta distinción no tiene, en principio, nada que ver con la de las arte miméticas vs. artes no miméticas, puesto que lo único que dice Mukarovsky es que unas utilizan códigos temáticos y otras no. Hay artes que, según Mukarovsky, comunican mucho y otras que comunican poco (MUKAROVSKY 2011:80 y ss.). Mukarovsky utiliza aquí su noción semiótica de signo, y nos recuerda inmediatamente, para

separase de la teoría mimética del arte, que el signo no solamente vale para “comunicar”: “el dinero es un signo que representa otras realidades en función de valores económicos, pero su objetivo no es comunicar, sino facilitar la acumulación de mercancía” (MUKAROVSKY 2011:80). Entonces, es cierto que hay artes que comunican más que otras, pero estas pueden ver reducidas su potencia comunicativa al grado cero sin dejar de ser artes: “esta reducción es percibida no como el estado normal, sino como su negación. De manera análoga, la Lingüística actual habla de desinencia cero (y no falta de desinencia)” (MUKAROVSKY 2011:83). Aquí ya podemos comprobar cómo el aspecto temático de las artes queda más o menos neutralizado (aunque siga presente como negación) a título de parte literaria.

La mimesis, para Mukarovsky, no es un prerequisite para explicar lo que es la obra de arte, sino una de las partes del campo literario que lo condicionan o no dependiendo de la obra y el contexto. De otra manera, en las novelas realistas no nos interesa decir, desde un punto de vista teórico, si realmente expresan o se refieren a la realidad, sino que nos interesa determinar como ese prurito de realismo interviene en la obra. La manera en que la idea de querer apegarse a la realidad interviene en la obra literaria se traduce en algunos artificios técnicos que, una vez la teoría mimética se ha desgastado, se perciben de distinta manera. Es cierto que el grado de realidad en una obra literaria puede ser mayor o menor, pero este afecta a la obra literaria como elemento literario. Este cambio, en suma, se debe a que Mukarovsky no entiende la obra literaria como “análisis de la realidad”²³¹ y, por tanto, no le interesa si ese análisis está bien llevado a cabo (“es verdad lo que dice la obra”) o está mal (“es falso lo que dice”), sino que le interesa tal análisis en cuanto parte de la estructura de la obra y del sistema en tanto que literarios.

En este sentido, las mentiras, los falseamientos históricos que contienen las obras literarias, funcionan como elementos de su estructura y no como valores vitales con implicaciones prácticas o científicas: “¿será que el arte con relación a la realidad es menos que una sombra, la cual por lo menos indica la presencia de una cosa, aunque no vista por el espectador? (...) Cercanas a esta concepción se hallan también todas las corrientes que se inclinan al hedonismo y al subjetivismo estético (el arte como estimulante del placer y el arte como creación soberana de una realidad antes inexistente)” (MUKAROVSKY 2011:86). La creación literaria no es una creación teológica, una creación de la nada, del misterio del espíritu individual, pero tampoco una sombra de la realidad. Lo que ocurre es que en la literatura “se debilita la función referencial [de la obra-signo] por cuanto la

231 Entender a la literatura como una ciencia (así como otras artes) no es tan infrecuente como parece. En *Poética materialista del cine* (2015), Pablo Huelga Melcón trata de defender esta postura con respecto al cine.

obra [como signo] no apunta hacia la realidad directamente representada por ella; y se fortalece, por cuanto la obra como signo adquiere relación indirecta (figurada) con las realidades existencialmente relevantes para el receptor y, a través de ellas, con todo el universo del receptor como conjunto de valores” (MUKAROVSKY 2011:87). Pero esto no significa necesariamente que la percepción de una obra como más mimética o menos miméticas depende plenamente del individuo:

¿puede pensarse, entonces, que la interpretación de la obra artística como signo es un acto exclusivamente individual, diferente e incomparable de un individuo a otro? Ya anticipamos la respuesta al establecer que la obra de arte es un signo y, como tal, un hecho esencialmente social. Tampoco la actitud del individuo ante la realidad es un hecho exclusivamente individual, ni siquiera en las personalidades más fuertes: está predeterminada en gran medida (...) por las relaciones sociales en las cuales el individuo se halla inserto (MUKAROVSKY 2011:95).

Mukarovsky afirma que el valor no solamente los contenidos tienen valor comunicativo, sino que las formas también son portadoras de valores semánticos. Por ejemplo, ciertas líneas verticales, o simplemente un color como el verde puede significar pureza, esperanza, etc. El azul en los mantos de Cristo, por ejemplo, significa “cielo”. Incluso, aun en el arte suprematista, las figuras geométricas tienen valores semánticos, aunque sean indeterminados. La clave está en entender que “el arte está íntimamente ligado con el dominio de los signos comunicativos, pero de tal manera que viene a ser una negación dialéctica de la comunicación real” (MUKAROVSKY 2011:95). En efecto, si la estructura es una construcción dinámica, entonces tenemos que aceptar que tanto esos colores como otros elementos, puedan resemantizarse de otro modo andando el tiempo.

b) las características concretas de cada sistema lingüístico en cuanto tal: este aspecto se trata al final del epígrafe “Ruptura y continuidad con el Formalismo ruso”, en el que, a través de la obra de W. Galan, conseguimos dar unos cuantos apuntes sobre el modo en que la versificación checa después de Polak tuvo que adaptarse en ciertos momentos a una métrica alemana que supuso un impacto enorme en la historia de su literatura. Mukarovsky es consciente de que los factores rítmicos en general depende en gran medida de la lengua en que se escriba la literatura: “therefore, poetic language -like, after all, every functional language- is rooted in the system of a particular national language” (MUKAROVSKY 1977:11)²³². En los ejemplos que Mukarovsky ofrece (en lengua checa y rusa), vemos cómo las traducciones poéticas de unas lenguas a otras presentan dificultades manifiestas, en particular debido a diferencias de “cantidad” o de distribución de acentos. Esto, aclara Mukarovsky usa líneas más abajo, tiene consecuencias en la traducción, dado

232 “Por lo tanto, el lenguaje poético -como, después de todo, todo lenguaje funcional- hunde sus raíces en el sistema de una lengua nacional particular”.

que si una traducción necesita cambiar el orden de palabras para crear un efecto parecido al original, la lengua meta tendrá que ser dúctil en ese sentido, de lo contrario encontrará serias dificultades para llevar a cabo dicha traducción de una manera competente²³³.

c) entonación: Mukarovsky afirma que todo sonido guarda en su seno una energía semántica. Según esto, ninguno de los dos planos del signo se da de manera separada del otro, y el significante tiene algo de significado así como el significado tiene algo de significante: “(...) even though the group of semantic components cannot achieve perceptibility, it does not lack a link with reality: the very definition of meaning consists in referring to that reality which the sign signifies” (MUKAROVSKY 1977:18)²³⁴. Lo que nos dice Mukarovsky aquí, siguiendo la idea de ostensión expuesta por Ivo Osolsobe (OSOLSOBE 2013), es que un mero sonido, en determinado contexto, está significando con su presencia, con su ostensión, que está significando. Si un objeto, con su presencia, nos dice: “estoy significando”, “se me puede interpretar como signo”, aunque la referencia concreta esté totalmente indeterminada, existe en él una energía semántica, un mínimo acervo de significado.

Es por este motivo por el que la entonación, las pausas, la realización del poema en cada recital, etc., tienen importancia para Mukarovsky. Nuestro autor dice, además, que ciertas estructuras sintácticas, por ejemplo, imponen ciertas entonaciones, las cuales, a su vez, imponen ciertos contenidos semánticos, por sutiles que estos puedan ser. La entonación, además, no solo importa acústicamente, sino como un elemento mismo del texto. En efecto, hacer una pausa en una cesura implica un factor poético y métrico, pero hacerla por ejemplo después de modificador oracional, aunque poéticamente esa pausa no tenga importancia. Las pausas, que entran dentro de la “entonación”, son la base del verso libre, para Mukarovsky.

Belic también subraya la importancia que tienen las pausas y los signos enunciativos en el español (BELIC 1977:16-18). Además, nos da algunos datos interesantes sobre una obra de Mukarovsky de la que no existe traducción directa a ninguna lengua: *Capítulos de poética checa*. En ella, Mukarovsky recoge algunas ideas de Eichenbaum sobre la recitación (o realización acústica, como Mukarovsky la llamaba). Según Belic, este trabajo no ha perdido actualidad, y por ello es justo decir algunas cosas sobre él.

233 Estos son algunos de los comentarios que Mukarovsky hizo sobre la traducción. Lamentablemente, no llevó estas consideraciones sobre la traducción a un terreno semiológico.

234 “Aunque el grupo de componentes semánticos no logre ser percibido, esto no significa que no tengan vínculos con la realidad: la misma definición de significado consiste en la referencia a la que el signo apunta”.

A juicio de Mukarovsky, el tipo de recitación que Eichenbaum describía podía subrayar la musicalidad de un texto poético, teñirlo de un color emocional, etc. Pero estas realizaciones acústicas convienen a ambientes íntimos, y no a sus realizaciones poéticas, por lo que Mukarovsky no deja de percibir problemas en la tesis de Eichenbaum (BELIC 200:146). Sin embargo, Mukarovsky entiende la tesis de Eichenbaum como un punto de partida que fija los límites de la realización acústica, puesto que esta ha de ceñirse a los requisitos internos de lo recitado, necesariamente.

Las diferencias entre lo fónico y lo fonológico, sistematizadas precisamente por algunos teóricos de la escuela de Praga (ver el epígrafe primero del presente trabajo) mediaban asimismo entre la realización acústica en cuanto ligada al sistema lingüístico y la realización acústica en cuanto a materia siempre diferente, variable de una pronunciación a otra (una especie de idiolecto en la recitación). Esta perspectiva superaba el mero análisis “fónico” del texto impreso. Aquella metodología, según apunta Belic (2000:146-147), sirvió para estudiar y tratar de deslindar cuáles eran las realizaciones acústicas que pertenecían internamente al texto aunque este se recitara en voz baja y de la manera más plana posible. Por ejemplo:

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas al cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.

Estos versos piden una realización grave y sostenida, según Belic. Sin embargo, al llegar al segundo cuarteto del soneto de Gerardo Diego, la pronunciación ha de cambiar:

Mástil de soledad, prodigio isleño,
flecha de fe, saeta de esperanza,
llega hasta ti hoy, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.

Lo abrupto y desigual de las partes del primer verso, que acusa precisamente tal pausa por llegar al lector a este punto con la dinámica ágil, continua de los versos precedentes, ha de tener necesariamente (es imposible que no lo tenga) efecto en la realización acústica concreta.

Por otra parte, la voz humana representa un hecho bien complejo en este sentido: “los distintos elementos de la voz, como son la articulación, la espiración (la intensidad espiratoria), la entonación, el timbre y, además, el *tempo*, con sus elementos acompañantes (la agógica y las pausas), tienen relaciones mutuas basadas en factores fisiológicos” (BELIC 2000:149). A pesar de estas limitaciones, no obstante, existe cierto margen. Y, sobre todo, recuerda Belic que “(...) es un proceso dinámico que pone los distintos elementos y partes del poema en mutuas relaciones, confrontándolos constantemente: proceso lleno de tensiones y distensiones, de sorpresas incesantemente renovadas” (BELIC 2000:153)²³⁵.

Según Mukarovsky, el recitador profesional puede aprovechar esa dinámica semántica y esos elementos objetivos del poema para componer una realización acústica ni subjetiva ni objetiva, sino que habrá sido “materializada con su cooperación” (BELIC 2000:156). No se nos escapa aquí las referencias gnoseológicas un constructivismo, puesto que líneas más abajo se expresa la posibilidad de arrastrar al grupo para involucrarlo en el proceso generador de contenido que se hace con un texto, con unas unidades objetivas que existen en el “artefacto”. Mukarovsky, explicado por Belic, termina su análisis con dos premisas:

1) la recitación, en principio, no atañe al sonido, sino al sentido.

2) la recitación, sin traicionar el texto, tiene suficiente libertad para no ser mera reproducción (para que se realice en ella la dialéctica de la reproducción y la producción (citado por BELIC 2000:156).

d) enunciado: este concepto es importante para Mukarovsky, puesto que le permite entender la progresión de las unidades lingüísticas y literarias de la obra en el proceso de lectura. Si Mukarovsky, como hemos dicho, tratara de eliminar a los sujetos del campo de la literatura, tal vez esta figura quedara deslucida; pero la lectura de los textos es asimismo constitutiva de los mismos, para él, por lo que no podemos abstraer el proceso de lectura de la obra misma. Es en este sentido en el que Mukarovsky habla de enunciado como una entidad dinámica a través de la lectura, de modo que “cada palabra permanece semánticamente 'abierta' en la enunciación lingüística hasta el momento en que esta concluye” (MUKAROVSKY 2000:105). Líneas más abajo concluye: “the utterance is, therefore, a semantic stream which pulls individual words into its continuous flux”

235 Podemos volver a apreciar aquí como estas consideraciones de Belic están basadas en el pensamiento de Mukarovsky, no solamente porque el propio autor lo reconozca, sino porque, efectivamente, estas opiniones reproducen las ideas de Mukarovsky sobre lo dinámico de lo literario que afecta a sus expresiones más recónditas.

(MUKAROVSKY 1977:46)²³⁶. Por ejemplo, si decimos “en la mesa de la habitación estaba la lámpara/ la lámpara en la mesa de la habitación estaba”, observamos como en cada caso la acumulación semántica se da en un orden diferente, con lo que el resultado, a pesar de ser comunicativamente idéntico, son de diferente naturaleza en uno y otro caso. Hace Belic la misma apreciación en torno a los versos de Bécquer: Volverán las oscuras golondrinas/en tu balcón sus nidos a colgar; frente a la prosaica “las golondrinas oscuras volverán a colgar sus nidos en tu balcón”. La diferencia entre estas dos disposiciones no radica, según Belic, solamente en que la primera tenga disposición poética (esté sujeta a una métrica) y la segunda no; la progresión temática (tema-remata) es diferente en cada caso. De hecho, en el verso de Bécquer “volverán” figura en primer plano, mientras que en el segundo caso volver funciona como una pieza auxiliar de “colgar”. El proceso de focalización, por tanto, distribuye el contenido de un modo particular que hay que tener en cuenta.

El enunciado, además, es una unidad superior a la frase e inferior al capítulo. Capítulo, párrafo, etc., son otras unidades que Mukarovsky tiene en cuenta a la hora de hablar de este dinamismo semántico interno a la lectura de la obra literaria; motivos, temas y otras unidades que ya no son lingüísticas todavía tienen su importancia en el curso de la lectura y en la obra literaria misma como estructura. Mukarovsky asimismo advierte que, aunque veamos toda la obra literaria como una construcción lingüística, debemos ser conscientes de que son los 'anteojos' que nos ponemos para analizarla los que determinan ese supuesto carácter totalitario de lo lingüístico.

Sobre la importancia de la unidad de “frase”, Mukarovsky recuerda el Simbolismo. Necesitamos toda la frase, cada una de las imágenes que se ven transportadas por ella para acumularlas y darle un sentido a esa acumulación. En el caso específico del Simbolismo, Mukarovsky afirma que por debajo de la frase es difícil encontrar nada claro en esta corriente poética: “por ejemplo, el simbolismo obligaba al lector, sobre la base de la unidad postulada del sentido de la frase, a buscar nexos entre varios “planos” de representación que se intersecaban al interior de la frase” (MUKAROVSKY 2000:109).

Con respecto a la unidad de la frase, Mukarovsky nos dice:

la sola diferencia entre oraciones con predicado verbal y nominal, por lo cual una utilización excesiva de tales oraciones con predicado verbal y nominal: el miembro marcado de esta pareja

236 “El enunciado constituye, por lo tanto, una corriente semántica que arrastra a las palabras individuales en un flujo continuo”.

es la oración con predicado nominal, por lo cual una utilización excesiva de tales oraciones produce actualización estética de la construcción semántica. (...). Así mismo la proporción de los diferentes miembros de la oración o de las oraciones miembros de la oración compuesta puede convertirse en factor estético, aunque no exista ninguna forma de perfección a priori (...) (MUKAROVSKY 2000:107).

Tras estas advertencias, Mukarovsky expone los tres principios fundamentales de la construcción semántica que tiene que ver con esta acumulación de la que venimos hablando.

1) El primero sería precisamente el sentido de la frase, en cuanto este viene dado por la manera que el receptor tiene de enfocarlo. Este sentido no se completa hasta el final, pero el receptor hace lo posible por anticiparlo, puesto que así, desde su polo, es como lo construye. Esta necesidad de sentido que porta la frase obliga al lector a buscar ese sentido y a encontrarlo a través de la lectura completa de la misma. Tanto el Surrealismo como el Simbolismo utilizaban ese requisito para construir las frases. Incluso el Surrealismo intentaba no poner “diques” al flujo del pensamiento y, por este motivo, evitaban los puntos y las comas, con lo que la acumulación semántica de la frase estaba casi a expensas de lo que el lector, verdadero responsable de la dotación del sentido, tendía a comprender a través de sus inclinaciones personales.

2) La acumulación semántica es el segundo principio, derivado del anterior. Esta acumulación, como dice Mukarovsky, se basa en dos hechos: “primero, las unidades semánticas de las cuales se compone la frase son percibidas en una secuencia interrumpida, sin tener en cuenta la complicada arquitectura de las subordinaciones y coordinaciones sintácticas (...)” (MUKAROVSKY 2000:109); y, líneas más abajo en la misma página: “(...) cada unidad que sigue a otra es percibida sobre el trasfondo de esta última y de todas las anteriores (...)”.

Esta acumulación no se da solamente en poesía, donde cada palabra tiene un peso tremendo, tanto en sentido sintagmático como en sentido paradigmático; en las novelas policíacas, por ejemplo, los climas argumentales se crean precisamente a través de la acumulación semántica de la fábula. El final sorprendente de los cuentos de Cortázar se da generalmente después de unas páginas en las que se han acumulado una serie de elementos de manera parcialmente confusa; el final tiene la misión de colocar todos esos elementos acumulados semánticamente en su sitio de una manera abrupta y reveladora. Esta manera abrupta solo consigue ser tal, desde luego, gracias a dicha acumulación semántica.

3) El tercer principio se basa en la “oscilación entre el estatismo y el dinamismo del significado, dado por el hecho de que cada unidad semántica en un conjunto oracional (palabra, miembro de la oración) por un lado tiende a establecer una relación referencial inmediata con la realidad que significa en sí misma, por otro lado está ligada al contexto de la frase como un todo” (MUKAROVSKY 2000:110).

8.4.1 El trabajo de Oldrich Belic.

Oldrich Belic ha sido uno de los primeros hispanistas checos²³⁷ y, como tal, ha utilizado en sus análisis las teorías estéticas de la escuela de Praga, en especial la de Mukarovsky y la de Josef Hrabák, pero también de Jakobson: “mi metodología deriva, en el plano general, de la teoría del verso elaborada en los años veinte y treinta por los representantes de la Escuela de Praga, en particular Roman Jakobson (1896-1982) y Jan Mukarovsky (1891-1975)” (BELIC 2000:22). Líneas más abajo, el propio Belic recuerda que Hrabák forma parte de la segunda generación es esa misma escuela; este dedicó parte de sus esfuerzos a tratar el asunto de la traducción del verso a los distintos idiomas, siguiendo así algunas de las consideraciones que Mukarovsky hizo acerca de esta cuestión y que no llegó a tratar a fondo, como Belic también reconoce: “los fundadores de la Escuela de Praga no escribieron una teoría sistemática del verso; sus ideas se hallan dispersas en multitud de artículos y estudios” (BELIC 2000:24).

Merece la pena, por último, citar sus tres “principios” básicas de los que parte, para evidenciar con ellos sus conexiones con Mukarovsky (al que cita en varias ocasiones, además de presentarlo como uno de sus “autores de cabecera”):

1º La estructura del verso depende de las propiedades prosódicas del idioma; y la relación entre la norma rítmica y el material lingüístico que la realiza no es mecánica sino dinámica.

2º El verso no es una serie de sonidos “puros” (vacíos), sino que es portador de significados; y ya el uso del verso confiere a la enunciación lingüística una potencia comunicativa específica.

3º El verso es un hecho de carácter objetivo-subjetivo. No basta que una comunicación versificada tenga un ritmo medible objetivamente: es preciso que este ritmo objetivo sea perceptible por el lector u oyente, que pueda entrar en su conciencia subjetiva; sin ello no existe para él (BELIC 2000:28).

237 El propio autor advierte en la introducción (2000:27) que es el único hispanista checo en su país que se preocupa por el verso, y que ha trabajado aislado sin poder poner en conocimiento de los demás sus resultados.

No entraremos en largas disquisiciones sobre sus trabajos, pero es ilustrativo comentar algunas cosas sobre su metodología y escribir algunas líneas sobre sus análisis. Es especialmente interesante leer la introducción a su *Análisis de textos hispanos (1977)*, donde trata de contraponer algunas tesis de algunos teóricos españoles con las tesis de la tradición teórica checa. Además, refuerza algunas cosas de las que ya hemos dicho sobre la teoría de Mukarovsky, para empezar: “la estructura rítmica del verso depende del idioma” (BELIC 1977:10). Esto quiere decir que hablar de un sistema poético nacional no tiene nada de arbitrario, según Belic, algo que subrayaba Mukarovsky a pesar de dejar la puerta abierta a confrontaciones estructurales entre diversos sistemas.

¿Cuáles son las características relevantes que hacen del verso español un material diferente al de otros? a) según Belic, el acento, que tiene, en nuestra lengua, función distintiva: ánimo/animo/animó. Esto separa al verso español del checo o del francés, por ejemplo; b) el acento español es relativamente libre; c) el acento español es relativamente fuerte. Más fuerte que el del checo, pero menos fuerte que el del inglés, cuyas sílabas tónicas afectan sobremanera a las sílabas no acentuadas reduciéndolas en ocasiones a la mínima expresión (BELIC 1977:16). Vemos por tanto realizadas aquí algunas de las consideraciones de Mukarovsky sobre el mismo asunto.

En cuanto a la prosa, en el siguiente capítulo mencionaremos cómo Shklovski, al menos inicialmente, comprendía todas las partes de la obra como puras formas. En este sentido, llega a decir que figuras como Sancho y Don Quijote son formas de las que se vale la novela para seguir su curso. Belic menciona la palabra “ensartadora” de la que dice haber sido inventada por Shklovski en *Teoría de la prosa*: “en este tipo de composición, una novela-motivo se agrupa detrás de otra y están vinculadas entre sí por la unidad del protagonista” (citado por BELIC 1977:40). Belic menciona que este sería el caso del Lazarillo. Las opiniones de Chandler (el Lazarillo sería “formless in plan”) y Juan Chabás (es una estructura abierta sin plan) son, en opinión del autor, erróneas (BELIC 1977:40).

Las sucesivas aventuras del Lazarillo estarían hilvanadas por algo más que la mera presencia del personaje principal. El principio del viaje y el principio del servicio tienen importantísimas funciones en la novela picaresca. El no tener un trabajo estable, una base económica que le permita el sustento sin sobresaltos justifica ese fragmentarismo del que se ha hablado. Belic advierte, además, que estos principios ya aparecían en *El asno de oro*, por ejemplo, y subraya que “a pesar de

su antigüedad no es, como acabamos de ver, un medio convencional, carente de carga semántica” (BELIC 1977:45). Su función no solamente es, por tanto, la de ofrecer la oportunidad de ver, a través de sus ojos, distintos ambientes sociales, sino también la de subrayar la precariedad del pícaro, la cualidad de ser “un juguete de la casualidad”. Vemos, por tanto, cómo una parte de la novela que parecía no intencional, en palabras Mukarovsky, se revela ahora como intencional gracias al análisis de Belic.

Es asimismo significativo que, cerrada la vía de análisis del Lazarillo a través de las unidades de los capítulos²³⁸ (que Mukarovsky contemplaba como elementos de la estructura literaria de igual magnitud que la de las palabras y las frases), Belic se proponga ahondar en el contenido, para ver cómo está distribuido. En torno a esta cuestión, Alberto del Monte (citado por Belic) señala que los capítulos cuarto y sexto son eslabones de la trama, pasajes que acentúan la trabazón formal de ella; Belic cree, sin embargo, que el contenido también es importante. Mukarovsky habría dicho algo similar, aunque tal vez habría tenido cuidado en utilizar ese binomio forma-contenido. En total:

Cejp y Warren piensan que en la novela picaresca las aventuras se agrupan una detrás de otra en una simple secuencia cronológica, sin gradación²³⁹. Esta opinión no dista mucho del método *ensartador* de Shklovski, el cual, como sabemos, significa en su forma pura una agrupación mecánica. Pero, como hemos visto, esta secuencia está rigurosamente estructurada (BELIC 1977:62).

Esta afirmación podría haber sido suscrita por el propio Mukarovsky, sobre todo por el rechazo último que Belic perpetra contra la mera suma de elementos. Para él, el significado de la novela se va acumulando en un proceso dinámico (como el que Mukarovsky llamó contexto, por ejemplo).

Con esto terminamos, no sin antes recordar una frase de Eichenbaum que podríamos predicar del mismo Mukarovsky: “no disponemos de una teoría tal que pueda exponerse en forma de sistema acabado, inmutable. La teoría y la historia se han fundido en nosotros no solo en las palabras, sino también en los hechos” (EICHENBAUM 1992:113).

238 No se ha hallado la *editio princeps* de *El Lazarillo* y, por tanto, es difícil saber si la disposición de los capítulos y lo irregular de su extensión sea fruto del autor o resultado de lo que se ha hecho con la obra a través del tiempo.

239 Sin 'acumulación semántica', diría Mukarovsky.

Capítulo IX: La teoría del teatro y el cine, y las antinomias entre las distintas artes y etapas artísticas.

Hemos dejado para el final las consideraciones sobre el teatro por dos razones: una, porque el propio Mukarovsky cree que el teatro no es literatura, sino que pertenece a otra esfera artística y, por lo tanto, tiene sus peculiaridades; dos, porque a través de la teoría del teatro de Mukarovsky podremos establecer algunas relaciones entre esta arte y el cine, por ejemplo, sin querer decir con esto que la teoría del cine ocupe un lugar clave en la Estética de nuestro autor.

De esta manera se entenderá que hayamos preferido profundizar sobre la antinomia de las distintas artes en este punto y no en otros anteriores. Y es este aspecto el que trataremos primero: la dialéctica entre las distintas artes.

Mukarovsky pensaba que todas las artes tenían sus propios medios para alcanzar sus fines, y que ello hacía que todas tuviera su color específico; sin embargo, también sostenía la opinión de que las distintas artes se afectaban, es decir, no vivían unas de espaldas a las otras, sino que estaban en lucha, en una situación dialéctica. Sostenía asimismo que, a pesar del empuje de unas artes sobre otras (el cine sobre el teatro, por ejemplo), todas las artes se las arreglaban para reforzar, con sus propios medios, los efectos estéticos que solo ellas podían crear: “(...) el arte no deja de ser él mismo ni aun cuando se extiende hacia el territorio de otro arte” (MUKAROVSKY 2000:323).

La época de Mukarovsky estuvo marcada por el auge de las vanguardias y, como es evidente, la fuerza renovadora de estas no detuvo su arrojo en los límites de un arte, sino que alcanzó con su estampida a todas. Sin embargo, Mukarovsky advertía que aquella innovación no era otra cosa que una renovación, puesto que rehabilitaba dialécticamente ciertos aspectos románticistas, por ejemplo. Tenían en común las vanguardias y el Romanticismo que, efectivamente, ninguna de las dos corrientes representan la realidad, pero sí representaban soluciones artísticas. En este caso, Mukarovsky advierte que “estamos hablando solo de una tendencia, no de las posibilidades y grados de su realización” (MUKAROSVKY 2000:365), es decir, que las pretensiones ideológicas de las artes han de ser contrastadas dialécticamente con los resultados reales por respecto de otras artes o de otras corrientes artísticas. Dichas pretensiones, en ocasiones, llevan a la corriente al fracaso, como es el caso del expresionismo: “(...) es ambición del expresionismo construir el arte como metafísica. Y la imposibilidad de tal objetivación es justamente la causa del fracaso (...)” (MUKAROSVKY 2000:366). En torno a estas ideas se debaten las artes modernas:

el arte contemporáneo se agita entre dos tendencias contradictorias: una conduce a la deformación de la realidad empírica, a su disolución, la otra impide apoyar esta deformación en la responsabilidad epistemológica del individuo como medida de todas las cosas. Con ello también queda cerrado el camino a la realidad material, área de la cual salen los estímulos que activan los sentidos humanos y que, por tanto, existe independientemente del hombre, pero de la cual el hombre es parte (MUKAROSVKY 2000:366).

En este sentido, Mukarovsky dice que, debido a que el arte se ve exento de una responsabilidad epistemológica de representación de la realidad, queda enteramente sujeto a los sentidos, a los estratos biológicos del ser humano. Aquí vuelve a hacerse visible ese dualismo que vuelve a tener preso a Mukarovsky, por sobreentender que lo biológico-material-sensorial está efectivamente separado de lo intelectual, de lo espiritual. En los siguientes compases de este mismo artículo, sin embargo, el autor afirma que la teoría moderna del arte se ve libre de su dependencia con el individuo y con la realidad material, porque lo realmente importante son las contradicciones que se dan a gran escala, en la conciencia colectiva, que ya no es material. La idea expresada aquí se puede reformular del siguiente modo: puesto que el arte moderno no representa la realidad, y puesto que en tanto que signo algo tiene que representar en la conciencia colectiva, lo que representa es a la propia conciencia colectiva a través de la dialéctica. Es decir, el arte ya no representa la realidad material, sino la realidad espiritual: “En ninguna época y en ningún arte se da una relación tan directa y tranquila entre estas dos esferas [arte y sociedad] que el arte exprese cabalmente algún espíritu de la época” (MUKAROSVKY 2000:370). En otras palabras, una obra de arte podrá tener pretensiones de representación de la realidad empírica o no, pero lo que siempre tiende a representar es a una conciencia colectiva. Ahora bien, ¿qué parte de la conciencia colectiva? No solo la esfera literaria, sino “el conjunto indeterminado de los fenómenos sociales”. Esta podría ser la prueba de que la integración de la que hablaba Mukarovsky es menos dialéctica de lo que podría parecer. La armonía de la conciencia nacional dada a escala de una sociedad-acción parece asegurada, por tanto.

Hay que subrayar, no obstante, que Mukarovsky recoge aquella crítica formalista que afirmaba que no toda la sociedad era lectora, y por este motivo: “en lugar del cliente que encarga las obras y que representa, frente al artista, un medio social bien definido, hoy cada vez más se interpone entre el arte y la sociedad el público, un conglomerado de individuos socialmente heterogéneo e indefinido” (MUKAROSVKY 2000:370). Esta réplica obliga a revisar la teoría semiótica de Mukarovsky, sin duda, y nos reafirma en la problemática suscitada en torno a los

conceptos de conciencia social, objeto estético, etc.

En cuanto a la antinomia que enfrentan distintas artes, ya mencionamos antes que no implicaban la absorción de una artes en otras, pero sí su influencia. La literatura y la pintura, por ejemplo, representan un caso paradigmático de pugna dialéctica, ilustrada a la perfección por Lessing en su *Laocoonte*. Uno de los intentos de absorción de unas artes en otras lo representa el “arte total de Wagner”, o las pretensiones de algunos teóricos de anegar el teatro en el texto dialógico literario, y a la inversa.

Mukarovsky se limita a subrayar cómo en su tiempo se buscaban los extremos tanto en la dirección de la fusión de artes como en la dirección de la pureza; así, se escribía poesía en lenguajes inventados, o se “pintaban” poemas caligráficos, etc.

9.1 Teoría teatral.

El teatro fue una preocupación para toda la escuela de Praga y, en particular, para un teórico checo que fue considerado como una de las fuentes más importantes de Mukarovsky, a saber, Otakar Zich. Otakar Zich escribió *Estética del arte dramático* en 1931, una de las reflexiones más profundas e interesantes que hasta la fecha se habían escrito sobre el teatro. En esta obra, sobre la que diremos algo a medida que vayamos desplegando la teoría teatral de Mukarovsky, ya se ensayaban ciertas herramientas fenomenológicas y aun semiológicas que luego serían importantes en sus discípulos praguenses.

No podemos olvidar que el teatro es el hecho artístico más privilegiado para tener en cuenta al receptor, a la colectividad que percibe la obra de arte como signo, pues esta colectividad se encuentra *in praesentia*, al contrario de lo que ocurre en el proceso de lectura de un libro, que se suele dar individualmente, a solas, sin participar inmediatamente de los demás individuos. En este sentido, Mukarovsky afirma que “establecer un vínculo activo entre el espectador y la escena es uno de los problemas más importantes del teatro actual (...)” (MUKAROVSKY 2000:346).

En efecto, el autor checo se preocupó en sus diversos artículos sobre teoría teatral por el teatro contemporáneo, el cual intentó en no pocas ocasiones involucrar activamente a los espectadores en la función, produciendo situaciones totalmente inesperadas y siempre interesantes para abordar

desde un punto de vista teórico. Sea como fuere, el asunto de “el público” se revela tan importante aquí como el asunto de “la sociedad”. Es decir, ambas son abstracciones difíciles de digerir. Por este motivo, Mukarovsky recuerda que el público del teatro que está allí presente, aunque se renueve continuamente, no es una muestra de “(...) la sociedad de una época o de una nación, sino el público, es decir, una comunidad a menudo socialmente muy heterogénea (...) unida por un vínculo de receptividad para el arte dramático” (MUKAROVSKY 2000:346). Sin embargo, a pesar de que el público no es la sociedad, media entre el arte y esa misma sociedad, por lo que su papel es todavía central.

El público, por tanto, unido por su receptividad para con un arte determinado, no es homogéneo en todas las artes; de otra manera, no existe un público para todas las artes, sino públicos distintos para distintas artes. Y, dado el problema de las distintas artes, su “falsa unidad”, a Mukarovsky se le aparece el problema de definir y delimitar lo que sea el teatro, para distinguirlo de otras manifestaciones artísticas. No es necesario repetir el papel que tiene el material y la conciencia en la teoría de Mukarovsky. Tan solo diremos que lo físico, en el teatro, parece dibujarse de manera similar en la ópera, en los *performances*, en la danza y en las propias obras dramáticas; la diferencia estibaría, para él, en las fuerzas inmateriales que relaciones las distintas partes de esas obras. Podría pensarse, desde luego, que una ópera y una obra dramática, o una danza y una obra dramática son hechos evidentemente diversos, pero Mukarovsky recuerda que la misma entonación lingüística es musical, sonora, melódica. La escultura misma está presente en la obra dramática, si tenemos en cuenta el *atrezzo*, los bustos o figuras que pueda haber repartidas por el escenario, etc.

Especialmente interesante es la relación que establece Mukarovsky entre el teatro y la escultura, y no ya solamente por la presencia de esculturas en la escena, sino por el hecho de que los actores son, en el fondo, esculturas en movimiento que nos recuerdan a las antiguas estatuas de los dioses en los templos griegos. Hay que recordar que antiguamente los actores declamaban sin moverse, e incluso llevaban puesta una máscara, quizá el vestigio de la misma escultura que mencionábamos antes. En definitiva, todos esos materiales y artefactos, que por sí mismos no dicen nada, en la escena pierden su especificidad para convertirse en teatro: “Así mismo las demás artes, ya sea la literatura, la pintura, la arquitectura, la danza o el cine, tienen en el teatro una posición similar a la de la música y la escultura” (MUKAROVSKY 2000:349).

Mukarovsky define la especificidad del arte como la “actuación”, y la dirección artística sería la que imprimiría en la actuación el gesto semántico. Después hablaremos sobre el papel del gesto

semántico en el teatro, pero por ahora querríamos centrarnos en el concepto de actuación. La actuación es llevada a cabo por los actores, pero esta actuación se percibe sobre un fondo inanimado, de tal modo que la acción y reacción y el movimiento y el reposo se conforman como dos oposiciones importantes en este arte: “La escena está en constante movimiento entre el actor y la cosa inanimada: en un momento de tensión intensa, el “agente” es el revólver con el cual un personaje apunta a su enemigo, mucho más que el actor que representa al personaje” (MUKAROVSKY 2000:354).

Estas oposiciones ilustran en cierto modo la dialéctica entre las distintas artes y, en particular, la dialéctica entre la literatura y el teatro como dos artes independientes. La fluctuación entre una opinión y otra y las resistencias de algunos materiales propician esta dialéctica. No podemos dejar de mencionar aquí el caso de *La Celestina* o incluso de *La Dorotea*, textos dialógicos demasiado extensos como para ser representados y quizá útiles tan solo como textos literarios. Al contrario, subraya Mukarovsky que existen obras dramáticas “(...) que casi no tienen vida fuera de escena” (MUKAROVSKY 2000:354).

El espacio dramático, los actores, la escenografía, etc, podrían ser interpretados como artefactos, tal vez, o como un solo artefacto, quizá. El hecho de que interpretemos la obra entera como un solo artefacto con una significación única (en tanto que es una sola obra de arte) rechaza la idea de que el artefacto pueda ser delimitado al margen de la conciencia, como si existiera antes que ella o separada de ella. En el teatro especialmente la teoría semiológica de Mukarovsky se muestra más débil por este motivo. Pero vayamos por partes.

El espacio dramático ha de ser arquitectónico, tridimensional, corpóreo y, por tanto, material, pero no es el artefacto de la obra de arte dramática, sino una parte suya. Esta parte material es vista como una correlación de distancias, según Mukarovsky, lo cual dificulta volver a entender el aspecto material como artefacto. El espacio, además, no es solamente la escena, sino que incluye también la sala: todo el lugar ocupado por los espectadores constituye el espacio.

En torno a otro de los aspectos materiales del teatro, Mukarovsky dice que los actores son esenciales, aunque momentáneamente pueden estar ausentes del escenario, si con ello se consigue un efecto estético. Recuerda nuestro autor a Diderot, quien se preguntaba si los actores construyen sus personajes a través de experiencias internas o de cálculos fríos²⁴⁰; Mukarovsky dirá que depende

240 Nosotros diríamos que lo construye con las “manos”, precisamente haciendo gestos, haciendo vibrar su laringe de

de la época, probablemente volviendo a confinar en M_2 todas las ideas literarias de las intenciones de los autores y de los receptores, aunque sean sociales. “No nos olvidemos, además, que el vínculo entre el hombre y el artista en la persona del actor es recíproco: el actor no solo vive en parte su actuación, sino que en parte actúa la vida” (MUKAROVKSY 2000:359). En el fondo, esta idea relativiza sobremanera lo que decía sobre la intencionalidad. Percibir a la vez una misma cosa como intencional y como no intencional no es posible, y sin embargo no se aclara aquí cuándo un actor llora de verdad y cuándo llora artísticamente. Mukarovsky, en otro artículo²⁴¹, afirma: “el teórico que intente separar la máscara del hombre para estudiar la organización estructural de su arte actoral sin tomar en consideración la psique y el *ethos* del actor, correrá el riesgo de ser considerado un cínico indignante que le niega al artista el valor humano” (MUKAROVKSY 2000:83), a pesar de que él trata de hacerlo, aunque de la manera que ya hemos analizado.

Como vemos, en el teatro, al igual que en la literatura, la distinción entre artefacto y objeto estético funciona ciertamente mal.

Vayamos ahora al aspecto del gesto semántico aplicado al teatro. La unidad de la obra teatral se da, por tanto, en cada actuación, cuando el espectador percibe que hay una dirección artística aglutinante, que le imprimiría aquella unidad de que hablábamos. Se da, primeramente, porque sabemos que las cosas que hacen los actores no las hacen porque quieren, sino porque hay una especie de demiurgo moviendo ciertos hilos, orientando sus conductas. En este sentido, se percibe como intencional todo en la obra, puesto que si no se percibieran todas como intencionales, cuando un personaje mata a otro, podríamos saltar de la silla para pedirle a la policía que se llevara el actor. En definitiva, cuanto más se percibe la obra como “cosa” (¿y qué es la “cosa” en el teatro?), más se dejan llevar los espectadores por las pasiones de los personajes.

Otakar Zich, en la obra que hemos mencionado, recuerda cómo se suele decir que el teatro oscila entre una sensación de realidad y de irrealidad, e impugna esa visión: “Lo que acontece en el escenario no es para nosotros ni realidad ni irrealidad, sino otra realidad, diferente de la que vivimos; es la realidad artística, en ese caso, teatral” (ZICH 2014:60).

En todo caso, todo lo dicho hasta ahora entronca con la posibilidad de entender el teatro como un “signo de signos”, en palabras de Petr Bogatyrev. Este signo de signos, que nos remite a una

determinada manera, moviéndose a determinada velocidad por el escenario, etc.

241 “Ensayo de análisis estructural del arte actoral. Chaplin en *Las luces de la ciudad*”(2000:83).

totalidad sígnica de signos que se incorporan a título de partes suyas²⁴², parece querer decir objeto est tico. Para que haya un objeto est tico, es cierto, ha de haber un artefacto, pero solo uno o, al menos, una unidad de partes. En el teatro, como hemos visto, hay más bien una pluralidad de artefactos, al igual que en la obra literaria podríamos comprender como artefactos las tapas del libro, la tinta, las palabras, etc. En todo caso, esta unidad es tremendamente complicada de entender por sí sola, de separarla de su objeto est tico, o de postular dos niveles distintos, sobre todo en correlación con aquella oposición materia/conciencia. El propio Karel Brusak, hablando de este tipo de unificación semántica, decía que el teatro “(...) era tan solo una configuración de varias artes independientes. El teatro no hallaba su centro ni su unidad. Yo demuestro que posee ambos, que es múltiple y único, como el Dios trinitario de San Agustín” (BRUSAK 2014:161). Huelga decir que este tipo de totalidad unificada es distinta a aquella de la que hablaba Mukarovsky, aunque sospechamos que quizá el propio autor no lo sabía, por no hacer las distinciones entre tipos de totalidades que nosotros s  hicimos en los primeros compases de este trabajo.

Queda subrayada, de esta manera, la problemática a que nos aboca la concepción semiológica de Mukarovsky aplicada a las diversas artes. Pero,  es acaso inadecuada en todas las artes? Nosotros nos inclinamos a decir que, al menos, no es igual de inadecuada en todas las artes. Las distintas artes trabajan con distintos medios y materiales, y por esta misma razón algunas se dejan atrapar mejor en esta concepción semiológica de Mukarovsky, y otras, como la literatura o el teatro, se dejan explicar peor. No obstante, el problema de la adecuación de su teoría a unas artes y a otras y el problema de la consideración de cualquier arte como un “lenguaje” o una “categora de signos” son dos asuntos que trataremos después. Veremos cómo Lotman²⁴³ desarrolla y expande la semiología artística de Mukarovsky, y su exposición nos servirá para imaginar quizá hasta dónde habría llegado Mukarovsky desarrollando su misma teoría; por otro lado, introduciremos en la teoría de Mukarovsky el concepto de “ostensión” de Ivo Osolsobe, quien trabajaría en semiótica teatral desde la plataforma de la tradición teórica checa.

9.2 Ivo Osolsobe y la ostensión.

Osolsobe realiza un estudio crítico sobre la semiótica praguense, sugiriendo que quizá las

242 El mismo Petr Bogatyrev recuerda también la noción de Jakobson, quien se refirió también al “signo de signos”, aunque no como totalidad, sino como secuencia de signos en el que “pintura” sería un signo ling stico que nos llevaría a una pintura, y esta, como signo, a la realidad representada.

243 Ver epígrafe “Mukarovsky la teoría del texto artístico de Yuri Lotman”.

prisas con que se admitió tal teoría aplicada al arte fue tal vez excesiva: “que la obra artística es un acto de comunicación (o también que es un modelo) se ha dicho muchas veces y se ha convertido en una frase hecha antes de que hayamos alcanzado a entender qué significa, antes de que hayamos penetrado hasta el sentido propio de este descubrimiento tan viejo y, sin embargo, tan nuevo” (OSOLSOBE 2014:202).

La ostensión, tal como es definida por Osolsobe, es un medio extralingüístico de significar algo. La ostensión es una definición mediante el referente mismo. Osolsobe recuerda el pasaje de *Los viajes de Gulliver* en el que un personaje llevaba a las espaldas un saco lleno de objetos físicos que utilizaba para comunicarse, y utiliza este ejemplo para afirmar que no toda comunicación se da mediante signos. Por ejemplo, el dedo que señala a una estatua tan solo introduce, “(...) comunica que se está comunicando” (OSOLSOBE 2014:204). Además, esta afirmación está acompañada del teorema de la representación, que dice que el signo representa la cosa de manera incompleta, puesto que la representación completa solo puede ser la cosa misma.

En este sentido, un signo siempre es ostensivo de sí mismo, y, por tanto, un artefacto tiene ya un significado, un contenido: él mismo. Esta manera de entender el signo nos aleja de la dicotomía naturaleza/cultura, puesto que tanto los llamados síntomas o signos naturales, es decir, significantes que guardan una relación no arbitraria con la realidad y los signos arbitrarios comparten la ostensión, el estar presentes corpóreamente, necesariamente. En el arte, comenta Osolsobe, el concepto de ostensión es donde nos da más ventajas, sobre todo cuando se habla de comunicación mediante signos no icónicos (como la literatura): “(...) la literatura también se comunica por ostensión de la obra creada en una lengua (hablada o escrita), asimismo con el «anexo» de su realización en forma de libro como un artefacto del arte gráfico (...)” (OSOLSOBE 2014:218). De esta manera, el arte sería una serie de objetos de los que se señala que quiere decir algo especial, o que son un tipo de “materia natural” al lado de otras materias que se hallan presentes en la realidad.

Llegados a este punto, Osolsobe se pregunta si la obra de arte como signo se puede utilizar como modelo (como signo arbitrario y no motivado) de algo; el problema es preguntarse por qué es ese algo. Para Mukarovsky, era casi la propia conciencia social o el contexto total de los fenómenos sociales, en ocasiones la vida psíquica del lector, etc. Para Osolsobe, dice que la obra de arte es un modelo del “(...) sistema ignoto que llamamos vida” (OSOLSOBE 2014:219). Decir “modelo de vida” en vez de “contexto total de fenómenos sociales”, ciertamente, no nos lleva muy lejos. En este sentido Osolsobe no da ningún paso más de Mukarovsky, pero sí subraya la importancia que tiene

no separar la ostensión de la obra de arte.

Pero el concepto de ostensión nos sirve para alumbrar a Mukarovsky en dos sentidos más. En primer lugar, ¿qué tendría que ver la ostensión con la llamada función estética? Las relaciones entre estos dos conceptos, nos parece, es más profunda de lo que podría pensarse en primer lugar. Si recordamos, la función estética está sujeta siempre a los sentidos puesto que el propio sentido de la palabra “estética” está, ya desde que la propugnara Baumgarten como gnoseología inferior, ligada al mundo fenoménico de los estímulos sensoriales. En este sentido, si la función estética es una función que reorganiza el material de tal forma que este se convierte en un objeto autotélico, es decir, un objeto que dirige la atención hacia sí mismo, ¿no cabría pensar que la función estética es un ejemplo de ostensión? Es necesario matizar el concepto de función estética antes de establecer esta analogía.

Mukarovsky, si recordamos, defendió la idea de que las obras de arte eran objetos polifuncionales, en cuya jerarquía de funciones se encontraba la función estética en posición dominante. En un principio, la función estética tan solo llamaba la atención sobre el objeto mismo, sobre su modo de construcción, por así decir. Sin embargo, la originalidad de Mukarovsky se cifra en que esa función estética no se agotaba en el objeto, puesto que ella misma era sígnica y debía mediar entre dos sujetos o más. Este carácter pragmático convertía a la obra de arte en un signo que no se cernía tan solo sobre sí mismo, sino que tenía un significado que salía de sí para dirigirse a la conciencia colectiva y significar el contexto total de los fenómenos sociales. En este contexto, la función estética no aparece tan solo como una función autotélica, sino que aparece como autotélica en cuanto es, precisamente, “heterotélica” (se dirige hacia fuera de sí misma) puesto que esta función solo es adquirida cuando el objeto media de manera efectiva entre varios sujetos. Para salvar esta aparente contradicción, Mukarovsky reconoció que la función estética es una “función transparente”, que reorganiza las demás funciones y las ayuda y refuerza. Esto no tiene, en principio, nada de extraño, si tenemos en cuenta que cualquier signo lingüístico, para ser realmente un tal (aunque quiera llamar la atención sobre sí mismo, es decir, ser poético) necesita ser efectivo, viajar de un sujeto a otro, ser útil en la comunicación.

Dicho lo anterior, cabe preguntarse ahora si la ostensión es precisamente un tipo de función estética o, al menos, una fase mínima y necesaria de cualquier objeto que posea función estética. Así lo cree Osolsobe. Un signo, para significar, primero tiene que ser ostensivo, es decir, aparecerse en el mundo de los sentidos: ser visible o audible, incluso táctil, olfativo o relativo al gusto. Es por

este motivo que la ostensión ya no presenta brechas absolutas entre los síntomas y los signos arbitrarios, puesto que ambos han de darse en la naturaleza, en forma de cosas. Vemos como el artefacto de Mukarovsky era, en cierto sentido, la fase ostensiva del signo artístico. Para Mukarovsky, sin embargo, el artefacto no agotaba en absoluto lo artístico. Aun es más, el artefacto solamente constituía una base sobre la que se urdía la trama de funciones, que eran inmateriales. Las funciones prácticas, que serían las más apegadas a la naturaleza práctica del artefacto (a la Naturaleza, en el fondo), serían las únicas que estarían depositadas realmente en la cosa, mientras que las funciones menos inmediatas estarían más lejos de la cosa (más cerca del Espíritu) y, por tanto, serían menos naturales. Osolsobe no es ajeno a esta correlación que nosotros volvemos a establecer en Mukarovsky: “En el arte el hombre renuncia a su relación cotidiana con las cosas”, de manera que el arte surrealista, por ejemplo, sería una serie de objetos “(...) extrañas “materias naturales”, materias de la segunda naturaleza del hombre, promovidas con un gesto introductorio a cosas para comunicar” (OSOLSOBE 2014:218). Osolsobe reconoce que los signos lingüísticos pertenecen más bien a la segunda naturaleza del hombre, tal y como Herder habló de ella para tratar de alejarse del mundo del Espíritu (en el fondo, el mundo de la Gracia católica).

La diferencia entre la ostensión de Osolsobe y el artefacto de Mukarovsky es, en suma, ontológica. Mukarovsky dice que el objeto estético es literario por razones socio-literarias; Osolsobe piensa que estos artefactos tienen que estar acompañados de gestos que indiquen que sirven para comunicar de determinada manera. Esos gestos, no obstante, deberán ser ostensivos a su vez, mientras que en Mukarovsky dichos hechos son, sencillamente, los contenidos de la conciencia colectiva. Uno y otro camino nos llevan por lugares diferentes, como vemos.

Lo auténticamente difícil de deslindar aquí es cuál es el artefacto de la obra de arte literaria y cuál es el artefacto de la obra meramente lingüística. Es decir, cuál es la ostensión de una y de otra. Es una de las dificultades a que nos aboca el concepto de ostensión. Si le mostramos una cerveza a alguien, el significado de cerveza, que es ella misma, es una fase o parte necesaria del signo “mostrar la cerveza inquisitivamente”, para que nos traigan una cerveza. Cuando estiramos un dedo, no obstante, es difícil discernir sin más ayuda que el dedo mismo si lo que se nos quiere mostrar es el dedo o si lo que se nos quiere mostrar es, a través de la forma estirada del dedo, otro objeto que se halla en la dirección a que este apunta. Por este motivo Osolsobe admite que toda ostensión ha de estar acompañada de la información de que el objeto-signo quiere comunicar algo. La cuestión es que el significado cambia la ostensión misma, puesto que no percibimos del mismo modo una palabra que no conocemos y otra palabra que sí conocemos. Esto, bajo nuestro punto de vista, no

significa que una persona que no sepa hablar chino perciba en las palabras chinas otras “cosas” que los propios chinos (lo cual equivaldría a explicar la lengua china mediante interioridades, conciencias colectivas o individuales), sino que, sencillamente, percibe una cara del “tapiz” (de la lengua) que, sin embargo, existe objetivamente fuera de las conciencias, es decir, es una organización objetiva (M₃). En suma, considerar así este tipo de signos nos aleja del Naturalismo (M₁) y del Espiritualismo (M₂). La teoría sobre la arbitrariedad de las lenguas naturales sería, según esto, matizable, pero es una problemática que ya nos resulta lejana.

9.3 Teoría del cine.

Mukarovsky entiende que cualquier arte (incluida el cine) tiene y ha de tener sus propias premisas epistemológicas. En este punto ya hemos visto qué quiere decir “epistemología” en el conjunto de observaciones de Mukarovsky, observaciones que revisten una importancia de primer orden y sin las cuales no se puede entender en absoluto su postura ante el arte.

Las premisas epistemológicas han de ser diferentes, dice, porque cada objeto percibido tiene unas reglas de construcción propias. El artefacto literario necesita de un código lingüístico, por ejemplo, y el artefacto fílmico necesita de unos materiales específicos que solo pueden ser obtenidos cuando el estado de la tecnología es muy avanzado. Además, lo percibido por los sentidos en ambos casos es totalmente dispar. Mukarovsky, en este punto, hace un ejercicio de literatura comparada, si se nos permite llamarlo así, puesto que trata de comparar algunas categorías tal y como se dan en el cine, en el teatro y en la literatura. Lo más interesante del artículo del que vamos a hablar ahora, en nuestra opinión, reside en el hecho de que parece prefigurar un tipo de crítica actual en torno a categorías que, en principio, podrían parecer primigeniamente literarias, pero que en efecto se puede extender y utilizar para analizar otros hechos que se dejan apresarse bajo tales conceptos. El ejemplo principal es el de narración. Hoy en día, la narratología se ocupa de cualquier tipo de narración, sea cual sea el medio en que se dé y, con todo, nació como un estudio sobre ciertos tipos de cuentos. Vladimir Propp es uno de los padres de la narratología y puede ser evocado como ejemplo de cómo los estudios narratológicos nacieron del análisis de un material literario. Hoy, se suele utilizar el nombre de “narrativas transmediales” para atender a las comparaciones entre distintos tipos de narración, incluida entre ellas la narración literaria, quizá como primer ejemplo de todas las demás narraciones.

Supone, sin embargo, una tentativa muy singular comparar el cine con el teatro y la literatura en los años 40, por el simple hecho de que el cine mudo había nacido apenas cuatro décadas antes, y el cine sonoro, tan solo una década antes de que nuestro autor escribiera sus reflexiones sobre él. Y estas primeras indagaciones sobre las relaciones entre distintas artes tratan de profundizar, como era de esperar, en los supuestos parecidos entre el teatro y el cine. Mukarovsky reconoce que los espacios teatrales y los fílmicos tienden a superponerse en la opinión general, pero lo cierto es que son completamente diferentes por una razón: el espacio teatral es tridimensional y el espacio fílmico es bidimensional. El cine más antiguo, de hecho, no dejaba de estar constituido por fotos que iban sucediéndose y, en este aspecto, nuestro autor dice que el cine oscilaba hacia el polo de la pintura. De hecho, una escultura en dos dimensiones es una pintura, y este hecho es demostrado asimismo por el nombre que les daban a los actores por aquel entonces: modelos. Los actores, en efecto, eran modelos, eran esculturas que, en el teatro, podían seguir siendo “escultura móviles”, pero que en el cine, eran reducidos a dos dimensiones y, por tanto, a su aspecto visual no volumétrico. Podríamos nosotros objetar, no obstante, que algunas pinturas, sobre todo surrealistas, tienen cierto relieve y hasta objetos pegados a la superficie del cuadro. El criterio de diferenciación entre escultura y pintura, por tanto, no tendría que ver con con el tridimensionalidad de la segunda y la bidimensionalidad de la primera, sino con la posibilidad de mirar el objeto por detrás, lo cual tiene sentido en el caso de la escultura y no lo tiene en el caso de un cuadro con relieve. Esto podría ser útil para distinguir el teatro del cine “en tres dimensiones”, el cual queda anulado cuando el espectador mira la pantalla desde ciertas perspectivas o por detrás.

En todo caso, Mukarovsky afirma que “por su carácter semántico, el espacio fílmico está mucho más cerca del espacio en la literatura que del espacio teatral” (MUKAROVSKY 2000:323). Las fórmulas que nos encontramos en la literatura para presentar un espacio no existen en teatro, que ofrece en primer lugar todo de espacio de un vistazo, según Mukarovsky. Las imágenes, en el cine, siempre ocupan todo el encuadre, absoluta extensión de la pantalla, incluso en los primeros planos. En el teatro, cuando lo importante es el gesto en la cara de un actor, el propio teatro no se cierra sobre el actor, sino que permanece todo a la vista. Según Mukarovsky, además, las ilustraciones que aparecen en los libros literarios no pueden compararse con las imágenes fílmicas por ese motivo, porque no ocupan la totalidad del marco en que se nos ofrecen, la página en la obra literaria (o la imagen en el cómic, añadiríamos nosotros).

El espacio en la literatura, por otra parte, se puede resumir o abstraer, es decir, es un espacio no ostensible directamente, sino que se visualiza a través de la ostensión de las palabras escritas que

designan cosas externas a ellas. Así, en una obra literaria podemos obtener apenas tres o cuatro rasgos, pero en el cine no ocurre lo mismo; lo captado por la cámara es la totalidad de los aspectos visuales que realmente se pueden percibir. Sin embargo, creemos que la abstracción en el cine se da, aunque de otra manera: ocurre entre la imagen o porción visual que cabe en la pantalla por respecto del los espacios colindantes que no percibimos. Es interesante incluir en este tipo de abstracciones, a pesar de que Mukarovsky no habló de ellas, a las abstracciones del cómic y del videojuego por respecto de las realidades que representan. Un hombre a caballo dibujado constituye la misma abstracción que una estatua ecuestre, puesto que la reproducción de otro objeto, recordemos, no puede ser totalmente idéntica. Incluso estas cuestiones podrían analizarse a la luz de las consideraciones de Lessing en torno a la pintura y a la literatura como artes espaciales y temporales, respectivamente. Pero volvamos a Mukarovsky.

En cuanto a los cambios de espacio en el cine, Mukarovsky comenta los cortes, los empalmes, los fundidos, etc. Y subraya que todos ellos pueden tener un sentido semántico, de tal modo que los fundidos representan a veces el paso del tiempo o el desvanecimiento de la imagen en el recuerdo, etc. La comparación entre artes y sus antinomias vuelven a entrar con fuerza en las consideraciones de nuestro autor: “el cine es un arte de muchas relaciones. Existen hilos que lo unen con la literatura (épica y lírica), el drama, la pintura, la música”, y prosigue más adelante: “los mas fuertes lazos que unen al cine con la literatura épica y con el drama, lo cual se demuestra por la cantidad de novelas y piezas teatrales llevadas al cine” (MUKAROVSKY 2000:338). La relación entre cine y literatura se da ahora a través precisamente de su carácter temporal, antes que espacial. En este sentido, distingue entre el tiempo real (historia, diríamos) y la fábula (la historia tal y como es narrada), los cuales se perciben a la vez en el drama. Al contrario, en la literatura épica da igual cuánto tardemos en leer una página, porque los sucesos reales referidos en la página tendrán (o podrán tener) otra duración. En el cine esto se da de la misma manera que en el teatro. Por ejemplo, un viaje de diez horas en un tren puede narrarse fílmicamente con dos imágenes: un hombre sentado en un tren mirando por la ventana y un hombre saliendo de la estación en otra ciudad. Los *flashbacks*, las alucinaciones, las visiones del futuro, son imposibles en el teatro, en principio.

En total, Mukarovsky dice que el cine tiene las posibilidades del teatro y de la literatura, en sentido temporal, y, además, puede combinarlas. En la narración, por ejemplo, el tiempo puede detenerse durante una descripción, justo al igual que los primeros planos de las caras de los vaqueros en los duelos de los “spaguetti western”, o en las largas tomas donde tan solo se enfoca una estación desvaída en frente de cuya puerta corren rastros empujados por una polvareda.

9.4 Conclusiones del bloque 2.

Las conclusiones de este bloque se pueden resumir en tan solo un par de notas. Por una lado, podemos advertir que, efectivamente, existen una “superación” por parte de la teoría semiológica de Mukarovsky de muchos de los puntos de partida del Formalismo ruso y aun de sus desarrollos últimos en la primera mitad de los años 20. En este sentido, es útil citar a Victor Erlich: “(...) aquí se da un comienzo de buen agüero de lo que podría convertirse en un nuevo punto de partida significativo de la estética; muchos problemas de ontología literaria podrían reformularse provechosamente, si no ser resueltos, en categorías semióticas, y en términos de tensión entre significante y significado” (ERLICH 1974:408).

Sin embargo, y sin perjuicio de la utilidad del enfoque mukarovskiano, lo cierto es que técnicamente (en los análisis más concretos y la aplicación de su teoría a los mismos) se acusa una limitación de su teoría. Esta limitación técnica, sin embargo, podría revertir su significado si recordamos que el pensamiento de Mukarovsky era más bien filosófico, y apuntaba a un materialismo filosófico que partía de los datos de las ciencias y las técnicas (nosotros hemos juzgado que ese punto de partida es el Formalismo ruso) para señalar sus límites e ejercer una crítica sobre las pretensiones de agotar la literatura en cierto análisis inmanentes.

Entonces, situados, como Mukarovsky quería, entre la filosofía y la ciencia, es decir, en el estructuralismo como una manera de manejar conceptos, observamos cómo interpretando a Mukarovsky como filósofo materialista de la literatura se entiende que: la filosofía que se da como un polo hacia el cual oscila en idas y venidas el estructuralismo es, en rigor, la filosofía idealista. Mukarovsky pensó que esta se encontraba más allá del estructuralismo (como si fuera otra cosa, como si el estructuralismo no fuera ya una filosofía más potente, tal y como la planteaba él), pero el estructuralismo supone ya una superación de esa filosofía, porque el estructuralismo parte de los datos de las ciencias para, mediante una crítica filosófica, volver a él para modificar su metodología o para señalar sus límites. Creemos, por tanto, que Mukarovsky es el que mejor señaló los límites no solo del Formalismo ruso, sino de otras filosofías de la literatura psicologistas o marxistas.

Esta perspectiva no puede dar soluciones inmediatas a los problemas de la ciencia y técnica de la literatura, pero sí pueden abrir caminos y pedir justificada cautela con el seguimiento de otros:

“finally, it has not been clearly stated how a structuralistic hermeneutics is to be grasped, nor how structuralist insights are to be concretely developed. These problems were first taken up by the Czech structuralists, particularly in the disquisitions of the philosopher²⁴⁴ and aesthetic Jan Mukarovsky²⁴⁵” (BROEKMAN 1974:59).

Las críticas que podríamos hacerle a Mukarovsky es que habría sido necesario señalar sistemáticamente qué antinomias se pueden dar en qué niveles, cómo se relacionan de una manera más concreta, etc. Asimismo, podría haber ahondado sobre cómo la obra-signo se relaciona con el contexto total de los fenómenos sociales y que cambios en este último podría ocasionar qué cambios en el primero. Esto se ve acentuado por el hecho de que, según Jorge Panesi, “Mukarovsky, empleando una terminología bastante imprecisa (...)” (PANESI 2011:129).

Cabe decir, para terminar, que estas críticas a sus insuficiencias, sin embargo, no anulan la riqueza del pensamiento de Jan Mukarovsky ni su utilidad crítica en el nivel pertinente al que se debe aducir esta.

244 Es interesante señalar que esta es una de las pocas veces que vemos este sustantivo aplicado a Mukarovsky, a pesar de que, como nosotros hemos sugerido y como volveremos a mostrar (ver epígrafe “La estética de Mukarovsky”), muchas de sus aportaciones fueron eminentemente filosóficas.

245 “Finalmente, no ha sido claramente señalado cómo ha de ser realmente entendida la hermenéutica estructuralista, ni cómo los análisis estructuralistas han de ser desarrollados en concreto. Estos problemas fueron abordados por los estructuralistas checos, particularmente en las disquisiciones del filósofo y esteta Jan Mukarovsky”.

BLOQUE 3

Capítulo X: La herencia de Mukarovsky.

10.1 Mukarovsky y la Estética de la Recepción.

Cabe comenzar este epígrafe por tratar de perfilar el marco en que vamos a tratar las relaciones entre esta teoría y la teoría de Mukarovsky. Lo primero que hemos de decir es que vamos a introducir en nuestro foco los artículos incluidos en la referencia bibliográfica del párrafo anterior. En esta obra se presentan los artículos más representativos de la Estética de la recepción, y ni siquiera podremos atender a todos. Dado que el objetivo de este epígrafe es más bien general, recogeremos algunas de las ideas más generales matizando las diferencias y parecidos que puedan guardar estas con las de nuestro autor checo, indicando en cada caso si nos encontramos ante una idea de Jauss, de Iser, de Vodicka, etc. Parece hacerlo así tenemos que suponer una unidad en la Estética de la recepción, un tejido de fondo compartido por los autores ya nombrados.

La Estética de la recepción es el nombre que se le da a una corriente teórica desarrollada principalmente por Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss, en Alemania. Como casi todos los movimientos del siglo XX, tratan de huir del sustancialismo, de la metafísica que entiende las cosas como “seres” perfectos, terminados. En este sentido, las teorías literarias centradas en torno al autor (románticas) irían dirigidas a encontrar en la “sustancia” del autor el criterio de la verdad inamovible; las teorías literarias en torno al texto (Formalismo ruso, *New Criticism*) caerían en otro tanto, etc. Y, si volvemos a aplicar el esquema de las situaciones comunicativas a la literatura, tendremos una esfera más: el lector. La Estética de la recepción, en principio no intentaría encerrarse en el autor, sino que trataría de encontrar las relaciones entre el lector y la obra literaria, de tal manera que pudieran evitar el sustancialismo en sus análisis (WARNING 1989:13). Es por este motivo que el autor de la introducción del libro, Warning, titula dicha introducción de la siguiente manera: “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”. Es decir, la pragmática es, sin duda alguna, el refugio de estos autores para huir de la metafísica. Esta estrategia es recogida del estructuralismo de Praga, como el propio prologuista afirma: “históricamente se ha desarrollado la estética de la recepción en conexión y sobre la base de un concepto del arte de tipo semiótico, y desde sus mismos comienzos en el estructuralismo de Praga no ha sido adelantada por el desarrollo tormentoso de la semiótica” (WARNING 1989:13).

La propia selección de los textos sigue una línea cronológica que comienza con Ingarden, sigue con Vodicka, prosigue con Gadamer y prorrumpe en los artículos de Iser y Jauss. Antes de sumergirnos del todo en Jauss e Iser (los autores más relevantes de esta corriente) nos gustaría decir algunas cosas sobre el artículo de Vodicka, puesto que presenta un eslabón entre Ingarden y la Estética de la recepción a través de Mukarovsky, de quien fue discípulo y seguidor.

Vodicka reinterpreta el concepto de concreción a la luz de la semiótica de Mukarovsky, frente a Ingarden. Si recordamos, el concepto de Ingarden estaba basado en las lecturas individuales que cada lector hacía del texto compartido. En estas lecturas, los grados de indeterminación de las “objetividades representadas” eran completados por el lector, de tal manera que, si no se nos dice cuál es la estatura de Horacio Oliveira en *Rayuela*, eso no significa que esas cualidades no se concreten en la mente del lector y alcancen así una concreción: “estatura media”, por ejemplo. Vodicka, sin embargo, refiere la concreción a la crítica que se hace la obra literaria en cada momento concreto, crítica mediante la cual se puede reconstruir el código literaria imperante, el sistema semiótico-literario en el que se integra la obra. Para reconstruir el código de referencia, Vodicka advierte que la teoría de algunos críticos puede resultar pobre, y en ocasiones se vuelve necesario reinterpretarla científicamente, esto es, críticamente: “no debemos equiparar los métodos críticos con los métodos del análisis científico de las obras o de los métodos de la historia de la literatura” (VODICKA 1989:58). Con todo, Vodicka sigue teniendo como referencia la conciencia, aunque no ya de una manera meramente psicologicista, sino fenomenológica, hasta donde puedan llegar las diferencias entre ambas. Esa conciencia se halla moldeada por el grupo y percibe la obra sobre el fondo de la tradición literaria y haciendo uso del código artístico social, y, por tanto, la concreción de la obra se da socialmente, aunque tenga que pasar por la mente del lector para llevarse a cabo. Y esta es la deuda que Vodicka guarda con Mukarovsky, aunque ya comienza a hablar explícitamente de “recepción”.

10.1.2 Wolfgang Iser.

En general, lo primero que quizá haya que decir sobre la recepción es que, precisamente por tener dentro del rótulo que da nombre a la corriente el término “recepción”, podría hacer referencia a un objetivismo epistemológico, si seguimos aquella correlación que nos ponía del lado del sujeto como un espejo que refleja los estímulos exteriores, de tal como que el conocimiento se diera “recibiendo” pasivamente los contenidos del mundo ya dados previamente. La manera de escapar a

esta ontologización metafísica del objeto se da, al igual que en la teoría de Mukarovsky, introduciendo la historia y la conciencia social que atraviesa la historia y muda sus códigos.

Iser, en su artículo “La estructura apelativa de los textos”, niega que un sistema interpretativo pueda agotar una obra literaria. La obra literaria, en suma, no tiene “verdad”, si por verdad entendemos una esencia inmutable. En esto coinciden Vodicka, Mukarovsky e Iser, pero el método de Iser se vuelve aquí extraño al de los dos primeros. Iser presta atención al proceso de lectura, a cada proceso de lectura que nunca es igual al anterior porque va estableciéndose como a través de distintas brechas y niveles (líneas argumentales, capítulos, el tiempo que se tarda en leerlo, etc.) y es imposible agotar una obra de una lectura: “precisamente en una lectura se revela la naturaleza transitoria de la ilusión” (ISER 1989:158). Una lectura a través de un código artístico, sin embargo, no es nada ilusorio para Mukarovsky, porque la misma condición de la literatura se constituye a través del cambio, a través de determinaciones fuertes (y no meras ilusiones) que en cada caso se establecen con la misma fuerza de la verdad, aunque sea pasajera. En todo caso, esa ilusión de la que habla Iser se desarrolla en las siguientes líneas con algunas notas más bien psicológicas, antes que fenomenológicas. No se habla, en suma, de la conciencia en tanto que partícipe de la conciencia colectiva, sino de la conciencia individual que al leer ve frustradas sus aspiraciones, es decir, se encuentra consigo mismo.

En efecto, en este texto de Iser, todo queda dentro del lector: al leer no reaccionamos al texto, sino que “(...) al leer reaccionamos frente a lo que nosotros mismos producimos y es ese modo de reacción lo que hace que podamos vivir el texto como un acontecimiento real. (...) Se hace presente a nuestro espíritu por nuestras reacciones a él” (ISER 1989:158). El desvanecimiento entre el sujeto y el objeto se da, por tanto, en una especie de magma mental: “aunque se desarrollan las ideas del autor, es el lector el que, progresivamente, en el curso de la lectura se convierte en sujeto de esas ideas. Así se desvanece la escisión entre objeto y sujeto (...)” (ISER 1989:162). La escisión se desvanece no sabemos si porque antes la había y desaparece en la lectura, si porque en la lectura se identifican lo leído y el texto, o si la escisión nunca ha existido porque lo único que existe es la mente del sujeto y los objetos flotando dentro. Parece ser que todo apunta a que el lector vuelve a “escribir” el texto, el cual, “por un azar que no busco comprender, coincide exactamente con el texto, que me habla por debajo del que mi mente escribe”. Si recordamos la estrategia de Mukarovsky para librarse de la incómoda figura del autor romántico entendido como el polo desde cuyo interior se fragua la obra de arte, entenderemos asimismo que Mukarovsky dijera que el autor era, principalmente, un lector más, y que su único mérito era haber provocado la chispa que,

circulando entre unos individuos y otros, se convertiría en una obra. La obra la construye un lector, entonces, y eso lo dice Mukarovsky para no tener que postular una equivalencia entre el lector y el autor, que sin embargo queda subrayada en las premisas de Iser. Para Iser, misteriosamente el lector se identifica con el autor porque se vuelve el sujeto de las ideas literarias del texto. El análisis más inmediato de esta postura nos lleva a diagnosticar un adecuacionismo. Sin embargo, otras consideraciones nos mueven a considerar otras opciones. Dice Iser que uno no se identifica sin más con el autor, sino con el autor que está contenido en el texto. Para decir esto, claro, también hay que suponer que en el texto hay algo que se llama “autor”. Pero observemos otra indicación más:

(...) la constitución de sentido significa además que en tal formulación de lo no formulado radica también la posibilidad de formularnos a nosotros mismos, descubriendo así lo que hasta entonces parecía sustraerse a nuestra conciencia. En este sentido la literatura ofrece la oportunidad de formularnos a nosotros mismos mediante la formulación de lo no formulado (ISER 1989:164).

De otro modo, lo que nos dice el texto ya estaba en nosotros, solo que nosotros no lo conocíamos, y así, al leer, nos leemos. Huelga decir que Mukarovsky no postulaba una identificación de la conciencia y el texto, sino que comprendía que lo que captaba la conciencia era lo que las normas estéticas vigentes, en dialéctica con los más diversos estratos de la obra le permitían “captar”. El gran mérito de Mukarovsky era comprender que la conciencia no era libre, sino que estaba sujeta a su propia historia con las cosas, a una dialéctica que conectaba y desconectaba diversos estratos objetivos de la obra de arte, y por este mismo motivo varió su concepción semiótica hacia el final de su producción teórica.

Iser, diríamos, sigue más bien los pasos de Ingarden, antes que de Mukarovsky. De alguna manera, sostiene que cada acto de lectura conecta en la mente del lector nuevos estratos, aporta diferentes luces, puesto que la imaginación lectora tiene que ver con la representación y no con la presentación, de modo que “por mínimas que sean las innovaciones, siempre ocurrirá que la configuración de cada proceso de lectura es estructuralmente irrepitable” (ISER 1989:154). Y se recordará que, por estos mismos motivos, el propio Mukarovsky rechazaba la teoría psicologista, cuando Iser parece más bien abrazarla. No nos sorprende, entonces, que afirme rotundamente que “en este sentido estoy del lado de las ciencias cuyo estudio recomienda Link encarecidamente: la psicología de la comunicación y la psicología social”.

Por último, hay que decir que la figura del lector en Iser es una propiedad del texto y a la vez una conciencia externa que se funden en cada acto de lectura de manera distinta, siempre, como

ocurría con *El libro de arena*, de Borges. Ahora bien, ese lector, para Mukarovsky, siempre era un individuo tomado lógicamente como un elemento de una clase social o de una sociedad entera; para Iser, sin embargo, el lector parece que existe “antes” de que la sociedad lo haya moldeado: “si el lector debe ser educado en algo que todavía no es, el medio de fomentar tal proceso no puede ser la reproducción de las relaciones dadas” (ISER 1989:208). Pero es que el lector es siempre ya un producto social, porque un individuo al margen de la sociedad no puede leer, diría Mukarovsky.

Wolfgang Iser acepta que pueda tomarse una perspectiva más bien social, pero vamos a tratar esta perspectiva a propósito de otro texto de Jauss.

10.1.3 Hans Robert Jauss.

La Estética de la Recepción estuvo siempre en litigio con el marxismo, a pesar de que el propio Jauss constató que las diferencias eran tan pequeñas que incluso podría considerarse a la Estética de la recepción como una teoría marxista, si no fuera por la fuerza de la ideología. En primer lugar, ¿cómo diagnosticar gnoseológicamente la tendencia de Jauss? Podríamos decir que está muy cerca de un adecuacionismo, aunque terminológicamente, a través de los nodos conceptuales del marxismo, pueda parecer que se encuentra más cerca de un circularismo: “la producción no solo produce un objeto para el sujeto, sino un sujeto para el objeto” (ROBERT JAUSS 1989:208).

Si recordamos muy sucintamente en qué consistió la vuelta del revés de Hegel por Marx, podremos traer a colación la idea del “lado activo” del sujeto, que no era una mera materia pasiva. Ese lado activo del sujeto, el lado que ha de poner en marcha la revolución (aunque, por otro lado, sea inevitable), intervendría en la lectura no como un molde en que el objeto se imprime, sino como un agente interpretante. En torno al marxismo, Jauss decía que las etiquetas filosóficas o políticas en el arte eran absurdas “(...) gracias a la propiedad de la experiencia estética, la cual, en su acción poderosa, no dominable y, por ello, «subversiva», se sustrae (...) a cualquier avasallamiento ideológico y dominio de las instancias sociales” (ROBERT JAUSS 1989:215). Sin embargo, una cosa es que se sustraiga a la filosofía marxista, a la filosofía romántica, a la filosofía escolástica, y otra que se sustraiga a todo tipo de dominancia social, lo cual es enteramente imposible, según Mukarovsky. Las filosofías, según Mukarovsky, pueden entrar en la obra como una idea estética directriz; así, en el romanticismo se valoraba que la obra fuera una “astilla” de la personalidad única

del autor, y por eso la personalidad del autor era tremendamente importante para valorar su obra, mientras que en otros momentos el autor y su personalidad no tenían nada que ver, puesto que la obra artística era el reflejo imperfecto de la perfecta belleza de Dios. Ese sustraerse y esa subversión, no obstante, solo pueden entrar estéticamente en el sistema cuando su objeto estético (su concepción social) sea adecuado. El urinario de Duchamps no era estrictamente una obra de arte hasta que entró en el circuito estético social; la obra de los poetas malditos, según reconoce Mukarovsky en muchas ocasiones, no fue considerada positivamente hasta la generación siguiente porque la subversión siempre depende de las normas sociales vigentes. Es solamente después del proceso subversivo cuando puede analizarse el hecho artístico, en suma.

¿Qué significa la recepción para Jauss, en suma? Significa la pretensión y la necesidad teórica de reconstruir el origen de la obra de arte, pero también, y de manera no menos necesaria, de construir un significado en nuestro presente, o, al menos, de dilucidar si ese significado es posible. Como ejemplo tomaremos algunas consideraciones del propio Jauss sobre las distintas recepciones de la *Ifigenia* a través de las obras de Goethe y Racine.

La *Ifigenia* de Goethe, en Alemania, ha caído en un “desuso” lector, dice Jauss. Ahora bien, esta poca actualidad de la *Ifigenia* de Goethe, ¿se debe a la obra misma que no es capaz de hablar de nuevo de cosas importantes en el presente? ¿Se debe, por contra, a que los lectores no están a la altura? Jauss comienza argumentando que una reconstrucción de su sentido original no es suficiente, tal y como defendía Mukarovsky. Jauss, de hecho, propone concebir la obra como un conjunto de un artefacto y un objeto estético, de los que dice que sería la cosa y la conciencia, o el “(...) correlato de la conciencia del, o los, lectores” (ROBERT JAUSS 1989:218).

La obra misma de *Ifigenia*, tal como la reinterpreta Goethe, no tiene nada de inadecuado para él (tan solo el sesgo teológico), dice Jauss; sin embargo, la *Ifigenia* de Goethe ya no se lee. Schiller decía que esta obra constituía “la humanidad ideal llevada a escena”. Si eso es cierto, en nuestro presente, momento de la historia en que los grandes relatos han caído, ¿qué cabe esperar de una obra asentada en ideas tan desprestigiadas como la Humanidad ideal, el Hombre, etc.? Jauss, al plantear estas cuestiones deja ver que la reactualización de la *Ifigenia* no pasa por el mero artificio literario, sino por la ideología o la filosofía que envuelve la obra según la cosmovisión imperante de la sociedad. Mukarovsky no habla explícitamente de ideologías en general, sino de “ideas literarias” que están directamente conectadas con los materiales. La descripción subjetiva y detenida de la naturaleza y de los sentimientos más internos del héroe (en *Rafael*, de Lamartine, por ejemplo), y su

desactualización en el gusto por las descripciones elegantes, sobrias y pretendidamente rigurosas del Realismo (en *La Regenta*, de Clarín, por ejemplo) es un caso que podría pasar por mukarovskiano. Es decir, que las ideas estaban conectadas a zonas del texto, a partes reales suyas. Jauss, al sugerir que quizá debiera leerse toda la obra a contrapelo para averiguar si han quedado zonas o vacíos interpretativos en la obra, lo que está sugiriendo es que reactivar la *Ifigenia* de Goethe pasa por readecuarla a la ideología del presente.

Lo anteriormente dicho ocurrió con la *Ifigenia* de Racine. Racine “tradujo” al jansenismo el mito griego, es decir, transformó el politeísmo en un monoteísmo que le servía para ironizar sobre la libertad humana y el destino. Según Jauss, Goethe supera la versión de Racine debido a los problemas formales y materiales que planteaba: “los pasos por los que la *Ifigenia* de Goethe supera el abismo que separa al hombre de los dioses tienen un valor de paradigma, mostrando cómo el hombre pasa de la dependencia mítica a la libertad del sujeto adulto” (ROBERT JAUSS 1989:231). Esta manera en la que el Espíritu Santo deja de soplar en el Pueblo de Dios y se vuelve íntimo, interno a cada ser humano y le habla desde el corazón, es la solución ilustrada al “oscurantismo medieval”. Basta recordar la idea de los *secreta cordis* de Rousseau. En suma, Goethe transforma el mito. ¿Qué diría Mukarovsky al respecto? Por de pronto, que las transformaciones de las que Mukarovsky hablaba eran sobre todo “esenciales”, transformaciones dadas sobre un mismo artefacto o cuerpo; dicho de otro modo, el texto escrito no cambiaba. En ese sentido, las dos “Ifigenias” de las que aquí se habla junto con la *Ifigenia* de Eurípides son obras diferentes de las cuales habría que analizar cada concreción por separado. El hecho de que, ideológicamente, la *Ifigenia* de Racine nos resulte más lejana que la Goethe, en suma, no tendría por qué implicar que la obra de Racine no pueda estar más viva, ser más leída y ser más interesante que la de Goethe desde un punto de vista literario, porque la ideología que envuelve a la obra entra en ella de manera dialéctica y no mecánica. Esta afirmación la hacemos aplicando el pensamiento de Mukarovsky a esta cuestión, sin que por ello queramos decir que Mukarovsky formuló explícitamente esta crítica al trabajo de Jauss. Lo que nos parece, en suma, es que, mientras que en Mukarovsky existía una esfera literaria conectada a otras esferas sociales mediante conexiones dialécticas (la integración siempre era problemática), en Jauss parece que la conciencia social total se vierte en la obra sin pasar por la especificidad de lo literario, si es que se le reconoce tal especificidad a este tipo de hechos artísticos o, por el contrario, se diluyen en el magma genérico de la “cultura”. Esta diferencia que apuntamos, como decimos, puede ser corregida o matizada, pero es interesante destacar los cambios (graves o ligeros) de perspectiva entre nuestro autor y Jauss, aun en el supuesto de que ambos confluyeran en sus conclusiones.

Para finalizar, cabe recordar que las transformaciones de las que habla Jauss son interpretadas por él como “traducciones”. Es decir, lo que hizo Racine con Eurípides fue traducir su *Ifigenia* al lenguaje de la Francia de la segunda mitad del siglo XX: “su traducción a un nuevo presente solo es posible aceptando las cuestiones suscitadas por la insatisfacción en que nos deja la solución de Goethe” (ROBERT JAUSS 1989:237). Recuerda Jauss, no obstante, que sacar la *Ifigenia* de su cápsula mitológica significa volver a meterla en otra cápsula igualmente mitológica que solo se revelará como tal bajo la luz de los años. Como comprobamos, el concepto de “verdad” está, en principio, totalmente vedado en la Estética de la recepción de un modo muy parecido, hay que decirlo, a como lo estaba en la teoría de Mukarovsky. La verdad, parece, se identifica con una metafísica totalizadora en Jauss, de la que hay que huir, como ya hemos dicho: “a diferencia de las teorías idealistas y materialistas que partiendo de premisas opuestas (determinación endógena o exógena del arte en su constitución y tradición) afirman su voluntad de metodologías totalizadoras, la estética de la recepción deduce su carácter parcial del convencimiento de la imposibilidad de comprender la obra de arte en su estructura y en su historia como una sustancia o entelequia” (ROBERT JAUSS 1989:237).

En total, admitir el carácter parcial de la metodología de la recepción significa evitar las ideologías totalizadoras defensoras de la “conciencia verdadera”, según Jauss, a pesar de que una metodología parcial no significa arbitrariedad, sino una selección crítica llevada a cabo, eso sí, con unas armas percederas: la concreción no es la recepción “(...) que pone al gusto del día un viejo asunto” (ROBERT JAUSS 1989:345), sino que es una crítica reflexiva.

10.2 Mukarovsky y la teoría del texto artístico de Yuri Lotman.

Este epígrafe está motivado por dos razones: una, porque Lotman desarrolla una concepción semiótica de la obra literaria que podemos contrastar exitosamente con la de Mukarovsky; dos, porque este desarrollo nos va a ayudar a volver a subrayar algunos de los puntos ciegos de la teoría de Mukarovsky, puesto que creemos que la teoría de Lotman puede interpretarse como una prolongación “hasta sus últimas consecuencias”²⁴⁶ de las premisas teóricas del autor checo, sobre

246 Frantisek W. Galan afirma que “la raíz de los fracasos contemporáneos por desarrollar una teoría literaria orientada hacia el lector provienen de la incapacidad de Vodicka, y también de Mukarovsky, para ampliar la noción de *langue* de Saussure (o, como se diría en la jerga lingüística actual, de suficiencia) al estudio de la literatura” (W. GALAN 1988:214).

todo en lo que se refiere a su etapa semiótica, la más alejada de la fenomenología que es precisamente donde Lotman se separa del autor checo. Como hemos ya advertido, no hay necesariamente que suponer que Lotman haya leído a Mukarovsky (lo cual es más que probable), porque, antes que influencias directas (conexiones), estamos tratando de establecer relaciones.

Yuri Lotman (1922-1993) fue un lingüista ruso que centró sus estudios en semiología. Se le considera uno de los precursores de la llamada “culturología” que se corresponde a grandes rasgos con lo que hoy llamamos “estudios culturales” (*cultural studies*). Su obra es relativamente extensa y su teoría es asimismo compleja, de modo que nos ceñiremos a las ideas más generales y más importantes de su sistema teórico, que creemos contenidas en *Estructura del texto artístico*, publicado en 1970 en Rusia, y en 1978 en España.

Como se puede apreciar tan solo leyendo el título, Lotman parte de la idea de texto. La define como “la totalidad de relaciones estructurales que han encontrado expresión lingüística (la fórmula 'que han encontrado expresión gráfica' no sirve, ya que cubre el concepto de texto en el folclore)” (LOTMAN 2011:134). La idea de texto aparece unida a las posiciones filosóficas de la hermenéutica, para quien el pasado era un texto que había que interpretar. Después de la caída de los grandes relatos y de la visión estrictamente metafísica de la Historia, surgió la necesidad de tratar a la historia como una ciencia más, realizando sobre ella una labor crítica que nos librara de las grandes ideas de Progreso y Final de la historia para ceñirnos al material más positivo posible. Así, el pasado se convertía en precisamente un texto, una energía llena de sentido que había que reinterpretar un y otra vez, puesto que el flujo de significados atribuibles a este texto era, en principio inconmensurable. A esta interpretación del pasado como un texto y de la Historia como, esencialmente, una narración, siguió la pretensión de incluir a la historia en la literatura reavivando con estas tentativas los viejos debates en torno a la científicidad de la historia y de la literatura, un tema ya tratado por Aristóteles en su *Poética*. En el fondo, el debate iniciado por Aristóteles tiene una piedra de toque que es la idea de verdad; en efecto, si para Aristóteles la poesía era más científica que la historia era simplemente porque estaba más cerca de la verdad, de acuerdo con las premisas teóricas que manejaba en sus *Segundos analíticos*. En este sentido, si todo el mundo del hombre nos remite de nuevo a su interpretación mediante las reglas asimismo humanas y creadas por el hombre, todo lo cultural (en tanto que humano) es un texto porque nada humano puede existir como tal fuera de un código.

Cabría preguntarse, a estos efectos, si el texto artístico se corresponde con el artefacto o con el

objeto estético (en correlación con la teoría de Mukarovsky). Lotman advierte que “(...) es necesario oponerse a la identificación del texto con la idea de totalidad de la obra de arte. Resulta poco convincente, a pesar de su simplicidad aparente, la contraposición muy difundida del texto como una cierta realidad a las concepciones, ideas, interpretaciones de todo género en las que se cree ver algo excesivamente inestable y subjetivo” (LOTMAN 2011:69). Parece que Lotman impugna aquí la contraposición del mero texto o cosa con su interpretación subjetiva. Rechaza, parece ser, la relevancia que tienen las interpretaciones individuales, psicológicas del texto artístico, puesto que la correcta interpretación de esta se da en relación a un código social. Mukarovsky, a pesar de expresar lo mismo con distintas palabras, sí recuerda que, de todas maneras, la obra ha de pasar por manos del individuo, y es en esa contingencia precisamente como los códigos sociales evolucionan, gracias al papel de los individuos, si recordamos el artículo de “El individuo en la evolución literaria” del que hablamos en su momento. Lotman tampoco es inmanentista, no cree que la obra de arte se agote dentro de sí misma, sino que “todo conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierte al texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extratextuales” (LOTMAN 2011:69).

En torno a la distinción entre artefacto y objeto estético (sensaciones/intelecto), Lotman afirma que la separación no es casi posible porque ambas funcionan a la vez²⁴⁷, pero seguidamente recuerda que la distinción apropiada es la asimilación sensorial en la que se aprehende solamente lo no sistémico, lo material (lo que llamamos partes materiales) y la asimilación intelectual, lo sistémico (lo que llamamos partes formales). La asimilación del segundo tipo es el placer estético: “(...) este placer consiste en reducir a un sistema la masa de material heterogéneo” (LOTMAN 2011:81). Recordamos que percibir el material heterogéneo sin tener en cuenta la intencionalidad del autor, es decir, percibirlo todo como “material”, era propio del lector más bien primitivo; el sofisticado tenía herramientas para distinguir la no intencionalidad de la intencionalidad. Aquí Lotman se aleja de Mukarovsky, puesto que prefiere olvidar el concepto de intencionalidad para hablar de códigos objetivos, de sistemas. Cabría analizar más a fondo esta correlación que establecemos, pero preferimos detenernos aquí para no extendernos en exceso.

En total, el concepto de texto artístico de Yuri Lotman es un concepto que se asemeja mucho al concepto de estructura de Mukarovsky, puesto que ambos son inagotable y se prestan siempre a

247 “Pero de lo dicho se infiere no solo la diferencia entre el placer intelectual y sensorial, sino también su unidad de principio desde el punto de vista de la antinomia: información-entropía” (LOTMAN 2011:81). En palabras de Mukarovsky, la información sería el contenido determinado y la entropía la energía, el contenido indeterminado, e, incluso, el gesto semántico.

nuevas resistematizaciones que arrojan luz sobre zonas del texto en otro tiempo indeterminadas por el nuevo sistema. El concepto de texto, sin embargo, guarda una diferencia por respecto del de estructura de Mukarovsky, que acaso hemos estado persiguiendo hasta ahora: el texto se construye con un lenguaje, mientras que, para Mukarovsky, el artefacto no tenía por qué ser construido por un “lenguaje”, sino que constituía tan solo un cuerpo trabajado, un material sensible. En el caso de Mukarovsky nos encontraríamos con un intento de sistematización que transitaría del arte en general (de todo tipo de artefacto, aunque no incluya él un lenguaje) a la aplicación de esos principios generales en la literatura, aunque de un modo flexible. En el caso de Yuri Lotman, nos encontramos con el proceso acaso inverso: parte de una situación tal en que el artefacto es ya lenguaje y extiende esa concepción a todos los demás hechos artísticos, lo cual le mueve a afirmar que todos los objetos culturales son, en principio, textos, puesto que suponen un lenguaje²⁴⁸. Es en este sentido en que dice Lotman que “el lenguaje del Romanticismo no puede identificarse con ninguna de las lenguas naturales (...) puesto que será válido para la descripción de textos no verbales” (LOTMAN 2011:33).

Por otro lado, el texto literario, en tanto que artefacto, ha sido criticado por haber eliminado todas las variantes orales que de él podría ofrecerse. Lotman, de todos modos, tan solo recuerda que si grabáramos a cinco personas distintas recitando un mismo poema, aún tendrías un invariante que se repite en cada uno de ellos. Ahora bien, la literatura italiana del siglo XX también podría estudiarse como un único texto (LOTMAN 2011:73). Ese texto se daría en un nivel más abstracto que el resto de los textos que se encuentran dentro de el a título de partes suyas. Esto nos recuerda sobremanera a los niveles de integración de los que hablaba Mukarovsky, según cuya teoría un obra se incluía en su serie artística, en su período artístico, en el arte en general y, por último, en la totalidad de la cultura nacional. Esta visión exige retotalizaciones (resistematizaciones) a niveles cada vez más abstractos, de tal manera que, según Lotman:

| Subtextos | subtexto | subtexto | texto |
|--|-------------------------------------|---------------------|-------------|
| -nivel fonológico -nivel morfológico -etc. | <i>Cañas y barro</i> ²⁴⁹ | Naturalismo español | Naturalismo |

El código para interpretar el texto “Naturalismo”, huelga decir, sería la cultura literaria

248 En este sentido, el lenguaje, en tanto que cultura, supondría un prisma a través del cual se modeliza el mundo.

249 Nos referimos a la obra de Vicente Blasco Ibáñez, tan solo a título de ejemplo.

universal, el código literario de la Humanidad, que sería para Lotman un caso límite, en el que el emisor (la Humanidad) y el receptor (la Humanidad) serían el mismo ente, pero en momentos diferentes (LOTMAN 2011:17). Aquí, cuando nos preguntábamos acerca de la integración de unas estructuras en otras en torno a las ideas de Mukarovsky, vemos que han llegado al límite en Lotman, y por este motivo Lotman es imprescindible para entender bien a Mukarovsky, a nuestro juicio. Lotman, a pesar de que afirma que la literatura italiana del siglo XX puede estudiarse como un único texto, sin embargo subraya que la novela del siglo XX no es ya un texto, porque un texto ha de ser heterogéneo. En otras palabras, “novela del siglo XX” dice h'_2 , y “literatura italiana del siglo XX” dice H. La primera totalidad sería distributiva y la segunda totalidad sería atributiva; la primera haría referencia a una totalidad de textos concretos y distintos entre sí a varios niveles (títulos de obras muy distintas y concretas, envueltas en una cápsula extraliteraria como es “+siglo XX/+italiana”, es decir, una nota intensiva o connotativa extraliteraria, una totalidad articulada de manera más bien vertical) y la segunda haría referencia a una sistematización en la que se deja fuera lo heterogéneo y se queda uno con un rasgo literario puro como es “novela”, abstracto y por ello no heterogéneo, puesto que antes que con totalidades heterogéneas (h' , h'' , h''' , $h'_1+h'_2$, etc.) trata con un rasgo solamente ubicable en h_2 , es decir, sería más bien un lenguaje literario de descripción de textos, más que un texto. En total, la distinción que hace Lotman entre texto y lenguaje de descripción es aquella que existe entre totalidad sistática y totalidad sistemática, entre “parole” y “langue”.

10.2.1 Entre el texto y el código: el papel de la sistematización.

La cantidad de consecuencias teóricas que arrastran estos presupuestos es tremenda, pero no podemos detenernos a analizarlos en sí mismos, sino tan solo por respecto de la teoría de Mukarovsky. Creemos, en este sentido, que la teoría semiótica del arte inaugurada en sus líneas generales por Mukarovsky permite que Lotman recoja algunas tesis de Mukarovsky y las lleve prácticamente hasta sus últimas consecuencias. De otro modo, si Mukarovsky entendió la obra literaria como un signo, Yuri Lotman creará que es un signo dentro de un sistema comunicativo totalmente isomórfico con las lenguas naturales. Es el arte, entonces, una lengua, aunque no esté hecha de palabras, aunque no sea una lengua natural. Es por este motivo que introduce el texto (signo) artístico en un contexto comunicativo tal y como estaba ya formulado: emisor-mensaje-receptor.

Existen, según Lotman, tres tipos de lenguajes (LOTMAN 2011:20):

- a) lenguas naturales.
- b) lenguajes artificiales.
- c) lenguajes secundarios de comunicación (sistemas de modelización secundaria) que se construyen como las lenguas naturales, pero no lo son.

Que las obras de arte son casos concretos de un tipo de comunicación c) se demuestra según Lotman por el hecho de que para entender el arte hay que hablar su lenguaje, hay que conocer el código. En este sentido, afirma que el lenguaje de los cuentos folclóricos es el esquema de Propp: todos utilizan el mismo código.

Esto tiene consecuencias prácticas inmediatas. Si el siglo XX ha estado atravesado por multitud de trabajos sobre la cientificidad de las disciplinas literarias, Lotman encuentra en estas premisas iniciales el criterio más firme para constatar que un mensaje puede ser verdadero o falso, pero un código no y, en tanto que los textos artísticos forman parte de códigos más amplios, lo que hay que medir es el alcance comunicativo y el significado que tiene tal o cual texto con respecto al marco de referencia, esto es, con respecto a su código. Se sigue aquí con la filosofía pragmatista que también utilizaba Mukarovsky, en el fondo. Si el arte suponía siempre una belleza perfecta que se buscaba aunque nunca se encontrara, entonces se puede decir que el arte no es independiente de la verdad, puesto que la busca siempre sin encontrarla más que dentro del código que le da vida.

Recordando lo dicho en el epígrafe en torno a los conceptos de *emic* y *etic* y la traducción, es interesante destacar una afirmación de Lotman: la lengua natural se puede traducir (aunque habría que concretar desde qué otra lengua se puede traducir, a qué otra lengua se vierte la traducida), “sin embargo, la lengua natural posee en sí misma una determinada jerarquía de estilos que permite expresar el contenido de un mismo mensaje desde diferentes puntos de vista pragmáticos” (LOTMAN 2011:27). Es decir, ni siquiera lo lingüístico se agota en un código, puesto que siempre hace referencia a grupos de individuos concretos que utilizan el código de una manera determinada y, por tanto, no solo se modeliza el mundo (no solo se expresa el mundo) sino siempre y simultáneamente el propio individuo que habla. Nos recuerda esto, acaso, a la doble dirección del objeto artístico de Mukarovsky: por un lado, significa la totalidad de fenómenos sociales (significa una cultura o a su lenguaje artístico), por otro, se refiere al objeto mismo mediante la función estética, al igual que una frase, pragmáticamente, desvela ciertos datos del sujeto que la pronuncia y

a la vez tiene un significado ella misma.

En total, el texto artístico se articula en dos niveles, que implican cada uno un lenguaje diferente pero no por ello inconexo: el primer nivel es lingüístico; el segundo, artístico. De este modo, podemos ubicar en un cuadro algunos de los ejemplos que el propio Lotman ofrece para ilustrar esta idea:

| | Obras concretas | Primer nivel I (lenguas naturales) | Segundo nivel I (textos) | Segundo nivel II (modelo abstracto invariante de segundo grado) |
|------------|--|---------------------------------------|---------------------------------|--|
| Textos I | a) cuadro de Delacroix b) poema de Byron | a) ~ b) inglés | Romanticismo europeo occidental | Romanticismo |
| Textos II | a) poema de Milckiewicz b) obras para piano de Chopin | a) polaco b) ~ | Romanticismo polaco | |
| Textos III | a) poemas de Derzhavin b) conjuntos arquitectónicos de Bazhenov | a) ruso b) ~ | Prerromanticismo ruso | |

Ha de destacarse, de acuerdo con este cuadro, que “el lenguaje del Romanticismo no puede identificarse con ninguna de las lenguas naturales”, porque se encuentra en textos no verbales como es *La libertad guiando al pueblo*, de Delacroix.

De alguna manera, vemos que, si un texto cualquier porta un significado es debido a un código social que le da ese significado. En esta dirección apuntada por Mukarovsky camina Lotman, sistematizando y llamando texto a aquello que Mukarovsky solamente se atrevió a llamar artefacto. La virtualidad de llamar texto a un objeto como un cuadro de Delacroix es que Lotman se libra del incómodo problema de tener que concebir un libro como un mero artefacto, como un mero cuerpo percibido con los sentidos. Decir que *La libertad guiando al pueblo* es un texto significa

tomar el objeto de manera inseparable con su código, aunque esto al precio de extender el concepto de texto a situaciones tales como el humo que vemos surgir desde detrás de una montaña, o tales como el lenguaje de *clicks* de algunos pueblos primitivos, etc.

En total, un texto poético sería una suma de h_1+h_2 . H_1 correspondería al primer nivel del texto literario, es decir, el lingüístico, en donde la univocidad del sentido es lo que prima; H_2 , por contra, serían la organización artística (para Mukarovsky, la estructura artística, lo percibido como intencional), de tal modo que un texto artístico podría expresarse del siguiente modo: $H^{250} = h_1+h_2$. Esto es una forma de reafirmar aquello que decía Mukarovsky: desde un punto de vista artístico, no existe la diferencia entre contenido y forma (si entendemos la forma como procedimiento artístico). H_1 no sería el contenido y h_2 no sería la forma, sino que h_2 sería el contenido determinado, acaso lo que se percibe como intencional, (sistematizado, artísticamente, dirá Lotman) y h_1 sería, artísticamente parte del contenido indeterminado que puede entrar dentro del sistema artístico con el tiempo y por razones dialécticas. Para Mukarovsky, que una estructura artística entrara en el sistema artístico y, por tanto, fuera percibida como artística, exigía que h_2 formara parte del código de la sociedad, que pragmáticamente mediara entre personas con un sentido artístico. Ahora bien, Mukarovsky no trató de “atrapar” las situaciones entre el contenido determinado e indeterminado en una tabla de posibilidades lógicas, lo cual sí hizo Lotman, y tal vez este sea el mejor motivo que encontramos para sostener el argumento de que Lotman llevó más lejos que el propio Mukarovsky la semiótica artística.

Merece la pena detenerse unos instantes en esta sistematización, porque esta arroja luz sobre la teoría de Mukarovsky, nos parece. Creemos que él mismo podría haber suscrito este análisis, con todas las advertencias y cuidados para evitar las pretensiones de verdad absoluta. Nos encontramos, como decíamos, con cuatro posibilidades comunicativas de codificación y de decodificación artística:

a) Escritor: $H = h_2+h'_2$ ²⁵¹

Lector: $H = h_1+h'_1$

Esta situación ocurre cuando el escritor interpreta y construye el texto que ha escrito con un código artístico, mientras que el lector lo interpreta meramente con un código lingüístico o de otro

250 H sería el texto “bruto”.

251 H'_1 representaría un texto concreto del código lingüístico h_1 , por ejemplo, una carta de reclamación escrita en español por respecto del sistema lingüístico “español”.

tipo, pero no artístico. Sería, por establecer correlaciones (y no identidades), la situación en la que el lector es primitivo e interpreta todo como si fuera no intencional, para Mukarovsky.

b) Escritor: $H = h_2 + h'_2$

Lector: $H = h_2 + h'_2$

Existe en este caso una confluencia de interpretaciones: tanto el escritor como el lector utilizan códigos artísticos para tratar de interpretar el texto (H). En este caso, decimos que el lector es sofisticado. Cabe, no obstante, destacar un problema aquí que es mencionado por Mukarovsky. Supongamos que socialmente solo cabe un código artístico. La confrontación entre códigos se daría diacrónicamente, entonces. La situación a que podríamos llevarnos sería la siguiente:

Escritor: $H = h_2 + h'_2$

Lector: $H = h'_2 + h''_2$

Es decir, esta situación se interpreta como la transformación literaria que se da en una obra que se escribe con un código artístico (h_2) y que da lugar a un “objeto estético” (h'_2) y, sin embargo, en el momento dos sigue interpretándose como una unidad artística, pero el código desde el que se interpreta, aun siendo igualmente artístico, es diferente (h'_2) y, por tanto, entra en el código artístico interpretado de manera concreta artísticamente, pero de tal forma que es diferente estéticamente.

Este caso es el más problemático para Mukarovsky, puesto que aquí el lector no tiene ninguna garantía de cuál es la intencionalidad del autor. Pongamos un ejemplo simplificado: *Mayo*, de Macha, fue interpretado de la siguiente manera en dos momentos distintos:

| <i>Mayo</i> | h_1 | h_2 |
|-------------|--------------------|--------------------|
| Momento 1 | Fragmentarismo | Ambiente tenebroso |
| Momento 2 | Ambiente tenebroso | Fragmentarismo |

En el momento uno, el fragmentarismo sería tan solo un rasgo de coherencia, una propiedad lingüística del texto, un material que es “transporte” del ambiente tenebroso que contrastaba con los ambientes realistas, con el salón burgués, con el decoro, etc., y que era lo realmente activo estéticamente, lo semánticamente determinado en un nivel estético. Más tarde, cercanos ya a las

vanguardias, el fragmentarismo de *Mayo* pasa a ser lo relevante artísticamente. En ambos momentos, la obra es percibida como artística porque se usa un código artístico para analizarla, pero en las dos situaciones la obra es artística porque los códigos son artísticos, a pesar de ser diferentes. Lotman conecta de nuevo con Mukarovsky: “semejante criterio nos obliga a poner mayor empeño en el examen de la historia de la recepción de textos en la conciencia de los lectores. Códigos siempre nuevos de conciencias lectoras revelan en el texto nuevos estratos semánticos” (LOTMAN 2011:93). Subrayamos aquí la última frase: “las conciencias revelan en el texto nuevos estratos semánticos”, es decir, revelan el texto, no lo crean cada vez.

c) Escritor: $H = h_1 + h'_1$

Lector: $H = h_1 + h'_1$

Esta situación nos remite a un proceso de decodificación en que escritor y lector interpretan el texto en su nivel lingüístico. Lotman dice que es propio del Naturalismo, puesto que tanto el escritor como el lector entienden que la obra responde a una verosimilitud propia del ensayo o del tratado científico: “el escritor se considera a sí mismo como un investigador de la naturaleza que ofrece al lector hechos en una descripción verídica” (LOTMAN 2011:45). En este caso, el lector es sofisticado también.

d) Escritor: $H = h_1 + h'_1$

Lector: $H = h_2 + h'_2$

La última posibilidad de combinación ilustra la situación en la que un escritor compone su texto codificándolo lingüísticamente tan solo y, sin embargo, es decodificado en clave artística: “Nerón juzgando el incendio de Roma según las leyes de la tragedia teatral”²⁵² (LOTMAN 2011:45).

Cabe decir que, teniendo en cuenta que H , en realidad, supone la suma de $h_1 + h'_1 + h_2 + h'_2$, podríamos establecer otras opciones aquí. La diferencia de análisis con Mukarovsky es que el autor checo desplegaría estas oposiciones en el tiempo, entendiendo que H se concreta en H' , H'' , H''' , diacrónicamente. H se estaría transformando sin perder su identidad, si recordamos lo dicho en el epígrafe sobre las transformaciones literarias. Este tipo de concreción semiótica (no psicológica,

252 Aquí podemos comprobar una de las consecuencias de interpretar cualquier hecho como si fuera un texto, y no nos referimos a la dimensión moral de la interpretación, sino a la teoría que admite un incendio como un texto interpretable, es decir, un incendio como, esencialmente, un lenguaje.

como la defendida en el modelo de Ingarden) fue formulada como tal por Vodicka, a pesar de que la teoría era de Mukarovsky. El hecho de que Vodicka le diera ese nombre (concretización semiótica) no es, no obstante, un hecho superficial, puesto que suponía una crítica al psicologismo. La obra se concreta, pues, socialmente, supuesto un código compartido por muchos individuos. Por este motivo, Mukarovsky entiende que los desfases expresados en las situaciones a) y d) no son inmediatamente comprensibles atendiendo al individuo psicológico, sino que ha de ponerse la atención en el individuo social. El problema principal de Mukarovsky es que dejó sin tratar en profundidad las diferencias entre los códigos de diferentes colectivos y las diferencias en cuestión de importancia entre los distintos códigos de interpretación. La sistematización que hemos expuesto, se como fuere, sirve para expresar, según Lotman, la dialéctica entre el emisor y el receptor, afirmación que compartiría Mukarovsky, como ya hemos tenido ocasión de comentar.

Otra manera de plantear la dialéctica sería la de material sistémico y no sistémico, según Lotman; Mukarovsky diría, lo recordamos una vez más, material intencional y material no intencional. Según Lotman, lo extrasistémico sería la “cosa”, lo más cercano a la naturaleza; según Mukarovsky, cuando más se perciba la cosa como “cosa”, menos intencionalmente se percibirá tal cosa, es decir, se tenderá a ver como un objeto natural más.

Tratemos de referir dos puntos más de conexión entre lo dicho por Mukarovsky en cuanto a estos dos niveles (lengua natural/lenguaje de modelización secundaria). Lotman dedica muchos esfuerzos a demostrar que la literatura es un lenguaje secundario el cual “(...) posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de estos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios” (LOTMAN 2011:34). Una de las razones que da, es que lo que en el nivel lingüístico puede ser analizado sintácticamente, en el nivel literario puede tomar un color semántico. Cierta tipo de sintaxis, e un nivel lingüístico, nos puede llevar a establecer diferencias entre textos en los que predomina la subordinación (con todos los tipos que podamos distinguir) y textos en los que predomina la coordinación; sin embargo, en un texto poético, estos aspectos sintácticos son semánticos, puesto que adquieren un valor estético que puede significar Barroco frente a Renacimiento. Vemos que esto concuerda con lo dicho por Mukarovsky: todo en la obra es contenido, aunque sea indeterminado. Ahora bien, según Mukarovsky y su tesis de la “energía semántica indeterminada”, se habría de suscribir lo dicho por Lotman pero matizando la posibilidad de que la semantización artística de la sintaxis (por ejemplo) pudiera a su vez volver a perder la semantización. Decir, en suma, que todo es contenido en una obra literaria es decir que la obra literaria como totalidad es un signo; en opinión de Lotman: “decir:

todos los elementos del texto son elementos semánticos, significa decir: en este caso el concepto de texto es idéntico al concepto de signo” (LOTMAN 2011:34). Es evidente la sintonía entre los dos autores aquí, como vemos. Además, Lotman también recuerda que la sintagmática a nivel sígnico-artística no se da en una cadena, sino entre las partes de la totalidad jerarquizada sígnicamente. Es decir, o una parte es tratada lingüísticamente o es tratada artísticamente; o es h_1 o es h_2 . El texto artístico, en total, está subordinado a dos gramáticas (LOTMAN 2011:95).

Cabe ahora hablar sucintamente del concepto de “semiosfera”, que Lotman acuña para tratar de entender el “espacio” en donde la creación de signos y su funcionalidad es posible. Con esta esfera, Lotman trata de superar la idea de “sistema estático” como si este fuera una suma de unidades elementales funcionando de tal o cual modo: “como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística” (LOTMAN 1996:11). Entonces, antes que estos cortes internos lo que existe es un *continuum*, al que Lotman llama semiosfera por analogía con el concepto de biosfera.

Lotman emprende, antes que un camino de síntesis por el que reconstruir una especie de sistema a partir de sus elementos más pequeños, un camino de análisis; es decir, parte de la totalidad para seccionarla en partes: “así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo —de la semiosfera— hace realidad el acto sígnico particular. La semiosfera se caracteriza por una serie de rasgos distintivos” (LOTMAN 1996:12).

El primer rasgo distintivo del que habla Lotman es el del carácter delimitado a través de la homogeneidad e individualidad semiótica de cada elemento; es decir, los elementos, en cierto sentido, son iguales, son partes distributivas. Esto, desde luego, nos acerca al concepto de sistema en su sentido clásico, en un sentido cerrado, anterior al sentido darwinista de sistema. De hecho, Lotman advierte que la membrana de cada semiosfera es una requisito imprescindible para entenderla, y esta se basa en los traductores-filtros, en sus palabras, que se ocupan de semiotizar internamente lo que llega de fuera. Estos nos acerca al emicismo que describimos en el apartado en torno a la distinción *emic/etic*. Para Lotman, esta semiosfera es un individuo, una persona (en el sentido de que es indivisible y su unidad es evidente), a pesar de las dificultades enormes que existen para definirlo con precisión. Si para Mukarovsky la conciencia social era la que otorgaba

significado a artefacto, para Lotman ocurre exactamente lo mismo; la diferencia estriba en que Lotman formula expresamente la dificultad de definir esta membrana y Mukarovsky, sencillamente, no menciona nada al respecto (apenas algunos apuntes sobre las diferentes lenguas como materiales diversos para la literatura). En palabras de Lotman: “así, por ejemplo, en unos sistemas la mujer, los niños, los criados no libres y los vasallos pueden ser incluidos en la persona del marido, del amo y del patrón, careciendo de una individualidad independiente; y en otros, son considerados como personas aisladas” (LOTMAN 1996:13).

La permeabilidad entre dos esferas semióticas distintas, no obstante, ha de significar por fuerza que, a pesar de la traducción a sistemas distintos, hay elementos que prevalecen idénticos, pues de lo contrario el diálogo real sería imposible.

Lotman recuerda que estas membranas pueden tener no solo sentido abstracto, sino sentido espacial preciso; en efecto, si la semiosfera de referencia tiene sentido territorial, los suburbios de dicha semiosfera ejercerán siempre de membrana filtradora en doble dirección. Esta función es importante para la formación de *koinés* y de lenguajes *criollizados*. La unidad de la semiosfera se deja ver en el *siuzhet* tan recurrente de Romeo y Julieta, por ejemplo, en el que dos colectividades enemigas se ponen en contacto cuando dos puntos de sus membranas comienzan a experimentar conexiones de algún tipo.

El segundo rasgo distintivo de la semiosfera es la “irregularidad semiótica”. Este rasgo se basa en las diferencias de perspectivas entre observadores de las semiosferas. Un observador que forme parte de la semiosfera, si la ve desde fuera, está percibiendo el espacio semiótico de otra manera a como lo perciben los que se encuentran dentro de la misma. Es interesante, al hablar asimismo de la diversidad de estructuras internas, tal y como Mukarovsky entendía que la superestructura “nación” se componía de otras muchas que la integraban, citar a Lotman en este punto: “con respecto al todo, hallándose en otros niveles de la jerarquía estructural, muestran la propiedad del isomorfismo. Así pues, son al mismo tiempo parte del todo y algo semejante a él” (LOTMAN 1996:18). Y, líneas más abajo Lotman recuerda también que el isomorfismo entre diversas estructuras se debe a que se refieren a los mismos objetos reales externos a ellos.

En suma, lo que nos interesa destacar de este concepto de semiosfera es que Lotman no lo detiene en una cultura concreta, porque esta cultura concreta puede ser retotalizada a un nivel superior de manera que esta esa semiosfera quede subsumida en otra mayor que ella:

puesto que todos los niveles de la semiosfera —desde la persona del hombre o del texto aislado hasta las unidades semióticas globales— representan semiosferas como si puestas una dentro de la otra, cada una de ellas es, a la vez, tanto un participante del diálogo (una parte de la semiosfera) como el espacio del diálogo (el todo de la semiosfera), cada una manifiesta la propiedad de ser derecha o ser izquierda y encierra en un nivel más bajo estructuras derechas e izquierdas (LOTMAN 1996:25).

Ocurre así que todos los textos son mensajes que han sido codificados dos veces, es decir, que han sido subsumidos dos veces por sucesivas esferas. Por ejemplo, una condena exige un código lingüístico y un código jurídico, por ejemplo, en cuya intersección se forma el texto propiamente dicho. De esto ya hemos hablado en párrafos anteriores, pero merece la pena citar una vez más a Lotman: “la multiestructuralidad se conserva, pero está como empaquetada en la envoltura multiestructural del mensaje en el lenguaje del arte dado” (LOTMAN 1996:53). o que está reconociendo Lotman aquí es la posibilidad dinámica de reestructuración de las partes de los “textos”.

Por otra parte, Lotman se pregunta cuál es el papel del progreso tecnológico para el texto. La escritura en sí es una herramienta tecnológica de la que prescindían las sociedades ágrafas y esto, desde luego, no solamente tenía que ver con el desarrollo de su literatura, sino con el desarrollo de otros progresos científico técnicos: “la aparición de la escritura (desde luego, en el contexto de otros cambios sociales y científico-técnicos) tomó realizables grandiosas empresas de construcción de templos, pirámides y otras edificaciones no utilitarias, lo que le impuso a la sociedad gastos monstruosamente improductivos” (LOTMAN 1996:154). A través de la imprenta, por ejemplo, la producción de textos aumentó sobremanera, y esa ampliación dio lugar a la impresión de textos en lenguas vernáculas, las cuales, junto con el desarrollo comercial de ciertos estados-nación dieron lugar al mosaico de estados en Europa que vemos hoy y, sobre todo, a la creación de literaturas nacionales diversas:

sin embargo, no se puede considerar casual el hecho de que tanto las fronteras de los mercados como las fronteras de los estados como unidades políticas tiendan claramente a las fronteras de las lenguas, y de que precisamente la unidad de la lengua resulte uno de los criterios más esenciales en el paso del abigarramiento de fronteras políticas del Medioevo a la estabilización de las fronteras europeas que, por encima de todas las desviaciones, se abre paso a través de las guerras de la Edad Moderna. Precisamente la era de la imprenta llegó a ser el periodo en que, por una parte, el dialecto local, y, por la otra, la lengua sacra (el latín, el eslavo eclesiástico, el árabe clásico), cuyas frontera no eran políticas o nacionales, sino confesionales, fueron relevados por la lengua literaria nacional (LOTMAN 1996:145).

Esta observación resulta muy importante para nosotros, porque supone un ejemplo claro de cómo los artefactos literarios (las reliquias físicas) permiten una historia de la literatura basada en textos impresos que han podido conservarse mejor por diversas múltiples razones, pero sobre todo por la posibilidad de su reproducción mecánica. Este hecho también afecta al desarrollo de la literatura y de la producción de textos en general y, en este sentido, tales ideas se vienen a completar tal vez la importancia que el artefacto tiene en una teoría semiológica del arte y la literatura. La literatura, de hecho, vino a suplir esa unidad confesional como si fuera un gran texto propio de cada nación. Pareciera en este punto que Lotman está apuntalando la tesis de Mukarovsky sobre la existencia de las literaturas nacionales como órdenes a tener en cuenta. Es curioso además que el progreso tecnológico puede traer consigo cambios no solo en el arte, sino también en otras zonas de la realidad del hombre, como en la guerra: “el perfeccionamiento de la técnica de la fundición del bronce dio origen no sólo a las obras maestras escultóricas de Donatello, Cellini y Leonardo da Vinci, sino también a una artillería perfeccionada, y la invención, alrededor del año 1480, de la pólvora granulada y la producción de balas de peso y forma estandarizados cambiaron el carácter de las acciones militares” (LOTMAN 1996:145).

Parte de las ideologías imperantes fueron alimentadas a través de largas tiradas de libro que, aunque en principio estaban reservados a grupos reducidos, terminaron por popularizarse. Un ejemplo de esto es el Martillo de las brujas, una obra para uso de inquisidores y servidores que se popularizó sobremanera (Lotman afirma que se imprimieron hasta 50000). ¿Cómo obviar que parte de la literatura fantástica que sopla hoy en nuestra literatura no proviene de aquellas obras? En suma, los progresos científico técnicos forman parte de ese contexto total de fenómenos sociales a los que apuntaba el significado situado en la conciencia colectiva, según Mukarovsky.

Nos gustaría concluir constatando que las diferencias que hemos encontrado (en el marco delimitado al principio del epígrafe) han estado verdaderamente reducidas a un par de cuestiones. Por un lado, Lotman defiende que el arte ha de estudiarse en cuanto a su organización interna; Mukarovsky cree que su organización interna es imposible de estudiar sin tener en cuenta el uso del texto, sin tenerlo en cuenta pragmáticamente: por esta razón, Lotman recuerda que no tratar de reconstruir la obra según el código que dio vida a la obra literaria, es decir, olvidar su punto de origen, su cultura, su autor y contexto, significa borrar todos los “contextos culturales posteriores”, que solo se comprenden como resultados de procesos históricos que tienen más recorrido que el de una generación literaria; Mukarovsky, sin embargo, no hace referencia a la reconstrucción del

origen de la obra, puesto que la obra está originándose continuamente, cambiando sin dejar de ser ella y siendo lo que fue originalmente pero también lo que es en el presente. Por eso, dice Mukarovsky, si siguen con nosotros muchas obras literarias es porque su valor no está tanto en el objeto estético como en la cosa misma, en su material, y que por tanto se acerca al Hombre y a su constitución universal.

Por otro lado, la producción teórica de Lotman es mucho más abundante que la de Mukarovsky y abarcó tal vez más áreas, por lo que algunas de sus ideas podrían tratarse extensamente en conjugación con las de Mukarovsky, pero teniendo en cuenta que el autor checo no fue tan prolijo como Lotman y que sus estudios iban dirigidos sobre todo a la Estética y a la Teoría de la literatura.

10.3 Mukarovsky y la Teoría de los Polisistemas.

La Teoría de los Polisistemas se desarrolló principalmente en la década de los años 70 como una crítica al estructuralismo estático francés y, sin embargo, nació como un proyecto estructuralista, a pesar de constituir una “revisión” de algunas de las reificaciones del estructuralismo de Lévi-Strauss y de los teóricos que siguieron su estela. En este sentido, la Teoría de los Polisistemas afirma que las estructuras no son estáticas ni anteriores a los individuos y sus operaciones, sino que son dinámicas, cambiantes, lábiles, etc. Esta perspectiva, tal y como la acabamos de formular, no constituye una revisión por sí misma, puesto que, en definitiva, lo que parece hacer es reactivar el estructuralismo de Mukarovsky la herencia que de este recibió la Estética de la Recepción para oponerlo a este otro estructuralismo que se olvidó de los cambios y del dinamismo y se plegó al eleatismo del que ya hablamos en otros epígrafes. La deuda de Even-Zohar con el Estructuralismo checo (en especial con Mukarovsky) y el Formalismo ruso es subrayada por el mismo: “Me gustaría afirmar que la Teoría de los Polisistemas ha hecho casi inevitable, ya desde sus comienzos embrionarios en los años veinte, el desarrollo de instrumentos conceptuales para un amplio complejo de fenómenos. Me refiero antes que nada a las obras de Bogatyrev y Mukarovsky en la semiótica de la cultura, pero también las últimas contribuciones de la Escuela de Tartu-Moscú” (EVEN-ZOHAR 1999:26).

El autor más importante de este movimiento es Itamar Even-Zohar, profesor en la Universidad de Tel Aviv, el cual ha empeñado sus esfuerzos en distintas direcciones, como la Sociología o la

Antropología, aparte de la Teoría literaria. Esta perspectiva antropológica no resulta nueva, dado que ya hemos hablado de ella antes y ya sabemos qué implicaciones conlleva en el ámbito literario. Sea como fuere, lo cierto es que desde esta teoría se trata a la literatura como un sistema más entre los múltiples sistemas que forman las culturas. Hay, creemos, tres ideas centrales para esta teoría: sistema, cultura y relaciones dinámicas.

En la introducción a *Teoría de los polisistemas* (IGLESIAS SANTOS 1999), Monserrat Iglesias Santos dice que esta teoría aborda la literatura “como una red de elementos interdependientes en la cual el papel específico de cada elemento viene determinado por su relación frente a los demás”. Esta frase podrían firmarla absolutamente todos los estructuralistas, checos o franceses, daneses o alemanes, españoles o iberoamericanos, es decir: es absolutamente genérica. Y podrían afirmarla porque, en realidad, hace referencia a la vaguedad de la que hablábamos en el primer bloque en torno a la definición vulgar de estructura. Sospechamos, claro, que la Teoría de los Polisistemas no presenta en ejercicio tal vaguedad, sino que solamente deja sentir esa vaguedad cuando se divulgan los principios básicos en que se asienta. Lo que podemos extraer de la frase que hemos citado es, ciertamente, que los elementos se sitúan unos “frente” a otros, y esto implica dialéctica, diferencia y aun oposición. No podemos dejar de recordar todo lo dicho sobre Mukarovsky hasta ahora: energías dinámicas, cambios constantes y antinomias eran términos comunes en las exposiciones de Mukarovsky sobre su estructuralismo. Además, el antipsicologismo de Mukarovsky parece estar también impreso en la teoría del autor israelí, según Santos Iglesias (SANTOS IGLESIAS 1999:11)

La noción de sistema, dice Even-Zohar, es un pensamiento relacional que nace con la lingüística checa²⁵³, en el ámbito de la fonología, y su objetivo es explicar muchos fenómenos con unas pocas relaciones. Aquí observamos cómo la noción de sistema va perfilándose mejor debido al acercamiento a la lingüística. Se habla aquí de sistema, y no de estructura, probablemente para evitar la confusión con el estructuralismo francés, el cual ganó la posición “estructuralista” a la fuerza con sus posturas de carácter más bien sistemático. Parece que para Even-Zohar, el término sistema hace referencia todavía a las relaciones entre fenómenos, pero ya no de una manera fijista, sino evolucionista.

Es curiosa la manera en que Even-Zohar define “repertorio²⁵⁴”: “designa un conjunto de reglas

253 Esto no es del todo cierto, porque habría que afirmar asimismo que la noción de sistema en el *Systema naturae* de Linneo, por ejemplo, tenía otro sentido totalmente diferente, y sin embargo no es así.

254 Prefiere repertorio, que dice de alguna manera pluralidad de reglas de muchos tipos, a “conciencia social”, que

y materiales (...)” que se opone a otros repertorios: “dada la hipótesis de la heterogeneidad de los sistemas socio-semióticos (...), a menudo un repertorio logra establecerse como dominante, excluyendo por tanto a los otros o al menos haciendo su uso ineficiente o bien infructuoso” (EVEN-ZOHAR 1999:31). Esto nos recuerda a la dialéctica entre la tradición y las normas estéticas centrales y las periféricas, en la visión de Mukarovsky, y es algo parecido a lo que nos dice el teórico israelí: “no pueden construirse productos sin un repertorio. Nadie es capaz de crear reglas y conjuntos de elementos completamente nuevos para todos y cada uno de los productos al tiempo que está produciéndolos (...)”(EVEN-ZOHAR 1999:43). Además, una vez definido el concepto de repertorio, Even-Zohar habla también de las culturas. Las culturas, y por ende los repertorios, tienen fronteras no tan nítidas como las que se dan en otros códigos: “las fronteras de esta unidad cultural son con frecuencia discutibles y resultan menos obvias que las fronteras de los morfemas (...)” (EVEN-ZOHAR 1999:34). Si recordamos, el poco trato que Mukarovsky ofrecía a las fronteras entre colectividades es apuntado aquí como un problema. No estábamos lejos de esta postura cuando decíamos que un paso adelante de Mukarovsky en este sentido habría enriquecido aún más su teoría. Es por este motivo por el que creemos que la Teoría de los Polisistemas profundiza en la naturaleza de las colectividades, su identidad y sus fronteras con otras, partiendo de unos presupuestos similares a los del autor checo.

Even-Zohar también distingue entre canonizado y canónico. Canonizada sería aquella obra que por mecanismo más o menos subjetivos o de grupo (paradigmas, dialogismos limitados, M_2) se eleva por encima de las demás como un modelo, y canónico sería aquella que ha quedado fosilizada en los torbellinos diacrónicos como obras canónicas que efectivamente quedan como cánones estables, y que podrían considerarse más bien situados en M_3 ²⁵⁵. Para Even-Zohar, sin embargo, la literatura no puede explicarse desde dentro, internamente, sino que hay que salir fuera al conjunto de factores sociales que la van determinando (de nuevo vemos aquí funcionar a idea de los polisistemas, la cual parece no despegarse en lo esencial del estructuralismo de Mukarovsky). Este “salir fuera”, ¿no es aquello que echábamos en falta en el epígrafe de “La dialéctica e integración de estructuras”? En efecto, creemos que hablar de polisistemas, de tratar de cruzar de un sistema a otro para beneficiarse de sus perspectivas cruzadas es, ya está dicho, una de las cosas que nuestro autor

parece aunar muchos planos en una dimensión inmaterial de difícil acceso. Además, prefiere igualmente repertorio a “código”, puesto que el primero incluye los materiales y no solo las reglas de combinación de esos materiales. Zohar también menciona (EVEN-ZOHAR 1999:34) que la palabra “repertorema”, como elemento de ese repertorio, ha sido inspirada precisamente por Pike, de quien hablamos en torno a la distinción *emic* y *etic*.

255 Para Mukarovsky, parece, nada queda del todo fosilizado, aunque es cierto que dijo que, en el caso de las obras clásicas como la *Ilíada*, la *Eneida*, el *Quijote*, etc., se habría llegado a un valor literario estable que estaría sujeto a unas normas estéticas asimismo generales.

checo dejó en el aire.

En el caso de los textos antiguos que parece que existen dentro del sistema literario (o de los sistemas literarios), Even-Zohar sugiere algo muy curioso, y es que obras como la *Ilíada* cuya valor es casi unánimemente considerado altísimo, se tienen tan en cuenta precisamente porque ya no forman parte del “fuego real” de la literatura y, dado que se encuentran arrumbadas por carecer de interés actual, se convierten en un factor marginal de ella. Admite Even-Zohar, no obstante, que hay ocasiones en las que se extraen ciertos elementos del libro, estrofas, versos, referencias, que sigue siendo imprescindible citar en algunos momentos, pero no ya la obra en su totalidad. Nosotros, de todas formas, podríamos recordar que si esos textos son tan importantes, si por ejemplo el suicidio de Dido en la *Eneida* se cita y se sigue recordando de manera canónica, no es ya solamente por la belleza de ese segmento textual en sí, sino que la belleza de ese texto le habrá de estar conferida por el todo, es decir, por la propia obra como totalidad²⁵⁶. Siempre se tiene como referencia la obra entera, su identidad, su significación en la historia de la literatura y, por tanto, es difícil comprender este papel marginal que le asigna Even-Zohar si no está acaso emparentado con las ideas del mercado de la literatura, con la literatura más o menos de masas. La identidad y unidad de la obra era un fenómeno que de hecho persistía en la época de Mukarovsky. El fragmentarismo que después comentaba en torno a la percepción tardía de Mayo estaba presente siempre sobre el fondo unitario de la obra, existente gracias al gesto semántico (ver epígrafe “Sobre el gesto semántico y los planes del autor en la obra literaria”).

En la teoría de Even-Zohar existe, además, una diferenciación de dos niveles distintos: en el primero, los repertoremas, que son los elementos del repertorio (normas concretas) y los culturemas, que son los repertorios de una cultura. Parece la distinción existente en Mukarovsky entre normas estéticas y el conjunto de normas de distinto tipo de la conciencia social. Conociendo las dificultades del concepto de conciencia colectiva, Even-Zohar admite que es muy difícil definir la unidad de las normas o elementos, ese culturema, pero que resulta un paso lógico-empírico necesario. En el segundo nivel, se encontrarían los modelos, que son “la combinación de elementos+reglas+las relaciones sintagmáticas (temporales) que se imponen sobre el producto” (EVEN-ZOHAR 1999:35).

En otro lugar, Even-Zohar recuerda que el objetivo último no es clasificar los fenómenos que nos encontremos, sino dar cuenta con leyes de su complejidad. Es el “sistema” lo que busca

256 Esta sería la opinión de Mukarovsky.

determinar, como ya hemos dicho, pero no se trata de un sistema sincrónico, puesto que tanto la sincronía como la diacronía son históricas, cambian y se ven modificadas por innumerables factores. En otras palabras, la sincronía sigue siendo histórica, sigue estando conjugada con la diacronía, y por este motivo ha de hablarse de sistemas y no de sistema; en otras palabras: de polisistemas, porque a su vez los sistemas son haces de relaciones entre sistemas diversos: “si uno está dispuesto a entender por 'sistema' tanto la idea de un conjunto-de-relaciones cerrado, en el que los miembros reciben su valor de sus respectivas oposiciones, como la idea de una estructura abierta que consiste en varias redes-de-relaciones de este tipo que concurren, entonces el término 'sistema' es apropiado y completamente suficiente” (EVEN-ZOHAR 1979:4)²⁵⁷. Por ejemplo, reducir la literatura a la centralidad ocupada por el sistema literario propugnado y soportado por las clases dominantes sin tener en cuenta la intersección de diferentes sistemas literarios que diacrónicamente van retroalimentándose es absurdo, porque los “elementos” de un sistema son sistemas a su vez. Podemos recordar la integración de estructuras de Mukarovsky, en la cual se decía que la obra literaria era una estructura a su vez, que se incluía en otra estructura mayor, pero sin dejar de ser a su vez una totalidad heterogénea y compleja.

Según Even-Zohar, no existe solamente un centro y una periferia en un sistema total, sino que existen varios centros y varias periferias (son polisistemas, varios sistemas en un sistema que siempre puede confrontarse con otro más). En total, lo que se quiere decir aquí es que los grupos son diversos, y que los sistemas literarios de una nación (siguiendo con este término a Mukarovsky) se fragmentan en varios sistemas debido a que la nación misma se halla fracturada en distintos grupos sociales²⁵⁸. Pero Even-Zohar sigue creyendo que la escala de la unidad nacional o cultural (Mukarovsky habla de la primera, aunque de manera muy ambigua; Even-Zohar tiende a hablar de la segunda) es el polisistema en el que concurren todos los otros polisistemas menores, tal y como afirmaba Mukarovsky²⁵⁹, aunque este último utilizando el término “estructura”. Cabe decir asimismo que las relaciones entre el polisistema de la literatura y el resto de polisistemas sociales se da de manera oblicua y no mecánica también en esta teoría, y sin embargo se recurre a la idea de isomorfismo, que viene a determinar mejor la relación entre los grupos sociales y la literatura, aunque entienda que son semi-independientes, tal y como pensaba Mukarovsky. Mukarovsky no

257 De momento, esta noción “amplia” de sistema no aporta nada significativamente novedoso con respecto a la noción de estructura de Mukarovsky.

258 Parece que en la Teoría de los Polisistemas se tiene en cuenta lo que dijimos en el epígrafe de la integración de estructuras, a saber, que la sociedad se halla fragmentada desde dentro y que solo mediante instituciones se adquiere cierta unidad, solo mediante estructuraciones atributivas de poder que tengan suficiente fuerza como para perpetuar cierta unidad dada a una escala abstracta pero efectiva.

259 Aunque con esa integración no se refería tanto a la articulación entre sistemas literarios diferentes, puesto que solo había uno, sino entre distintas esferas de la realidad.

profundizó mucho en la relación concreta de grupos sociales y tendencias literarias, y tampoco habló de isomorfismo. Este isomorfismo del que habla Even-Zohar tiene algo que ver con las homologías estructurales de Pierre Bourdieu y que Mukarovsky solamente sugirió y señaló en algunos casos concretos, como las aspiraciones nacionales de escribir en checo con metros que parecían venirle mejor al alemán, en el caso de Polak.

Recordamos asimismo que en el proceso de integración de estructuras, Mukarovsky se detenía en la nación; Even-Zohar, a su vez, se detiene en la “comunidad” o en la “cultura”, pero además añade que están en contacto y puede denominarse mega-polisistema a las relaciones entre esas comunidades. “Las nociones mismo de “dentro” y “entre” no pueden tomarse estáticamente o darse por sentadas” (EVEN-ZOHAR 1979:4). Esta última ilustra de nuevo cómo la Teoría de los Polisistemas avanza donde Mukarovsky se detuvo.

Para Even-Zohar, el rechazo del monismo es una condición *sine qua non* para entender la evolución y el cambio de un sistema literario. En el caso en que dos comunidades no estuvieran en contacto y una pudiera considerarse como aislada, autónoma o más o menos autista, habría que comprender que la dialéctica se da más bien entre diversas capas literarias en su interior o, en última instancia, entre la única centralidad literaria y otros “subsistemas” (Even-Zohar) o “esferas sociales” (Mukarovsky)²⁶⁰. La estabilidad, por tanto, nunca está asegurada de una vez por todas y, por supuesto, el ascenso a la perfección o al valor absoluto de una vez por todas no está en absoluto claro.

Las semejanzas entre ambas teorías (la estructuralista de Mukarovsky y la de Even-Zohar) son palpables y no quisiéramos extendernos mucho más en ellas. Lo realmente interesante sería destacar, sobre ese fondo común, las diferencias esenciales que encontramos. Estas diferencias residen en la integración de estructuras, fundamentalmente. Si para Mukarovsky era necesario entender que una sociedad estaba relativamente cerrada, pues de otro modo sería imposible determinar un sistema literario, entonces era asimismo necesario entender que la integración de estructuras en una totalidad mayor se detenía en la nación. El problema no es ya, como apuntamos, que la integración se detenga allí, sino evitar el estudio pormenorizado de las relaciones entre sistemas literarios y sistemas de pensamiento y análisis literario que confronten dos tradiciones, allá

260 La diferencia que resaltamos aquí entre la terminología de uno y otro autor es importante, por cuanto ella subraya la especie de “adentrismo” desde el que partía Mukarovsky con la idea de esfera y la conexión y contacto de que parte Even-Zohar con su Teoría de los Polisistemas.

donde las haya en contacto. La Teoría de los Polisistemas, en cambio, permite entender una serie de conexiones que desbordan el ámbito nacional sin extenderse de una vez por todas a “La Humanidad”, puesto que los sistemas están conectados por algunas partes y desconectados por otras²⁶¹ no solo entre distintas esferas de la realidad, sino en los sistemas literarios mismos, que no son exclusivamente nacionales, etc.

Por otro lado, teniendo en cuenta esta heterogeneidad interna a la nación o sociedad de que hablaba Mukarovsky, a Even-Zohar se le antoja imposible hablar de un significante (artefacto) cuyo significado (objeto estético) apunte al contexto total de los fenómenos sociales, porque esos fenómenos sociales son difíciles de delimitar, ya que no se dan en una unidad aprehensible de una vez por todas, sino en una nebulosidad tan borrosa como la que conforma el propio mercado. En este sentido, la idea de la cultura y el mercado suponen un intento de superar aquella idea de Mukarovsky. Es cierto que una cultura (en sustitución por “una nación”) supone un repertorio, un sistema de respuestas “que organizan la interacción social” (EVEN-ZOHAR 1999:71). En ese sentido, el acto físico de genuflexión no es relevante, dice Even-Zohar en las líneas que siguen a la cita, sino que lo importante es “la función semiótica que desempeña”. Aquí, parece, Even-Zohar olvida por completo el artefacto o, a lo sumo, parece tratarlo como si fuera una caja vacía donde se depositan los significados, cometiendo el mismo error que Mukarovsky cometió quizá con su primera formulación semiótica de la cual ya hemos hablado en el epígrafe “Artefacto y objeto estético”. Aquí, creemos, la teoría de Mukarovsky, unida a la de ostensión de Ivo Osolsobe, es más “materialista” que la del propio Even-Zohar.

La sustitución de la noción de nación por la de cultura, por cierto, parece que dar lugar a evitar la superposición estricta de estirpe romántica entre ambas, o al desplazamiento del foco de la “nación política” a la “nación cultural”; sin embargo, constatamos que la opinión de Even-Zohar es totalmente romántica, aún. Dado que la literatura juega un papel presuntamente importante en ciertos procesos de unificación nacional, Even-Zohar se inclina a hablar de cultura, antes de que nación²⁶². Así, menciona los ejemplos de Alemania o Italia, cuya unificación se produjo antes “espiritualmente”, es decir, antes a través de la literatura (culturalmente) que a través de la política. En esta misma dirección habla de Galicia, y entiende que en esta comunidad autónoma existe una

261 En este sentido, el propio Even-Zohar duda de si algunas relaciones establecidas hipotéticamente entre sistemas son relaciones reales: “(...) el problema de si un cierto fenómeno observable «pertenece» a un conjunto determinado (grupo, campo o sistema), y de si es «relevante» o puede «relacionarse» con él, reside en nuestra habilidad para hipotetizar una 'fructífera' red de relaciones” (EVEN-ZOHAR 1999:27)

262 Decía Fichte, en sus *Discursos a la nación alemana*, que la cultura era anterior al Estado, y que, por tanto, a cada cultura le correspondía un estado.

cultura que se va definiendo “espiritualmente” frente al resto de su contexto cultural más inmediato, que sería el resto de la península ibérica (y quizá no ya España). Parece que aquí juega un papel muy importante la lengua en que se escribe la literatura, y por este motivo cabría preguntarnos si Even-Zohar entiende que la literatura es traducible o no. Abordar desde esta perspectiva el contacto entre distintas literaturas implica indefectiblemente tratar el problema de las traducciones, y por este mismo motivo se convirtieron estas en uno de los temas más importantes para la Teoría de los Polisistemas.

Para concluir con este apartado es suficiente destacar el papel continuador que la Teoría de los Polisistemas ha ejercido con respecto al estructuralismo checo, rescatando algunas de sus posiciones e introduciéndolas en un ámbito teórico actual, en donde las ideas de totalidad, signo, integración de niveles, etc., están en íntimo contacto con problemas concretos tales como la multiculturalidad, la globalización, el mercado y los problemas suscitados por la traducción.

Dado que Mukarovsky no dedicó estudios pormenorizados al asunto de la traducción, será especialmente útil explicar cómo la Teoría de los Polisistemas ha tratado esta cuestión. La manera de abordarla depende de nuevo de la perspectiva que se adopte. Even-Zohar se pregunta: “¿existen bases para (...) considerar la literatura traducida como sistema? (...) ¿Qué tipo de relaciones puede establecerse entre obras traducidas que son presentadas como hechos consumados, importadas de otras literaturas, desgajadas de sus contextos locales y, en consecuencia, neutralizadas desde el punto de vista de las luchas entre centro y periferia?” (EVEN-ZOHAR 1999:223). La misma selección de obras traducidas implicaría, según la tesis de Even-Zohar, la existencia de un sistema dentro de la cultura receptora. Esta traducción vendría dada por una selección que necesita de literatura nueva por tres posibles razones: o bien la literatura es “joven” y está en proceso de construcción, o bien hay una literatura periférica débil que necesita reactivarse o, por último, las dos anteriores a la vez (EVEN-ZOHAR 1999:226).

Si es joven, necesita surtirse de cierto número de obras literarias que no pueden ser producidas de manera interna e inmediata; en el segundo caso ocurre algo similar: las literaturas de las pequeñas naciones suelen ser las periféricas, y son periféricas porque ellas, a su vez, han absorbido de las grandes naciones obras literarias concretas para enriquecer su sistema periférico. En estos procesos, las literaturas periféricas pueden, después de un periodo centrípeto, pasar a un período centrífugo en el que sus obras sean las traducidas hacia el exterior. En todo caso, lo cierto es que hay naciones que se encuentran en la centralidad del sistema de la literatura (como Francia)

que modifican poco o nada su jerarquía literaria interna, mientras que hay otras más volubles, como las naciones escandinavas.

Termina estas reflexiones Even-Zohar con unas precisiones muy importantes para nosotros; indica que el grado de “adecuación” del texto fuente al texto “meta” tiene que ver con las necesidades del sistema literario de la nación receptora. Si su sistema está “cristalizado” y necesita de renovación, tanto más fácil será lograr una equivalencia real con el texto fuente, pues las variaciones serán percibidas como renovaciones positivas. Sin embargo,

cuando la literatura traducida ocupa una posición periférica se comporta por supuesto de forma completamente diferente. Aquí, el principal esfuerzo del traductor consiste en encontrar para el texto extranjero los mejores modelos secundarios preestablecidos, y a menudo el resultado termina siendo una traducción no adecuada o (...) una mayor discrepancia entre la equivalencia obtenida y la adecuación postulada (EVEN-ZOHAR 1999:231).

La traducción es, como vemos, un asunto de especial importancia para la Teoría de los Polisistemas. No en vano los estudios dedicados a la traducción ocupan cerca de un tercio de la edición a que estamos haciendo referencia (IGLESIAS SANTOS 1999).

Es interesante subrayar que Gideon Toury aborda el tema de las normas en la traducción. Mukarovsky, como dijimos en el epígrafe de “La idea de norma en Mukarovsky”, consideraba que las normas estéticas intersectaban con otro tipo de normas en algunas antinomias y que, debido a ese factor, el mundo de lo estético evolucionaba dialécticamente. Nosotros dijimos más arriba (en el epígrafe en torno a la distinción *emic/etic*) que el texto podía ser traducido a la lengua meta sin tener en cuenta los sistemas literarios de referencia y, por tanto, sin tener en cuenta las normas que regulaban ambas colectividades. Toury plantea una cuestión: ¿qué ocurre si un hablante bilingüe español (es decir, un sujeto interno al sistema al que se va a traducir) traduce una obra extranjera? Dejando a un lado esa cuestión, Toury recupera aquella visión mukarovskiana que hacía mediar la evolución literaria entre el individuo y el sistema, puesto que los cambios en este era siempre introducidos violentamente por aquel: “en lo que se refiere a su potencia, las constricciones socio-culturales se han descrito a lo largo de una escala definida por dos extremos: por un lado, las reglas generales y relativamente absolutas, por otro, las puras idiosincrasias” (TOURY 1999:234), y “la Hª de la literatura es la lucha de la inercia de la estructura literaria con las intervenciones violentas de las personalidades(...)” (MUKAROVSKY 2000:409).

Toury advierte que hay contricciones de diversos tipos, tal y como Mukarovsky admitía que la fuera de la personalidad como individuo, de la personalidad como conjunto de características innatas, de normas de diferentes grupos en conflicto, etc., hacían que la evolución fuera en cierto modo impredecible. Sin embargo, las normas sí son relativamente estables, por lo que se pueden estudiar y comprender, sobre todo en cuanto a su papel en la jerarquía de normas de una sociedad (TOURY 1999:235-236). Considerar la traducción desde esta perspectiva nos obliga a entender el “valor” de un producto de acuerdo con los dos conjuntos de reglas de las dos colectividades que van a entrar en contacto a través del objeto traducido. Las posibilidades que Toury menciona en este punto son muy similares a aquellas que nosotros explicamos en el epígrafe al que nos hemos remitido en este punto. Toury, no obstante, subraya que la adecuación pura al objeto fuente es prácticamente imposible: “es evidente que hasta la traducción más orientada a la adecuación conlleva ciertas transformaciones del texto fuente” (TOURY 1999:238).

Merece la pena comentar las diferencias que hay entre dos grupos de normas: las preliminares y las operativas:

a) Preliminares: a_1 estrategias concretas de traducción; a_2 literalidad.

b) Operativas.

a) a_1 : en este punto se refiere Toury a los factores que motivan la selección de unos textos y, por tanto, la eliminación de otros. En este grupo de normas se insertan otras muchas “antinomias”, como por ejemplo “literario vs no literario”, de “masas vs elitista”, etc.

a) a_2 : aquí entra en juego la aceptación o no de las traducciones que están hechas indirectamente, es decir, sin acudir a la lengua en que fue escrita originalmente la obra. Una de las cualidades positivas que parecen ser atribuidas a los textos académicos traducidos es que son traducidos directamente del checo, del ruso, del alemán.

b) Esto tiene que ver, sobre todo, con las diferencias que a nivel lingüístico puedan ir afectando a las traducciones, de modo que el texto meta final resulte muy alejado del texto fuente original. Nos referimos a la diferente segmentación del texto, a la distribución de elementos lingüísticos, su orden, etc.

Parece, según Toury, que las normas a) son lógicamente anteriores a las normas b); con todo, ello no permite decir que funcionan separadamente, puesto que existen interrelaciones.

Las normas, por cierto, no se desenvuelven al margen de las operaciones que los traductores hacen con ellas, por seguir en nuestra terminología: “por supuesto no es que todos los traductores permanezcan pasivos ante estos cambios. Más bien sucede que muchos de ellos, en el ejercicio de su actividad, colaboran dando forma al proceso, como hace la crítica de la traducción (...) y, por supuesto, las diferentes actividades normativas de los institutos en los que, en muchas sociedades, se prepara hoy a los traductores” (TOURY 1999:246). Es ciertamente curioso que Toury cite a Vodicka como modelo²⁶³ de estudio de este tipo de normas (nosotros lo comentamos en el apartado de gnoseología en este trabajo) para objetarle que “las declaraciones normativas son casi subproductos de la existencia y la actividad de las normas” (TOURY 1999:250) y que, por lo tanto, hay que tomarlas con cautela. Aquí, creemos, vuelve a encajar esta distinción *emic* y *etic* a la que ya hemos aludido en numerosas ocasiones. Mukarovsky, lejos de considerar que las perspectivas teóricas de las distintas escuelas literarias eran “Ciencia literaria”, las interpretaba como elementos intencionales que entraban a formar parte de la obra e iluminaban partes de ella. En otras palabras, eran reinterpretadas como partes ellas mismas literarias, y no como “Teoría o Ciencia literaria” lo que supone, creemos, absorber una perspectiva *emic* (la del manifiesto surrealista, por ejemplo) en otra (en el mejor de los casos más potente), *etic*, que considera que el arte no puede dejar de ser una construcción de alguna manera dirigida por causas que no son el azar.

Toury, en el artículo a que venimos haciendo referencia, no se pregunta cuáles son las colectividades particulares entre las cuales “viajan” los textos sufriendo transformaciones a través de los conjuntos de normas que han de filtrarlos. José Lambert, en cambio, sí ahonda en esta cuestión, y nos parece oportuno comentar su visión acerca de este asunto porque entronca con la distinción entre una nación definida con criterios políticos y una nación definida con criterios antropológicos y sociológicos. Nosotros dijimos que Mukarovsky utilizaba el término “nación” y, dado que no profundizó demasiado en qué tipo de nación era esa a la que se refería, nosotros creímos que podría al menos incluir el político, aunque no fuera exclusivamente. Lambert, sin embargo, niega cualquier tipo de unidad en el campo de la literatura, porque, dice, toda sociedad se halla fragmentada en polisistemas:

263 Si recordamos, Vodicka defendía que las fuentes para estudiar las concretizaciones literarias eran las obras literarias mismas y, por otro lado, el corpus crítico sobre esas obras, además de las ideas teóricas de los propios escritores.

ya solamente esta observación serviría de argumento contra la concepción estática y principalmente eurocéntrica de las literaturas nacionales (quiero referirme con ello a las cándidas ideas según las cuales las tradiciones literarias coincidirían solo con tradiciones lingüísticas al tiempo que todas las tradiciones lingüísticas coincidirían con el principio de las naciones, por lo que otro tipo de fronteras a lo largo de todo el mundo serían, en el peor de los casos, excepciones) (LAMBERT 1999:258).

Es difícil saber si las naciones a las que se refiere en este párrafo son políticas o no; en todo caso, lo que sí parece claro es que la unidad de cualquier nación a través de la literatura y viceversa está vedada. Ahora bien, parece que la internacionalización de la sociedad se debe en parte a las traducciones: “los bien conocidos procesos de internacionalización y las continuas redefiniciones de las sociedades deben mucho más a las traducciones y a la comunicación de lo que hasta ahora se creía” (LAMBERT 1999:258).

Es cierto, con todo, que el propio Lambert contempla lo político como un factor de cambio en la literatura, pero solo parcialmente. Para él, lo importante no es calificar a la literatura como un fenómeno político o no, sino concreta cuándo se ve afectada por lo político y cuándo no. Y la tesis que sostiene Lambert aquí es que la traducción puede formar parte de la política: “las implicaciones políticas del dilema fuente/receptor/ e intermediario son de verdad enormes” (LAMBERT 1999:264). Si recordamos, Mukarovsky contempló la posibilidad de que ciertas partes del sistema literario (de la estructura, en su terminología) fueran directamente propagandísticas, como ocurría con el teatro: “El teatro oscila entre el arte y la propaganda” y, más adelante, “por el reconocimiento de los derechos de la nación checa en el marco del Imperio Austrohúngaro (...)” (MUKAROVSKY 2011:15). Incluso Lambert sugiere que las normas más importantes para la literatura se encuentran fuera de ella misma, puesto que son socio-culturales, y que han sido establecidas por la institución política (LAMBERT 1999:265). Este haz de interrelaciones que trata Lambert, abordado desde un punto de vista teórico-literario, da lugar a la comprensión de las antinomias de las que habló Mukarovsky, con la salvedad de que Mukarovsky no habría concedido una predominancia particular a un tipo de normas sobre otras más que en determinados periodos históricos concretos.

El artículo de Lambert es ilustrativo y fecundo, por lo que no podemos entrar en pormenores. Nos gustaría mencionar, antes de terminar con él, una cuestión para relacionar, a pesar de lo evidente de tal relación, a Lambert con Mukarovsky. En numerosos lugares hemos repetido que Mukarovsky rechazaba el individualismo y el psicologismo en favor de un tratamiento del individuo a título de parte de una estructura mayor; Lambert formula esta cuestión del siguiente

modo:

esta es una manera de cuestionar un principio bastante extendido en los estudios literarios (el que afirma que el comportamiento literario es o debería ser individual y particular) al preguntar hasta qué punto es individual, lo que implica, primero, que ningún comportamiento individual o particular puede ser estudiado sin una contextualización sistemática, y, en segundo lugar, que una serie de normas más o menos aisladas desempeñan el papel solo mediante su referencia a normas más generales, especialmente institucionales (LAMBERT 1999:271)

Hemos visto a través de todas estas consideraciones que, efectivamente, el pensamiento de teórico de estos autores engrana con el de Mukarovsky, no solamente porque Even-Zohar lo mencione como fuente, sino porque en muchos casos creemos que algunos de sus estudios extienden en cierto modo la teoría de Mukarovsky hacia lugares sobre los que él no pudo transitar, por la razón que fuera. Es precisamente este motivo por el cual hemos querido centrarnos en el aspecto de la traducción, que Mukarovsky apenas bordeó con el análisis de Polak y otros apuntes dispersos²⁶⁴ y que, sin embargo, creemos que habría formado parte del enriquecimiento orgánico de su teoría. Esto hemos creído apuntarlo en diversos lugares²⁶⁵.

Conclusiones

Es hora de tratar de establecer hasta qué punto hemos conseguido los objetivos que nos propusimos al comienzo del trabajo y, sobre todo, de intentar medir el alcance de las hipótesis que nos sirvieron como elementos vertebradores de este texto.

Comenzando por una breve síntesis, tendremos que decir que el término estructura utilizado por Mukarovsky tenía unas raíces científico técnicas; por un lado, los esquemas rítmicos investigados por los Formalistas rusos y la nueva concepción dinámica de la fonología, iniciada por Jakobson y Trubetzkoy nos dieron las claves fundamentales de las que partir, especialmente en el segundo caso, analizado en el primer capítulo del presente texto.

Es cierto, no obstante, que la idea de estructura fue utilizada, de ese punto en adelante, en multitud de disciplinas tan dispares que buscar la unidad de las “ciencias del hombre” a través de tal término se reveló como una tarea necesaria y a la vez casi imposible. A pesar del relativo éxito de

264 Se puede acudir a la obra de Frantisek W. Galan para comprobarlo (W. GALAN 1988).

265 Nos referimos a los epígrafes de “Dialéctica e integración de estructuras” y “La distinción *emic/etic*”.

dichas búsquedas (BASTIDE 1971), lo cierto es que comúnmente se habla de estructuralismo para referirse a todas esas disciplinas: Antropología y Etnografía, Teoría de la literatura, Filosofía (en todas sus ramas) y hasta incluso el fútbol. Hoy en día, cuando se habla de estructuralismo en Teoría de la literatura, es habitual que las referencias primeramente invocadas sean las de Greimas, Barthes, Levi-Strauss... pero cabría decir que el Círculo de Praga, incluso en su vertiente de estudios estético-literarios, también es estructuralista, a pesar de chocar en muchos puntos con este estructuralismo (eminentemente francés). En este punto quisimos explicar esta cuestión a través de la minuciosa definición del concepto de estructura y de su exposición gráfica resultante en el cuadro del primer anexo (Anexo I). Esta descripción trataba de abrirse paso a través de varias perspectivas (la de Coseriu, la de Propp, la de Strauss, la de Deleuze, etc.) y, sobre todo, a través de las coordenadas del materialismo filosófico.

La distinción fundamental entre estructuras de tipo fenómeno-operatorio y estructuras de tipo esencial-lógico nos permitió distinguir primeramente entre aquellas concepciones de estructura según las cuales el ser humano no podía ser sustraído de los objetos de estudio, de tal forma que esta estructura dependía en cierta medida de la posición que los sujetos tenían con respecto al objeto; y, por otro lado, as estructuras esenciales y lógicas que existirían antes de que los sujetos construyeran sus objetos y, por tanto, que serían estructuras objetivas, irrebasables, necesarias, etc.

No se puede obviar asimismo la necesidad de distinguir las perspectivas funcionalistas, dialécticas, etc., las cuales nos sirvieron asimismo para discriminar entre otros tipos de estructuras y, finalmente, encontrar el lugar de nuestro autor (Mukarovsky) en el estructuralismo (incluyendo en esta corriente a la Escuela de Praga) a través de tal clasificación. Una vez demostrada la diversidad de estructuralismos existentes, dijimos que el estructuralismo al que se podría adscribir nuestro autor era al semiológico-funcionalista.

Las estructuras de Mukarovsky son cambiantes (no eternas, inmutables), y cambian de acuerdo con el contexto total de los fenómenos sociales y con respecto a otros elementos internos al propio campo (en este caso, el estético-literario), con lo que esto nos ofrecía una perspectiva dialéctica, dinámica, funcionalista y objetivista en sentido sociológico. La colisión entre las distintas estructuras que subyacían (gracias a la conciencia colectiva) a la realidad del hombre se daban de modo que ambas esferas en contacto no perdían su autonomía, porque los efectos de tal choque se revelaban dentro de las estructuras respectivas de manera no mecánica. Estudiamos cuáles eran, para Mukarovsky, las leyes de esa dialéctica y las transformaciones a que daban lugar,

y llegamos a la conclusión de que las transformaciones a las que el autor prestó más atención eran aquellas en las que la obra se transformaba sin perder su identidad a través de la reorganización semántica de su estructura interna. Además, a través de la dialéctica comprobamos cómo las estructuras se integraban unas en otras hasta llegar a una superestructura que es la “nación”. El hecho de que Mukarovsky detuviera allí esa integración de estructuras tiene que ver con la definición de colectividad, siempre circunscrita a una conciencia colectiva. Los límites de estas conciencias colectivas y sus desarrollos de acuerdo con los contactos con otras colectividades es un asunto que Mukarovsky apenas llega a rozar, pero que nos parece de la mayor importancia, porque supone una negación de la literatura como “patrimonio de la humanidad”, ya que esa humanidad no existe como conciencia colectiva y, por lo tanto, no puede tener un sistema literario. Esto llevaba como resultado a el problema en torno a las literaturas nacionales y la literatura universal, cuya conceptualización se volvía difícil desde las premisas mukarovskianas. Esta dificultad, no obstante, tal vez no se habría aparecido a otros teóricos franceses, debido precisamente a la disparidad de sus ideas de estructura.

En torno a los contactos de unas esferas nacionales con otras, nuestro autor indicó algunas cosas sobre las interferencias entre tipos de verso en distintas lenguas, sistemas métricos, etc. Nos hemos servido, para extendernos un poco en esta cuestión, de algunos de los escritos de Oldrich Belic, hispanista checo que sigue los pasos de Mukarovsky y hereda su concepción dinámica de las estructuras literarias. Es precisamente en este punto donde nosotros tratamos de explicar la necesidad de confrontar diversas literaturas a través de la distinción *emic/etic*, que nos sirvió para adentrarnos y comprender de qué manera podían encajarse en la teoría de la literatura de Mukarovsky los estudios sobre la traducción. La traducción sería, a nuestro juicio, ese fenómeno que engranan con las consideraciones que Mukarovsky hizo en torno a las conciencias nacionales y, por tanto, pudimos después establecer conexiones muy significativas entre este punto ciego en la teoría del autor checo y su desarrollo posterior en la forma de la Teoría de los Polisistemas.

Asimismo, el hecho de que para Mukarovsky la recepción sea una parte tan importante del proceso en que se ve inmersa la literatura influye en la segunda generación de la Escuela de Praga, especialmente en Vodicka, a través de cuyos artículos llegamos a la Estética de la Recepción. Esta corriente, junto con la de los Polisistemas y la de Lotman, quizá hayan sido las más influenciadas por la teoría mukarovskiana, a pesar de que esto no siempre es tenido en cuenta. En los epígrafes del último bloque tratamos de demostrar los parecidos entre las diferentes corrientes para mostrar la pregnancia de las ideas de Mukarovsky. Creemos que con las consideraciones allí contenidas hemos

demostrado, por tanto, la relevancia de nuestro autor para otras teorías literarias del siglo XX.

Por último, queríamos tratar de reinterpretar a Mukarovsky como un teórico constructivista, y esto es precisamente lo que tratamos de demostrar no solo en el epígrafe en torno a su teoría semiótica, sino a lo largo del trabajo, que su vacilación en torno al subjetivismo, objetivismo, artefacto y conciencia podía ser canalizado con ayuda de principios ontológicos y gnoseológicos constructivistas. De este modo, la teoría de Mukarovsky podría librarse de los clásicos (e inadecuados) moldes metafísicos en torno a la Naturaleza y la Cultura, para entrar en un esquema de conjugación materialista que dé cuenta de los procesos literarios de que habla Mukarovsky en reiteradas ocasiones. Creer que Mukarovsky entiende al objeto y al sujeto en una conjugación no es excesivo, si tenemos en cuenta la vacilación de la que hablamos, la evolución de su pensamiento semiológico y lo inacabado de su etapa más fenomenológica. Precisamente dado que se encuentra inacabada, hemos podido recanalizar algunas tesis en la dirección que apuntábamos, y concluir con que Mukarovsky se puede reaprovechar hoy en día desde las modernas posturas de la sociología constructivista y de la filosofía que la envuelve.

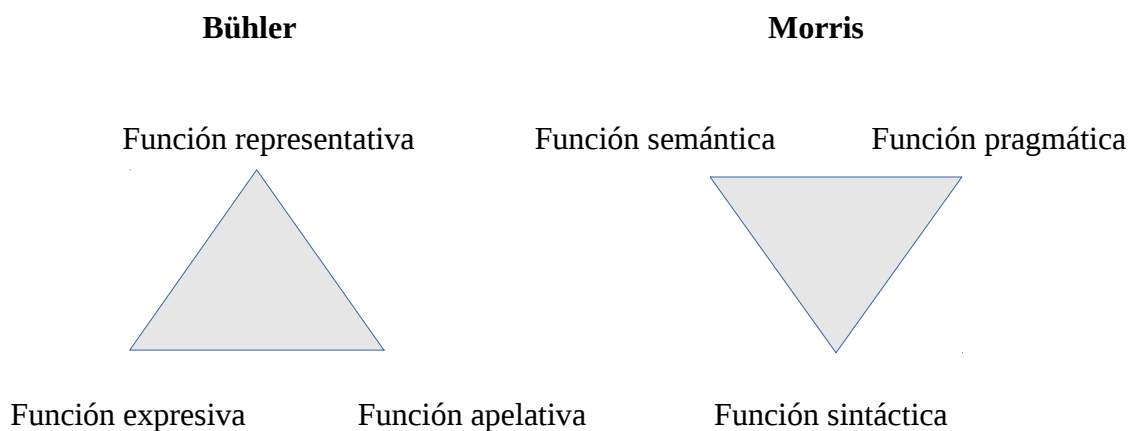
Con el presente trabajo creemos, en suma, haber dejado claro que la teoría de Mukarovsky es un fenómeno que no puede asimilarse al llamado estructuralismo francés; antes bien, siendo deudor del Formalismo ruso, lo superó fundando una estética semiológica a la que creemos que todo estudiante e interesado en el área debería volver, no como si esta fuera una fuente de soluciones, sino como una herramienta para poner en su justa dimensión el desarrollo de la Teoría literaria del siglo XX y, por qué no decirlo, como una herramienta en muchos puntos válida para analizar la realidad literaria de nuestro presente.

ANEXOS

ANEXO I

Ejes y figuras del espacio gnoseológico según la teoría del cierre categorial.

La estructura de una lengua puede utilizarse como “hilo conductor”, nos dice Gustavo Bueno, para guiarnos en el análisis de las ciencias, puesto que ambas cosas son construcciones culturales. Además, el lenguaje es casi el único modo de interconexión de los distintos sujetos, los cuales, de no existir este, serían como una multiplicación del ego autista cartesiano. El refinamiento del lenguaje como producto histórico permite también acercarse de manera más precisa al análisis de las ciencias, es cierto; pero no puede confundirse esto con una reducción de la ciencia al lenguaje, como parece ser que han intentado algunos teóricos en nuestro campo.



En los conocidos triángulos de Bühler y de Morris podemos advertir varias correspondencias. Por un lado, la función semántica de Morris parece coincidir con la función representativa de Bühler, y, a su vez, tanto la función expresiva como la función apelativa parecen estar contenidas en la función pragmática de Morris. Según esto, no haría falta incluir la función sintáctica en el triángulo de Bühler (si lo tomamos como referencia), sino incluir el triángulo de Bühler en el de Morris y suponer que, en cada vértice del triángulo de Morris puede colocarse otro triángulo, de la manera en que podemos apreciar a continuación:



Esta sería, pues, la estructura de las ciencias en un plano muy abstracto, puesto que hay algunas que consiguen resultados especialmente centrados en torno a algunas figuras, como veremos con el caso las estructuras, en el eje semántico.

Pero empecemos por el eje sintáctico:

-Los términos: son las “cosas” (conceptos, compuestos, herramientas, etc.), las partes objetuales con las que se llevan a cabo operaciones en las ciencias o en otros campos. En una poética, por ejemplo, esos términos serían las palabras escritas (son siempre contenidos en primer lugar fisicalistas) que arrojarán, claro, contenidos no corpóreos, como por ejemplo los tropos (metáforas, aliteraciones, quiasmos, etc., de contenido más bien lógicos) el metro (una configuración específica del número de sílabas) el ritmo (una configuración específica de acentos tónicos a lo largo de un verso), la rima, etc. Es cierto que cuando hablamos de ritmo, por cierto, estamos en cierto modo tratando los términos como relacionados a través de estructuras. Aristóteles, por ejemplo, trata de buscar cuáles son los términos con que un escritor de tragedias tiene que hacer operaciones para construir una obra (por eso Bobes Naves afirma que la de Aristóteles es una poética mereológica, porque sitúa en su foco de atención a las partes de la obra); pero Edipo representado (incluso escrito) podría caer dentro del campo de términos con los que un antropólogo hace operaciones para analizar algunos aspectos extraliterarios, como en el caso de Levi Strauss con

los mitos por respecto al tabú univeral del incesto. Esto quiere decir que los términos pueden ser a veces puntos de intersección de diferentes ciencias, puesto que no se dan aislados en la realidad, sin perjuicio de la “depuración” metodológica a que se los someta en cada campo categorial.

-Las relaciones: se establecen con las operaciones que se llevan a cabo con los términos. Por ejemplo, la relación del personaje de Talita con la Maga en *Rayuela* es una relación que cabe establecer de acuerdo con la estructura de la novela; otro tanto ocurre, en otro nivel, con el “manso” de Lope de Vega por respecto de Elena Osorio. Incluso la relación entre las funciones de los protagonistas de diferentes obras que se dan en un mismo género (la novela, por ejemplo) se encontraría en esta figura. Las relaciones entre las funciones de Vladimir Propp y la relación entre el protagonista y el antagonista, o entre el héroe y el agresor son algunas de las relaciones relevantes en nuestro campo. Lo son también las relaciones de semejanza paralelismo entre los dos versos que mencionamos en el siguiente punto, por ejemplo. Estas relaciones de paralelismo son la base de las estructuras que Jakobson buscaba en la literatura.

-Las operaciones: son transformaciones que se dan con la manipulación de objetos cuyo ejercicio requiere de sujetos con músculos estriados (para moverlos, alejarlos, dividirlos, etc.). ¿Cómo podrían definirse entonces las operaciones que hacemos en una facultad de filología cuando examinamos un soneto de Garcilaso de la Vega? En efecto, son operaciones de descomposición o análisis (por cuanto necesitamos partir los versos en sílabas y recomponerlos después para descubrir en qué sílabas cae el acento), que nos permiten conocer el soneto y clasificarlo según el acento predominante caiga en la 4ª o en la 6ª sílaba (aparte del que ha de situarse en la 10ª), por ejemplo. Pero, ¿por qué necesitamos músculos estriados para analizar el poema? Porque necesitamos escribir en los márgenes, subrayar, o tan solo hablar y utilizar los órganos fonadores para explicar las operaciones de descomposición y recomposición que hemos llevado a cabo, a través de palabras escritas en un papel. Estas operaciones de partición y retotalización (operaciones de holización) son las mismas que Mukarovsky realiza al analizar el poema de Polak, que descompone y recompone mediante operaciones estadísticas (entre otras). Asimismo habría que decir que las operaciones de separación y acercamiento se dan asimismo de manera abstracta, cuando “juntamos”, por ejemplo, el primer verso y el cuarto verso en un cuarteto de un soneto de rima “abba”.

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas al cielo con tu lanza,
chorro que a las estrellas casi alcanza

devanado a sí mismo en loco empeño.

La operación de relacionar los versos, que supone de algún modo la reconstrucción de las mismas operaciones del escritor, supone “acercarlos”, aunque este “acercamiento” se de de manera “metafórica”, si se quiere.

En el eje semántico distinguimos:

-Los referenciales: son contenidos fisicalistas (corpóreos, tridimensionales) de los cuerpos científicos: pueden ser los mismos cuerpos en una sala de anatomía, animales disecados en una sala de zoología, o, en nuestro caso, las letras impresas o la biblioteca donde trabajamos principalmente con libros. Con esto tampoco se quiere decir que los cuerpos tengan preeminencia ontológica (que lo único que existe son cuerpos), sino que gnoseológicamente constatamos que las operaciones se dan con cuerpos. Dice Gustavo Bueno que una “ciencia de la mente” o “una ciencia de Dios” no son posibles por este motivo, principalmente. Una “ciencia de los animales fantásticos”, por ejemplo, sería inviable si no tomáramos como referencias los referenciales físicos a partir de los cuales se derivan esas “criaturas mitológicas”. Tampoco queremos decir con esto que, teniéndolas en cuenta, sí pueda llevarse a cabo una ciencia tal. Sencillamente recordamos la importancia de los referenciales, para justificar, en parte, la importancia que el concepto de “artefacto” tiene en la teoría de la literatura de Mukarovsky.

-Fenómenos: es una manera en que se dan los contenidos de las ciencias en cierta fase del proceso científico. Aquí no tienen el valor ontológico que tenían en Kant, sino que están dados en otro sentido, puesto que no se oponen a los noúmenos, sino que más bien contrastan con las esencias. En un contexto gnoseológico, las esencias se obtienen cuando se desbordan los fenómenos, cuando la organización de fenómenos no se hace únicamente atendiendo a los fenómenos tal y como se nos aparecen, sino que las esencias determinan relaciones necesarias entre fenómenos que explican por qué se dan esos fenómenos y no otros.

Los fenómenos, además, se diferencian de las apariencias en que los primeros se dan en relación un objeto a varios sujetos; en el segundo caso, la relación es varios objetos a un mismo sujeto. Esto es sumamente interesante a la hora de hablar de la literatura y de la teoría de la literatura subjetivista y objetivista. Cabe recordar que las obras literarias en cierto modo constituyen estructuras fenoménicas, que tienen una cierta morfología determinable, aunque en muchos casos

no se pueda rebasar, quizá por el hecho de que la obra literaria exige la participación continua de sujetos, tanto en su producción como en su interpretación, y por lo tanto es prácticamente indisoluble una teoría literaria (con su poética correspondiente) de la perspectiva sujetal que parece que la sostiene.

Una estructura fenoménica sería la que organiza la trama de una fábula de determinada manera, por ejemplo, en las novelas policíacas o negras clásicas. En *El largo adiós*, toda la novela se vendría abajo si en los primeros compases supiéramos ya el final y conociéramos las intenciones y el pasado de quien contrató los servicios de Philip Marlowe. Este tipo de estructura no es la estructura a la que se refiere Mukarovsky, como veremos en otro momento, y en torno a esas consideraciones habrá hacer distinciones dentro de las mismas estructuras fenoménicas que nos encontremos en la literatura.

-Esencias: “se oponen a referencial y a fenómeno, pero solo puede entenderse en tanto constituida a partir de ellos. Las esencias son estructuras pero no toda estructura es una esencia (caben estructuras fenoménicas).” Por ejemplo, los fenómenos que obtenemos en el campo de la espectroscopia (podemos recordar el método de difracción de los Rayos X para medir y determinar estructuras cristalinas que expusimos en el anexo 1) solo superarán el ámbito puramente fenoménico cuando podamos explicar “por dentro” por qué razones esas estructuras son así y no de otra manera a partir de la teoría del átomo de Bohr y sucesivas, y esto sin perjuicio de las posibilidades de los alomorfos (los cuales, de algún modo, mantendrían a dichas estructuras en el ámbito de los fenómenos). En aquellos compases, por tanto, expusimos casos de estructuras fenoménicas, que solo se pueden ir constituyendo como esenciales en la medida que, desde el epígrafe correspondiente, podamos contar con datos sistemáticos para explicar fenómenos “más amplios y generales” y su relación necesaria, que se irá constituyendo a través de sistemas como los de las redes de Bravais.

En total, las esencias no están separadas del mundo, fosilizadas en su “simpleza” y “pureza”, sino que están implicadas en los mismos procesos fenoménicos en tanto que los relacionan de maneras necesarias. Una geoda (una cavidad rocosa en la que se forman cristales) y una macla (un conglomerado simétrico de materiales cristalinos) son estructuras fenoménicas, pero un poliedro es una estructura esencial.

Y es en este punto donde detendremos esta brevísima exposición de la gnoseología

materialista, puesto que ya nos hemos encontrado con lo que andábamos buscando, que son las dos primeras definiciones precisas de estructura. En efecto, confirmamos la precisión en estas dos definiciones, no ya solamente porque sus referencias o su significado concreto esté particularmente claro, sino también porque hemos localizado en qué parte del cuerpo de la ciencia²⁶⁶ se encuentran esas estructuras (a saber, en el eje semántico, aunque su análisis puede hacerse desde otros ejes y figuras). En todo caso, estas definiciones nos posibilitan “deshacer” aquella noción vulgar de estructura y encontrar un punto de apoyo que, además, se fundamenta en algunos de los conceptos de estructura que nos hemos detenido a explicar en el capítulo dos. Ahora, la pregunta más pertinente que nos podemos plantear sería: ¿existen estructuras esenciales en la literatura? Parecería demasiado atrevido por nuestra parte negarlas inmediatamente. Diremos, en positivo, que sí existen estructuras fenoménicas en literatura, relativamente estables, y que quien trató de buscar estructuras esenciales en la literatura o en los mitos (entre ellos se encontrarían quizá los formalistas rusos, que vivieron cierto tiempo de los logros de la obra de Propp, *La morfología del cuento*; y, en cierto modo, Claude Levi Strauss, con sus *Mitológicas*), no encontró quizá unos resultados que pudieran sino muy vagamente llamarse “estructuras esenciales”. Nos interesa recordar también que la distinción que media entre estructuras fenoménicas y estructuras esenciales parece corresponderse con aquella que existe entre estructuras nomotéticas y estructuras idiográficas, tal y como las define Emil Volek aunque las acuñara Windelband, y de las que hablaremos después.

266No lo hemos dicho aún, pero es necesario aclararlo aquí: cuando nosotros hablamos de la teoría de la literatura, de la literatura o de la poética como “campos” y los ordenamos de una manera similar a como se ordenan las ciencias en el espacio gnoseológico, no con esto estamos queriendo decir que la Poética o la Teoría de la literatura sean una ciencia; tan solo nos estamos sirviendo de una manera general de este espacio gnoseológico para organizar dichos campos. La tarea de construir una ciencia de la literatura desde estas mismas coordenadas materialistas ha encontrado un impulso especial a través de los esfuerzos de Jesús G. Maestro (*Las musas de la ira* y otros), algunos de cuyas obras ya hemos citado aquí. Nosotros, antes de afirmar que existe una ciencia de la literatura, preferimos utilizar las herramientas del espacio gnoseológico para “estructurarla”, lo cual, dicho sea de paso, tampoco sería algo novedoso ni externo al propio conocimiento literario.

ANEXO II

| | | Caso límite | | Caso límite | | |
|--|---|--|---------------------------|-------------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|
| Dialéctica \ No dialéctica | | Totalidades unitarias y totalidades vacías | Totalidades distributivas | Totalidades atributivas | Totalidades sumativas (agregados) | |
| Caso límite | Composiciones idiográficas | 1 | 2 | 3 | 4 | Operaciones (técnicas-tecnológicas) |
| | Estructuras fenoménicas | 5 | 6 | 7 | 8 | |
| Caso límite | Estructuras esenciales | 9 | 10 | 11 | 12 | Relaciones (naturales-formales) |
| | Verdad científica (identidad sintética) | 13 | 14 | 15 | 16 | |
| Función inmanente \ Función trascendente | | Totalidades sistemáticas | | Totalidad sistáticas | | |

Nos gustaría hacer algunas aclaraciones sobre el cuadro anterior, dado que, entendido este como si tuviera como objetivo hacer clasificaciones “cerradas” nos daríamos cuenta inmediatamente de su corto alcance. Los cruces de criterios, en efecto, no se agotan en las casillas correspondientes, de tal modo que, aunque una estructura esencial nunca se cruce con la figura de las operaciones, esto no significa que no haya estructuras esenciales que tengan que ver con las operaciones o que no las hayan conseguido segregar del todo. Del mismo modo, podemos recordar que las estructuras fenoménicas no se cruzan con casillas atravesadas por la figura de las relaciones, y sin embargo, vale aquí lo mismo que hemos dicho en el caso anterior.

También es necesario destacar la dificultad, por no decir imposibilidad, de situar alguna concepción de estructura en la casilla 13, por ejemplo, o acaso en la casilla 12, por razones obvias. Difícilmente podemos entender una estructura esencial que no sea sistemática y que sea meramente

sumativa, porque la totalidad sumativa anula en cierto modo la importancia de las relaciones entre los elementos del sistema. Sin embargo, quizá la visión de los préstamos lingüísticos que tenía Saussure podría aceptar, aunque de manera forzada, esta casilla.

La utilidad del cuadro, entonces, antes que agotar clasificatoriamente el número de criterios aplicables, lo que busca es relacionar (no unívocamente) unos criterios con otros, unos tipos de totalidades con ciertas figuras gnoseológicas, ciertos tipos de función, etc. En resumidas cuentas, de lo que se trataba era de agrupar unos cuantos criterios de los que hemos ido hablando a lo largo del trabajo.

Si recogemos la distinción entre estructuralismo funcional y estructuralismo sistémico, o entre el estructuralismo que más bien pone el acento en las estructuras fenoménicas y el que lo pone en las esenciales (y por eso hemos destacado estos dos criterios), podemos decir que el primero tenderá a situarse en la esquina superior derecha y el segundo, en la inferior izquierda. Es útil destacar que, para Bárcena, nada de lo que toca el tipo de las totalidades sumativas (4 y 8) sería una estructura; para Mukarovsky, estas totalidades sumativas no serían estructuras en el sentido en que él las utiliza, desde luego, pero tampoco serían estructuras en el sentido por él buscado si nos situamos en las casillas 3, 7, 11 y 15 y no las tenemos en cuenta de manera dialéctica, lo que, en la perspectiva de Mukarovsky, también implica en cierto modo una función trascendente (que está conectada con la figura de las operaciones, aunque nuestro cuadro, por su naturaleza, no pueda señalar esas relaciones). Cabe destacar, por último, que Bárcena no incluiría a las totalidades distributivas en sus estructuras, quizá porque entendiera que se perdía el elemento fenoménico, psicológico, o quizá porque entendía que habría que llamarlas más bien sistemas; en todo caso, Mukarovsky sí podría entender esas totalidades como tales estructuras.

El estructuralismo francés tal y como lo explica Deleuze, no podría en modo alguno situarse en las dos primeras filas de criterios; antes bien, habrían de situarse en las casillas 9, 10, 13 y 14. Serían estructuras en las que encontraríamos funciones inmanentes, de partes con respecto a otras partes dentro de la totalidad o de la parte al todo, pero no trascendentes a la totalidad, en principio. Además, en el caso de Deleuze podríamos decir, recordando el criterio del cruce de casillas, que su visión es dialéctica, y quizá no podríamos afirmar lo mismo de la noción de estructura de Lévi-Strauss, por ejemplo.

Terminamos recordando de nuevo que la naturaleza del cuadro es más bien de acercamiento al

análisis, antes que el de agotamiento de las posibilidades de combinación de los criterios correspondientes.

ANEXO III

Gnoseología del Materialismo Filosófico

Consideramos, desde la Teoría del cierre categorial, que la clasificación de las ciencias humanas y su ubicación en el conjunto de “las ciencias”, en total, depende directamente de la consideración de los sujetos y de sus operaciones en el campo gnoseológico de referencia. Las operaciones comportan estar dirigidas, en los campos humanos, por normas, y son estas mismas normas las que nos van a dar las “leyes” de la literatura, de modo análogo a como existen las “leyes de Newton”. Está claro que unas leyes y otras son muy diferentes, y que en uno y otro caso las operaciones que los sujetos llevan a cabo en su campo tienen significaciones diferentes, como veremos.

Encontramos especialmente útil detenernos en este punto de la teoría del cierre categorial, puesto que, conforme a ella, podremos ubicar la ciencia de Mukarovsky en el puesto que le corresponda dentro del conjunto de las ciencias humanas. El fin que perseguimos nosotros aquí no es, en modo alguno, reformular una teoría cuya solidez está suficientemente probada, sino sencillamente aplicarla a la materia que tenemos delante. En este sentido, seguiremos, como no podría ser de otra forma, la teoría del cierre categorial en torno a las metodologías α -operatorias y β -operatorias (BUENO 1978).

La llamada “ciencia de la literatura” se podría situar, según Aristóteles, en la dimensión práctica del saber. Aristóteles, como es bien sabido, situaba a las matemáticas, la física y la metafísica en la rama de las ciencias especulativas, y a la ética, economía y la política (junto con las artes poéticas, las “no agibles”), en la rama de las ciencias prácticas. Entre los escolásticos existía también una distinción similar aunque situada en otro plano, entre las ciencias humanas y las ciencias divinas, a pesar de que esta distinción se ordena más bien en una dirección etiológica. Es especialmente interesante la clasificación de Ibn Hazm de Córdoba entre las ciencias “comunes a todos los pueblos” y las “ciencias particulares”, como la gramática, la historia, el derecho... Esta última división, según Gustavo Bueno, “(...) nos permite recuperar (...) el concepto arcaico de la teoría de la ciencia escolástica, el concepto de “ciencia por participación” que hemos mencionado más arriba (...)” (BUENO 1978:15). Este saber por participación sería el saber humano sobre lo humano, frente al saber por abstracción, en el que el humano sería eliminado del proceso científico, aunque, en sentido etiológico, tanto uno como otro brotan de la actividad humana.

Hay saberes, sin embargo, que parece que nos son “revelados”, aunque sean revelados por una tradición, tal y como Mukarovsky entiende: la literatura es un hecho social con cuya dinámica y cuya tradición nos encontramos en marcha. Es decir: la tradición está hecha y la recibimos para partir indefectiblemente de ella y, por tanto, un solo ser humano abstraído de todos los demás, autista, sin contacto con tal tradición, no tiene capacidad para cambiar, crear ni analizar nada. Sin embargo, parece que hay otros saberes abstractos que cada ser humano puede reproducir con sus argumentos por sí mismo, sin necesitar de los testimonios de otras personas. Las ciencias humanas, al contrario, necesitan de los testimonios de otras personas y “se nutren casi exclusivamente de una tradición a la que interpretan desde dentro”, lo cual significa, para algunos filósofos de la cultura y algunos antropólogos (y acaso sean ambos lo mismo), que necesitamos situarnos en el interior de la cultura para comprenderla, es decir, necesitamos participar de su conciencia colectiva para percibir las cosas como ellos. Mukarovsky, como ya hemos apuntado, no dejó del todo claro si esto era así o no.

La distinción entre “ciencias humanas” y “ciencias naturales” se vuelve a borrar en el estructuralismo de Lévi-Strauss, como se puede comprender. Mukarovsky parece que mantendría la distinción o, al menos, nosotros sí necesitamos mantenerla para distinguir el estructuralismo del autor checo y el del antropólogo francés, cuyas perspectivas se nos revelan ahora totalmente dispares bajo esta visión gnoseológica.

Para Aristóteles, estas diferencias tampoco existen, dado que hay diez categorías y, por cada categoría, una ciencia. Si tratamos de introducir la Gracia de los escolásticos en las categorías de Aristóteles, quizá necesitaríamos incrustarla en la categoría del “habitus”, una categoría que es utilizada por Pierre Bordieu y, en general, es manejada después de Comte para dirigir a la sociología contra la teología, utilizando esa categoría como sustitutiva de la Gracia y todo lo que esta idea mitológica trataba de explicar. Sin embargo, cuando ya no se diferencian diez categorías, sino que todas quedan reducidas a solamente dos (muy en consonancia con el esquema binario del sujeto y objeto), Naturaleza y Espíritu, parecería que habría solo dos “superciencias”. Es aquí donde la Antropología trata de erigirse (recordemos de nuevo la tentativa de Lévi-Strauss de unificar las ciencias sociales en torno al estructuralismo que, por otra parte, quería borrar la distinción misma entre naturaleza y cultura o espíritu) como la ciencia totalizadora de lo humano, como la ciencia universal del hombre, como “la astronomía de las ciencias humanas, como decía Lévi-Strauss, [aunque no pueda serlo] puesto que ella misma, si es ciencia, debe tener un campo categorial

particular” (BUENO 1978:15). Decía Piaget que, en caso de querer llevar a cabo tal plan de unificación, el camino a seguir era la filosofía y no cada una de las ciencias humanas particulares. En efecto, es la filosofía la que trata de la idea de hombre en general, y ni siquiera esta puede absorber a la Psicología, la Sociología, la Economía, etc. Pero de esto ya hemos hablado antes.

En total, el hecho de que tomemos “cada pueblo”, a la manera de Ibn Hazam, como referencia deja al descubierto una serie de problemas en torno a estas ciencias, toda vez que el particularismo es una de las notas características de las ciencias humanas, porque los hombres se enfrentan a la naturaleza (la misma naturaleza, las mismas leyes, los mismos contenidos) allá donde esté, pero no ocurre así en cuanto a la literatura, puesto que en el campo de la literatura se encuentran como partes de ella los mismos humanos que han escrito las obras literarias, y también los lectores, críticos y otras instituciones que median en la producción y cambio literarios. En otras palabras, no hay un hombre absoluto mirándose al espejo²⁶⁷, sino unos hombres mirando a otros, es decir, críticos y teóricos de la literatura mirando a autores, lectores, etc., en ocasiones de otros países y de otras tradiciones, como es el caso de la literatura comparada. En este sentido, lo que está funcionando aquí es una perspectiva diamérica (a través de las partes) y no metamérica (de la parte al todo, o del todo al todo, puesto que este “todo” no está hecho, no hay “una cultura universal”). En otras palabras, “las ciencias humanas son ciencias de lo humano particular desde lo humano particular (es decir: son «ciencias particulares de cada pueblo»)” (BUENO 1978:17).

En el campo de la literatura, podríamos decir que todo estudio realizado sobre otras literaturas se realiza en una lengua nacional y desde una conciencia colectiva, desde un conjunto de normas filtradas a través de una tradición literaria peculiar, según Mukarovsky. En otras palabras, el análisis de una obra literaria se realiza sobre el fondo de esa tradición sobre la que se recorta y de donde se extraen los criterios para analizar la nueva obra literaria. Una tradición que, por lo demás, no se nos da universalmente, sino que se nos da a diferentes pueblo de diferente manera. Estas consideraciones que hacemos irían de la mano con las que hace Mukarovsky y, hasta ahora, parece que las características que vamos subrayando para las ciencias humanas coinciden con de la ciencia de la literatura tal y como la entiende Mukarovsky, como era de esperar.

En el caso de la Lingüística esto se ve especialmente claro. Todo estudio lingüístico se da desde una lengua y desde un aparato conceptual construido y, aunque se intente despegar de su

267 Es absurdo pensar que el hombre se estudia a sí mismo, puesto que, una vez convertido en objeto, dejaría de ser sujeto. No podría darse como sujeto y objeto a la vez, y en tanto que objeto, se autodestruiría como sujeto, como “no-yo”, aunque siga siendo “yo”. [COMTE] Esto, sin embargo, parece que es olvidado por Pierre Bourdieu (Corcuff).

etnocentrismo, lo cierto es que la plataforma desde la que se lleva a cabo es una sociedad determinada. “Los universales lingüísticos solo pueden expresarse en francés, inglés, alemán... (...) Incluso la Gramática general se construye desde el francés ('gramáticos cartesianos') o desde el inglés (Chomsky) a la manera como todo sistema de numeración solo puede ser pensado desde un sistema determinado (decimal, octal, binario)” (BUENO 1978:17). La Lingüística, en suma, no puede describir ni construir estructuras lingüísticas desde un lenguaje cero, sino que parte de ese lenguaje nacional desde el que se extiende a los otros diaméricamente, los estudia y los absorbe en sus coordenadas. Esta absorción es el límite de nuestro relativismo: la potencia que una lengua y su sistema conceptual tienen para absorber, traducir, interpretar y reformular a las demás. Aquí vemos cómo Mukarovsky se va separando de nosotros, toda vez que, ya está dicho, las conciencias colectivas parecen absolutamente independientes, tienen juicios dispares y, aunque todas tiendan al valor estético perfecto como si fuera este una asíntota, ninguna llega siquiera a rozarlo. En el plano etnológico, Mukarovsky se situaría, siguiendo esta interpretación, de parte de los etnólogos que creen que las ciencias de la cultura no pueden penetrar los significados de otras culturas por ser sus conceptos externos a esas mismas culturas. Así, habría que penetrar la corteza que nos separa de esas culturas para, desde dentro, admirarlas en toda su plenitud. La Etnología²⁶⁸ se ha fijado, sobre todo, en otras culturas por estos motivos, y no falta quien comprende que el “extrañamiento” con respecto a la cultura que se estudia, la exterioridad del análisis, son condiciones imprescindibles para llevar a cabo una investigación objetiva.

Si hablamos de Historia de la Literatura habría que decir otro tanto, puesto que la verdadera historia de la literatura no es la historia de la Literatura escrita por la Humanidad, sino una literatura eminentemente nacional, que se explica a lo sumo en sus conexiones con otras literaturas cercanas con las que choca y se transforma. La historia de la literatura, en ejercicio, siempre se hace de “una literatura”. En nuestra educación secundaria, esta literatura es la española, aunque también se habla de la latinoamericana, por relaciones evidentes. La historia de la literatura, según Mukarovsky, ha de introducirse y jugar un papel esencial en el mismo análisis sincrónico de la literatura presente, pero también ha de tener en cuenta los análisis confrontados de la misma literatura entre instituciones diferentes de diferentes sociedades o “conciencias colectivas”, por tener presente la terminología del teórico checo. De esto Mukarovsky no habla, quizá porque la llamada Literatura

268 En cuanto al campo efectivo y categorial que estudia la Etnología, también podemos comprobar que este se ciñe casi por completo a las “otras culturas”, y más en específico, a tribus pequeñas, sociedades “primitivas”, etc. “Desde un punto de vista zoológico, que cree poder regresar metaméricamente a una perspectiva comprensiva de todas las culturas, Marvin Harris percibe esta “vocación por las culturas extrañas” como un simple prejuicio profesional (...)” (BUENO, Gustavo [1978:18]).

comparada aún no había “eclosionado”, y acaso sea esta una de las razones por las que Mukarovsky se limitó a hablar de literaturas nacionales. Es interesante observar y contraponer de nuevo las perspectivas de Vladimir Propp y Lévi-Strauss. En la *Morfología del cuento* del primero, nos dice el autor que el título originario era *Morfología del cuento ruso*, lo cual constituye una modificación que entraña una relevancia evidente si tenemos en cuenta lo expuesto hasta ahora. Para Lévi-Strauss habría que decir que los cuentos rusos son una variación de unas estructuras universales (espaciales, como la de un triángulo pitagórico) y que por tanto pueden encontrarse del mismo modo en Rusia y en China. Aquí percibimos de nuevo la diferencia entre una perspectiva que entiende a las ciencias humanas como ciencias particulares de cada pueblo y las ciencias naturales. Y queda asimismo claro que con Lévi-Strauss esta distinción no tiene sentido.

Ahora bien, ¿podemos decir que las ciencias humanas no pueden reunirse, debido a su disparidad, debajo de un rótulo que pueda englobarlas a todas ellas? Según la teoría del cierre categorial, la perspectiva intensional y la extensional no están desconectadas, y hay que tratar de establecer una intensión que contenga las modulaciones extensivas y sus variaciones en un equilibrio que, en estas ciencias, no es ni mucho menos estable. La redefinición que Gustavo Bueno lleva a cabo de estas ciencias (y con ellas la de la ciencia de la literatura) es la de ciencias “humanas” como ciencias “apotéticas” o metodologías β -operatorias. Sin embargo, no se trata aquí de describir un género y después predicarlo de sus especies, sino de establecer abstractamente un círculo de regressus-progressus: es, en suma, un proyecto, una idea infecta.

Lo primero que hay que hacer para ubicar a la ciencia de la literatura en el conjunto de las ciencias humanas, es decir, que las diferencias entre los hombres y los animales se dan, sobre todo, a nivel filosófico, ontológico, metafísico. Para la Biología, por ejemplo, no tiene sentido distinguir células animales de células humanas. Tampoco tiene sentido distinguir en Física mecánica a un animal de un hombre, en tanto que ambos son cuerpos con un peso, movimiento, etc.

A pesar de lo dicho, no es necesario eliminar al hombre como tal hombre; sencillamente habría que recordar que lo relevante para la ciencia de la literatura es lo “humano particularizado”. Y no ya porque la literatura sea nacional, sino porque en algunas culturas existen poemas líricos, pero no novelas. Este es uno de los escollos que nos encontramos en la ciencia de la literatura: una teoría global de la literatura es, de momento, una filosofía, tal y como se nos presenta en los manuales. La concreción está mejor dada en un género concreto, en las teorías de la novela, o en las teorías del cuento popular, como ocurre en el caso de Vladimir Propp, que es donde se consiguen

resultados sólidos. Sin embargo, también hay que considerar la variable espacial de lo particular, puesto que el cuento ruso puede diferir en aspectos esenciales literarios de los cuentos chinos o los cuentos hindúes. Esto es tanto como decir que las ideas de reflexividad y libertad están en dialéctica con las ciencias humanas, como veremos más adelante²⁶⁹.

Entonces, los seres humanos concretos (y no “El Ser Humano”) son partes imprescindibles del campo de las ciencias β -operatorias. Es decir, el autor y el lector son sujetos que hay que incluir necesariamente dentro del estudio de la obra literaria, en tanto que este estudio es el proceso de una ciencia humana y en tanto que la obra literaria es fruto de operaciones de sujetos humanos. *Rayuela*, por ejemplo, no se nos da a todos los seres humanos como se nos da el Sol. *Rayuela* está construida por alguien, en un sitio, bajo unas circunstancias, mediante unas operaciones. Si consiguiéramos segregar todo esto y encontrar una estructura universal lo suficientemente concreta como para determinarla en un campo estrictamente literario, nos habríamos acercado a una ciencia que ha dejado de ser β -operatoria, pero esto no es posible para Mukarovsky, como ya hemos visto. Todos los momentos subjetivos, entretejidos con los objetivos, se nos dan como “objetos” de un campo categorial literario. Jakobson, como veíamos, hablaba de las estructuras del texto y, como también pudimos comprobar mediante las críticas dirigidas a él, no eran suficientes para dar cuenta de lo literario en su totalidad, para alcanzar alguna “verdad” en sentido científico. Es de este modo que Mukarovsky incluye siempre a los sujetos, primero como autores, luego como receptores, etc. Según Gustavo Bueno:

(...) las ciencias implican un sujeto gnoseológico; que las ciencias naturales y formales son ciencias de cuyos campos ha de ser eliminado el propio sujeto gnoseológico, en tanto sujeto operatorio que construye en esos campos (...) y que esa eliminación es un proceso formal interno a la construcción misma de las verdades científicas naturales y formales; que las ciencias humanas se caracterizarían, esencialmente, porque en sus campos reaparece el sujeto gnoseológico (...) (BUENO 1978:24).

Esa eliminación del sujeto y sus operaciones, como ya hemos dicho, representa el intento más poderoso de Jakobson y también Lévi-Strauss. Ahora podemos percibir con más claridad, a través de estas consideraciones gnoseológicas, por qué estos dos teóricos intentaron segregar a los sujetos del estudio de la literatura: para conseguir el más alto grado de científicidad posible, si es que tenemos razón y la más alta científicidad y estabilidad de las verdades científicas se da cuando se segrega del campo a los sujetos que hacen operaciones en él y al mismo sujeto gnoseológico que estudia el campo y hace operaciones sobre las operaciones, es decir, operaciones de análisis,

²⁶⁹ No son gratuitos, por esta razón, los reproches dirigidos a Lévi-Strauss en tanto que su teoría parecía eliminar toda posibilidad de libertad humana, como ya hemos dicho anteriormente.

división, clasificación sobre los capítulos, personajes, diálogos, versos, temas, rimas, etc. contenidos en la obra literaria y puestos allí por el autor. Pero, según Mukarovsky, también debería incluir como elementos del campo literario al propio lector, puesto que es, en ocasiones, también autor de la misma obra y, por tanto, la transforma con sus operaciones. Para Mukarovsky, parece, es imposible segregar al sujeto y sus operaciones de la obra literaria. Para Jesús G. Maestro, si recordamos lo dicho en anteriores epígrafes, tampoco es posible. Los materiales literarios que objetivan las ideas literarias son aquellos que mencionamos y entre los cuales no solo incluye al lector y autor, sino al transductor, y con ello a las instituciones pertinentes de una sociedad dada (como las academias, universidades, institutos, colegios...; pero también las revistas especializadas, departamentos de teoría de literatura...) lo cual, por cierto, también es sugerido por el propio Mukarovsky, aunque no dedique ningún análisis minucioso a su importancia en el conjunto de la esfera literaria.

Una consecuencia de esto que decimos es que, al parecer, las ciencias humanas son ciencias sobre las ciencias de los mismos humanos; es decir, la ciencia de la literatura sería una ciencia del conocimiento que el sujeto operatorio (el autor) tiene ya sobre aquello sobre lo que se opera (la obra de arte). Para superar este pequeño obstáculo teórico, diremos que desde una postura materialista se considera que las ciencias se desarrollan y constituyen como tales a partir de tecnologías. La economía política brota de la actividad de los banqueros, de los hombres de estado, incluso de la economía familiar. Siguiendo los ejemplos que encontramos en el mismo artículo, el juez, que estudia Derecho Romano, no es muy distinto al pretor que redactaba las fórmulas jurídicas y cuya composición tiene que ser reconstruida por el que las estudia. En nuestro caso, Aristóteles trataba de reconstruir lo construido, lo fabricado, es decir, lo poético; en este sentido, Aristóteles estaba siguiendo las tragedias que estudiaba como un catedrático de Derecho sigue los procesos penales concretos. Es curioso, asimismo, estudiar los procesos de realimentación que concurren en ambos ámbitos entre sus dos aspectos (el tecnológico y el nematológico) que dan como resultado una especie de “cierre flotante”. En todo caso, la poética de Aristóteles no nace de una epistemología implícita que lo moviera para dar un objeto como constituido, sino de la propia producción de buenas obras de arte que, además, no son autistas, sino que deben servir a la catarsis del pueblo de un estado. Más que una epistemología implícita en Aristóteles, hay que hablar, a nuestro juicio, de una poética implícita en las tragedias, de un saber previo y en marcha sobre el que la poética (la ciencia de la literatura, digamos) construye sus premisas. El objeto está dado, pero no de manera pura. Es decir, el objeto se construye con unas normas, y la poética reproduce lo mejor que puede esos procesos en tanto que son recurrentes en varios objetos de la misma clase. Parece, en

conclusión, que las ciencias son muy afines a las tecnologías en cuyo desarrollo van madurando.

En este sentido, Gustavo Bueno comenta que Chomsky parece atribuir a los hablantes el carácter de sujeto gnoseológico, por cuanto ellos mismos son los que hacen la gramática: pareciera que transfiere el sujeto gnoseológico (el investigador) a los sujetos operatorios en tanto que objetos del campo de la Lingüística (el hablante). Entonces nos encontramos en una ciencia fenomenológica a nivel operatorio en su caso, según el filósofo español. Sería tanto como situar en el autor de la obra literaria al mismo teórico de la literatura.

El sujeto gnoseológico (el investigador) tiene un componente subjetivo, según Mukarovsky, pero también objetivo en sentido dialógico (el signo ha de ser comunicable y comprensible para ser verdaderamente un signo, también en cuanto signo artístico); también es perceptor (pero no abstracto, sino que se da *in medias res*, en una tradición, una sociedad, etc.), por cuanto percibe la obra de arte en un punto de interconexiones y la usa para compararla con otras obras, para reescribir trozos con el fin de analizarlo o lo que fuera, es decir, también hace operaciones sobre él. El sentido de las operaciones en la ciencia de la literatura es el ejercicio de las mismas. Las operaciones son “hacer algo con las manos”, y por tanto, siempre son de aproximación y separación, aunque no todas las operaciones se reduzcan a estas dos. La aproximación que en “*Buscas en Roma a Roma, oh peregrino*” Quevedo lleva a cabo entre los sintagmas no es puramente espacial (aunque es cierto que las letras y palabras no pueden estar demasiado separadas sin que esa separación comience a significar algo, como en los caligramas de Apollinaire) ni métrica (en el sentido del metro convencional para medir distancias), sino que esa distancia es más bien terciogenérica (M_3 , no es solamente una relación mental): entre el número y la persona del sujeto “peregrino”, y el número y la persona de la forma flexionada verbal “buscas” hay una correlación, una concordancia, que no es física. Sin embargo, hay cierto nivel en que estas aproximaciones y separaciones tienen que incluir a Quevedo manipulando una pluma y acercándola al papel, por ejemplo.

El tipo de distancia del que hablamos es una distancia “apotética”, una presencia a lo lejos; la presencia paratética, por contra, es una presencia física, definible por contigüidad y que niega la distancia. Las operaciones en las ciencias β -operatorias o apotéticas no son ya M_1 (aunque se pueden dar como tales a otros sujetos), sino M_2 y M_3 : “(...) la presencia apotética es fenoménica, en tanto que la distancia entre los términos es «aparente» y solo tiene lugar a través del sujeto gnoseológico (...). Un fenómeno que no aparezca a distancia apotética del sujeto, pierde la forma de objeto identificándose con el sujeto mismo, con un contenido de su conciencia” (BUENO

1978:27). Esto es importante, puesto que las funciones, si están situadas en un espíritu nacional, una especie de entendimiento agente o el Dios de San Agustín, no son contenidos apotéticos; es decir, si lo percibido no es un fenómeno a distancia y aparece ya como contenido de una conciencia, entonces estamos ya en la dimensión paratética, física, puesto que formarían parte de nosotros mismos. En Mukarovsky, sin embargo, el objeto estético, la función de la obra de arte aparece no en las conciencias individuales, sino en la conciencia colectiva, aunque de esa conciencia colectiva pasa a la subjetiva sin tocar “realmente” el objeto. La diferencia de comprender esta conciencia colectiva como M_2 o M_3 se comprende importante por este mismo motivo.

Las funciones son, para Mukarovsky, el modo en que se utilizan las cosas para conseguir tales fines. Ahora bien, ¿por qué situar las funciones en la conciencia colectiva? ¿No podríamos suponer que están en el objeto mismo construido, y que si alguien no sabe detectar o ver en el objeto las funciones para las que fue concebido significaría que el problema está en la capacidad defectiva del sujeto para comprender el objeto y no al revés? La única manera de comprender de manera objetiva una obra literaria es, por tanto, ver sus funciones en ella misma. Es interesante observar que el propio Gustavo Bueno recuerda que solamente el objeto percibido a lo lejos, una vez enclasadado (situado dentro de una clase de objetos similares), se podría tomar como tal objeto (“obra literaria” o “árbol”). Parece que en el fondo de esto estaría la doctrina de las Ideas-clase de Platón, las cuales, ahora, se hallan alojadas en la conciencia colectiva, según Mukarovsky, y esto por razones de tipo semiológico. El recuerdo, la anamnesis, según esto, sería el recuerdo de en qué clase se sitúa una “obra literaria”, porque ya se han leído otras. Estas estructuras apotéticas²⁷⁰ son

²⁷⁰ La tesis sobre la presencia apotética (a distancia) de ciertos fenómenos está dirigida a explicar cuáles son las conexiones entre términos corpóreos en tanto que la distancia que los separa se considera irrelevante. Es en la etología donde esto se puede comprobar con facilidad. Cuando un lobo persigue a un ciervo hay que suponer el espacio físico entre los dos y la luz necesaria para transportar los estímulos desde el ciervo hasta los teleceptores del lobo, pero lo que le interesa al etólogo no son estas cuestiones, sino que él utiliza la palabra “acechar”, porque el lobo “percibe” a su presa, la sigue con los ojos, la “mira”, y por eso utiliza sus músculos para correr detrás de ella y no para correr sin más o atraído por una luz cualquiera. Una célula no puede recibir los predicados de “acecha”, “persigue”, porque sus relaciones con lo externo han de ser paratéticas, físicas, por contigüidad, y no a lo lejos, es decir, apotéticas. Lo que el lobo ve no son los fotones impactando contra su retina ni los procesos cerebrales, ni siquiera cuando esos procesos aparecen representados en una pantalla toposcópica: el lobo ve al ciervo a lo lejos. Según Gustavo Bueno, “tanto los procesos de mi cerebro como los procesos físicos que transcurren entre el sujeto y el objeto son componentes materiales, pero no componentes formales de la percepción” (BUENO, Gustavo [1978:32]). Si habláramos de contigüidad en la percepción del lobo, o de contigüidad en la percepción de la palabra escrita o de sus desencadenantes cerebrales (qué zona se activa, cuál se “apaga”, etc.) estaríamos en el campo de la neurología, fisiología, etc., pero no en el de la Etología. Lo mismo podemos decir de la literatura, aunque el cambio de escenario impone ciertos matices. Lo importante, de todas maneras, no son las emociones que desencadenan las palabras que leo, si me obligan a utilizar tal o cual parte del cerebro; lo importante son las operaciones que hago sobre el papel, lo que “leo”, lo que “interpreto”, lo que “analizo” con términos lingüísticos, métricos, estilísticos, etc. La lectura y la captación de funciones en una obra de arte no es siempre automática ni física. No es una cuestión de que el espíritu se aprehenda a sí mismo, u otra cosa, o que proyectemos sobre la obra lo que tenemos en la conciencia, sino de percibir fuera, a lo lejos, un objeto con el que hacemos ciertas operaciones como las ya nombradas. Por este motivo, tan solo la vista y el oído son considerados, desde el materialismo filosófico, como sentidos estéticos. No hay arte (en el sentido en que lo tratamos) en gastronomía,

probablemente lo más cercano a la subjetividad del sujeto gnoseológico, según Gustavo Bueno, y se acercan sobremanera a la conciencia colectiva de Mukarovsky, en tanto que sujeto (aunque sea colectivo).

En suma, podemos llamar metodologías β -operatorias a las ciencias que necesitan volver a reconstruir las operaciones que los sujetos que se encuentran en el campo de su dominio llevaron a cabo para organizarlo. Según esto, la ciencia de la literatura es una metodología β -operatoria, puesto que necesita reconstruir las operaciones que hacen los sujetos sobre la obra literaria para comprenderla en su plenitud. Según Gustavo Bueno:

Cuando, a partir de las ruinas de una ciudad antigua, el historiador regresa al “plano hipodámico” como paradigma desde el cual las ruinas (fenómenos) quedan esencialmente (estructuralmente) interpretadas podría decirse que la verdad de la reconstrucción histórica es de tipo tarskiano, puesto que cabe hablar aquí, rigurosamente, de una identidad por isomorfismo entre los planos reconstruidos por el historiador y los planos que el arquitecto utilizó efectivamente para construir la ciudad cuyas ruinas se investigan (BUENO 1978:31).

En este punto puede entenderse que confundir el fin del arquitecto con el fin histórico o el *finis operantis* con el *finis operis* nos llevaría a un callejón sin salida. Si el arquitecto que construyó la ciudad tenía otros planes mentales para ella, eso no nos importa; lo que resulta relevante es el resultado final que, si es exitoso, nos permitirá conocer los planes objetivos del arquitecto, pero si no llega a consumarse, quedará, por mucho que él nos los explique, sin conocerse en su realidad.

La finalidad, como hemos visto en Mukarovsky, es esencial en la “ciencia de la literatura”. La intencionalidad y las funciones lo impregnan todo, por eso las ciencias físicas tienden a eliminar la finalidad: porque eliminan las operaciones de los sujetos y sin estas operaciones no hay fines, y los fines, a su vez, está de nuevo vinculados con objetos apotéticos. La consideración gnoseológica de los sujetos, para Mukarovsky, es irrenunciable, por todos los motivos que hemos ido dado, tanto los que aparecen explícitamente en los trabajos del propio autor checo como los que nosotros tratamos de ir diagnosticando a través de estas cuestiones gnoseológicas. Si recordamos, Mukarovsky mismo habló de la “obra de un autor” en el sentido de toda su producción literaria. A veces las obras son tremendamente diferentes entre sí y lo que les da unidad y coherencia, tomadas una detrás de otra, es precisamente su enclasmiento en objetos de una clase en tanto que escritos por tal autor, o en tanto que “literarios”. Estas obras, tomadas por sí solas tienen un significado, desde luego; pero tomadas en la serie cronológica adquieren un color diferente, más completo. Y quizá esta sea acaso

ni en perfumería, ni en fisioterapia.

una de las cuestiones que más perseguimos los filólogos: determinar la cronología de las obras de un autor cuyo desconocimiento deja una zona de la obra a oscuras, por así decir (por ejemplo, la de Quevedo). De manera similar, Gustavo Bueno recuerda que entre los dibujos grabados en las paredes de una caverna hay que suponer intercalados a los pintores, porque de otra manera sería difícil darles unidad, ya que en muchos casos no hay relación directa entre unas obras y otras.

En este proceso de eliminación de las operaciones y los sujetos se dan varias fases distintas. No se trata, por tanto, de una situación en la que existan ciencias humanas y ciencias naturales, como si las primera mantuvieran las operaciones y sujetos como términos suyos y las segundas ya no. La situación es más bien gradual. Hay dos maneras de eliminar las operaciones: por regressus, con una eliminación absoluta (α_1), o por progressus, y entonces logramos una relativa (α_2). El grado más alto de eliminación de esas operaciones se ecualizaría con las ciencias de la naturaleza, como es el caso, por ejemplo, de la reflexología de Paulov, cuando de etología se convierte en una fisiología. Esta transformación se da “(...) eliminando absolutamente el plano β -operatorio, en virtud de un regressus a componentes o factores que figuran en el conjunto del campo como anteriores a las propias operaciones fenoménicas (...)” (BUENO 1978:37).

Siguiendo el propio artículo de Gustavo Bueno, podemos sugerir que, en el sentido anterior, si tratamos de establecer un juicio tal que: “todas las casas tienen puertas”, habremos de justificar, no ya la verdad de tal juicio, sino su carácter metodológico. Si es un juicio inductivo, el nexo es contingente. En principio, parece que según una metodología β -operatoria habría que ir a las operaciones, y decir que en virtud de procesos difusionistas las casas se construyen así, como existe el hecho de que las casas tienen aleros o balcones. De esta manera, más o menos, habló Aristoteles en torno a las tres unidades de las tragedias, precepto que no se rompería hasta muy tarde. Esta proposición empieza a ser realmente científica cuando por termodinámica, sabemos que los seres humanos necesitan tomar energía del medio, salir, entrar y que asu vez entren el aire y la luz; si no tuviera puertas, la casa sería una tumba. Esto, desde luego, no se cumple con los balcones y aleros, que sí son variables y quizá por causas difusionistas. La necesidad de las puertas, por tanto, se funda en relaciones de unos términos con otros términos del contexto, y no con las operaciones mismas, con lo cual ya hemos salido de las operaciones humanas. Este es un caso de una metodología α -operatoria que ha eliminado totalmente las operaciones²⁷¹.

271 La eliminación relativa, a su vez, se da cuando las mismas operaciones siguen en el campo, aunque en segundo plano. En esta situación, no se puede regresar a elementos anteriores a las operaciones, sino que hay que partir de ellas y llegar por progressus a situaciones que envuelven a esas operaciones y con mayor o menor fuerza, las determinan. Hay dos situaciones:

I- α_2 : aquí las operaciones se componen entre sí y dan lugar a estructuras genéricas dadas a partir de esas unidades

Ahora podremos recoger la cuestión sobre la dificultad de introducir al autor como un sujeto gnoseológico (un investigador más sobre literatura) o de considerarlo un sujeto operatorio que funciona como término del campo que el teórico de la literatura investiga. Este problema, en efecto, forma parte de las metodologías β -operatorias que no consiguen segregar las operaciones y los sujetos de su campo. Es por este motivo que Gustavo Bueno admite la necesidad de “una suerte de identidad (...) entre las propias operaciones científicas y las operaciones mantenidas en el campo (...)” (BUENO 1978:40). Aquí, por tanto, diremos que, en el campo β_1 , la identidad entre las operaciones del escritor (sujeto operatorio) y del teórico o crítico (sujeto gnoseológico) es una identidad de tipo esencial, en donde cabe la total distinción entre las operaciones numéricas de uno y de otro; en el campo β_2 , sin embargo, las operaciones del teórico se identificarán con las del sujeto operatorio de manera sustancial al punto de confundirse con ellas. Por ejemplo, los análisis que realiza un presidente del gobierno a modo teórico licenciado en ciencias políticas y las operaciones que lleva a cabo conforme a su calidad de presidente. Si dijéramos, entonces, que la teoría o ciencia de la literatura es una disciplina β_2 , estaríamos diciendo que los análisis del teórico de la literatura son a su vez obras literarias, o están enfocados hasta tal punto a la creación de obras literarias, que sería difícil distinguir entre un teórico y un escritor.

Consideramos, por tanto, que la ciencia de la literatura pertenece más bien al campo β_1 , y nos parece que podemos ubicar la teoría de Mukarovsky en el mismo lugar. Toda vez que el autor no tiene total control sobre la obra en tanto que esta es un signo, habrá que esperar lo suficiente a que la obra haya entrado en el contexto social y literario del momento para poder interpretarla en su plenitud sin tener que reescribirla o reescribir otra, aunque, desde luego, la escritura de otras obras literarias posteriores en cuanto que estas recojan o no el camino iniciado o seguido por la anterior marcará la significación de la obra en cuestión, que desbordará, en todo caso, los meros planes del escritor. Por eso hay que tener en cuenta algo que Gustavo Bueno escribe en este mismo artículo y

fenoménico-operatorias. En un edificio en llamas, la gente corre en línea recta hacia la salida, pero no por inercia (no por relaciones paratéticas puras) sino por cuestiones psicológicas. Sin las operaciones, los cuerpos seguirían allí tendidos aunque el edificio se quemara. Si se hundiera el techo, entonces estaríamos hablando de otra cosa. La eliminación de las operaciones, aquí, no se ha dado por regressus a factores previos a las operaciones, sino por progresus a estructuras estadísticas.

II- α_2 : aquí el progressus conduce a estructuras envolventes no genéricas (comunes a los campos físicos o formales) sino específicamente culturales o humanas. Estas estructuras son las sociales y culturales que, a pesar de que brotan de las operaciones y las envuelven, parecen incluso anteriores a ellas. La operatividad entonces es vista como unos patrones posibles dentro del rango lógico de posibilidades, y el sujeto y sus operaciones serán vistos como puros fenómenos. Tiene que ver con el tipo ideal de Max Weber y con el estructuralismo de Lévi-Strauss. La tesis doctoral de Lévi-Strauss estaría basada por completo en esta metodología y buscaría, por tanto, segregar esas operaciones humanas, como hemos dicho. Es el mismo fin que buscaría Roman Jakobson, aunque buscando sus contenidos y estructuras en diferentes campos.

que sorprendentemente nos parece referirse a la misma literatura: “pero las metodologías β_1 no se constituyen, por decirlo así, en la autorreflexión de la facultad de desear ante su objeto, sino en el enfrentamiento (diamérico) a través del objeto ya dado, entre <<facultades de desear>> distintas entre sí” (BUENO 1978:32). Es decir, el autor no tiene más que decir de su obra literaria que cualquier crítico que la haya leído. Como un signo, una vez que se encuentra en circulación, el autor no comprende mejor su obra que cualquier lector docto. Es, en suma, la diferencia que existe entre el conocimiento que una persona tiene de lo que produce y otras persona tiene de lo que produjo la primera.

Este campo o estado β_1 se constituye por operaciones gnoseológicas construidas sobre objetos que ya las contienen (I- β_1) o sobre otras operaciones que se consideran determinadas por otras operaciones (II- β_1). En el caso de la ciencia de la literatura de Mukarovsky, creemos que la literatura y sus análisis, tal y como él los describe, pertenecen al estado I- β_1 . Es decir, las operaciones del autor son determinables puesto que se han llevado a cabo con objetos físicos, porque existe un artefacto, en la terminología de Mukarovsky, sobre el que se erige el objeto estético y todo lo que él conlleva, aunque, en realidad, el mero objeto estético (su calidad de signo estético) no guarda en sí la clave de todas las operaciones de los receptores y del autor. En todo caso, el sujeto gnoseológico debe estar en condiciones de leer la obra de una determinada manera, pues de lo contrario perdería gran parte de la información necesaria para reconstruir las operaciones del autor. Sin embargo, “la condición para que esta identidad esencial [entre las operaciones del investigador y las del escritor] sea posible es que el sujeto gnoseológico, ante los sujetos «directos», se encuentre isomórficamente como estos ante el objeto y entre sí: por tanto, los sujetos directos deberán figurar como términos de una clase distributiva” (BUENO 1978:41). Esta clase distributiva es muy parecida a la clase que Mukarovsky establece diciendo que lo que le interesa de los individuos no es su psicología, sino la parte de la conciencia igual a todos, que es la conciencia colectiva.

Para concluir con esta breve exposición, diremos que estos estados son inestables, y que dentro de la misma ciencia de la literatura tal y como la entendía Mukarovsky podría haber teorías diferentes o secciones ubicables en la situación α_2 y en la situación I- β_1 o incluso en la situación β_2 , que son, a nuestro juicio, las tres situaciones (principalmente las dos primeras) en donde podemos encontrar las diferentes partes de la “ciencia de la literatura”.

Como ejemplo de la primera ya mencionamos a Lévi-Strauss y los intentos conjuntos con

Jakobson en “Les Chats”. Entre esta situación (α) y la siguiente (β), pero quizá con más presente en la primera, encontramos las teorías de los formalistas rusos. Creemos que plenamente encontramos a Mukarovsky en la situación I- β_1 sin perjuicio de desplazamientos, como la propia inestabilidad de estos estados dan a entender, que pudiera haber entre unos análisis concretos y otros. La última situación de científicidad más baja la encontramos en la ciencia del propio escritor en cuanto que autor mismo del texto literario que va a producir, toda vez que el autor se encuentre con el conocimiento de las técnicas necesarias y de las normas estéticas vigentes, cuya existencia considerará para seguir los preceptos o para desviarse de ellos

ANEXO IV

Ensayo sobre las diferencias entre teoría de la literatura y poética.

Nos gustaría abordar el problema de la distinción entre los conceptos de Teoría de la literatura, Poética y Crítica para, a partir de ellos, tratar de esbozar un “modelo” con el que poder medir los niveles de continuidad y discontinuidad entre el Formalismo ruso y el Estructuralismo checo de Mukarovsky.

La Teoría de la Literatura, La Crítica literaria, y la Poética.

Hay que comprender el uso como de “crítica literaria” una prolongación de la “crítica” de Kant en *Crítica de la razón pura*, por ejemplo. Hoy este sintagma prevalece con un sentido mundano (nosotros aquí utilizaremos crítica como sinónimo de análisis o criba), según el cual el crítico parece ser alguien que escribe reseñas más o menos *meticulosas* a partir de su gusto particular²⁷²; en contraposición, los teóricos de la literatura se mueven en las facultades y parece que sus estudios son de un valor científico y objetivo.

Planteada así, esta oposición más bien oscura no hace más que evocar las pretensiones científicas de la Teoría de la Literatura²⁷³, animada por el estatus social que la idea de ciencia tiene en nuestro tiempo, sobre todo en cuanto contrapuesta a las Humanidades. Hoy, los departamentos de las facultades de Humanidades expresan su cientificidad fragmentándose de manera análoga a como lo hacen en las facultades de ciencias, de modo que en ocasiones se distribuyen atómicamente los departamentos de Filosofía Moral y Filosofía del Derecho²⁷⁴ (esta última situada en las facultades de Derecho, quizá teniendo en consideración la independencia de las llamadas “ciencias jurídicas” y tomando por esa razón distancia con respecto a las Humanidades, más “acientíficas”), Filosofía de la Historia y Filosofía de la Ciencia, etc.; incluso en algunas universidades mantienen los departamentos de Metafísica (Universidad de Valencia)... Esta organización, sin embargo, es tan solo un reflejo, una distribución pragmática y administrativa que no da cuenta de los estatus gnoseológicos ni de la verdadera autonomía de las disciplinas que allí se cultivan. Ramón del

272 La crítica formaría parte de una actitud valorativa, con una fuerte dosis de subjetivismo basado en una axiología personal; en la Teoría de la Literatura nos encontraríamos, según autores como Bobes Naves, en el terreno de la generalización de conceptos y, por tanto, de la ciencia de la literatura.

273 La clasificación de la Teoría de la Literatura como un saber de segundo grado, filosófico, aleja a esta disciplina de la cientificidad, sin perjuicio de su rigor e importancia en nuestra tradición.

274 Esta es una organización muy común, pero mencionaremos a la Universidad Nacional de Educación a Distancia como ejemplo de ella.

Castillo comenta este hecho en su introducción a la obra de Eagleton:

por supuesto, la dichosa “teoría” no podía cumplir el papel de la filosofía, la sociología, la historia y la ciencia política juntas. (...) El ascenso de la “teoría”, pues, vendría a ser el efecto de un doble rechazo, como también dice Eagleton: por un lado, el rechazo de las grandes cuestiones filosóficas por parte de las ciencias sociales (cuestiones a las que se tildaba de meros pseudo-problemas); por otro, la desconfianza hacia las nuevas hordas de anti-humanismo filosófico [inspirados de algún modo por Lévi-Strauss] por parte de la vieja crítica humanista (CASTILLO 2011:11).

Por otro lado, fue en las facultades donde, en los años 70, las asignaturas de Crítica literaria se sustituyeron por las de Teoría de la Literatura. Miguel Ángel Garrido explica en su libro, además, la manera en que hoy trata de evitarse el término “Teoría literaria”, probablemente para subrayar que hacer Teoría “de” la Literatura no es hacer literatura, sino que significa algo menos lúdico, más serio y riguroso.

Pero a este conjunto de nociones hemos de añadirle una más: Poética. Y compuesto el problema, nos hemos necesariamente de preguntar qué es la Poética y en qué lugar deja a las otras dos disciplinas enunciadas en el título del epígrafe. Es en esta confusión en la que se hace preciso tomar parte por una posición, puesto que la tarea de escribir sobre el asunto que nos ocupa se vuelve particularmente farragosa si no tratamos de definir en lo posible los conceptos que utilizamos, lo cual significa a su vez que irremediablemente hemos de desechar unos en favor de otros. No obstante, no es nuestro cometido analizar pormenorizadamente cada una de las nociones que manejamos, puesto que esta tarea requeriría un espacio que no tenemos; más bien se trata de organizar sucintamente las áreas que corresponden a cada una.

En este sentido, resulta más clarificador partir de posiciones ajenas para poder determinar las nuestras con respecto a la referencia dada. Creemos, de esta manera, que la obra *Crítica del conocimiento literario* de Carmen Bobes Naves ofrece algunos textos que son de mucha utilidad, y que no nos resistimos a citar íntegramente:

El tema de la existencia de su propio objeto [el objeto de las poéticas] es algo que la ciencia da por supuesto, mientras que la filosofía debe plantearlo explícita y radicalmente. Las poéticas, dado su carácter científico, no filosófico, no tienen por qué abordarlo textualmente, pero, como es lógico, cuando inician un análisis sobre las obras literarias, suponen que tales obras existen como hechos diferenciados de otros textos verbales, como puede ser la historia escrita, los códigos, los documentos notariales, etc.

Hay una especie de *petición de principio* que me parece inevitable: se toman por literarias determinadas obras, apoyando la decisión en la definición del diccionario, o en una convención... (BOBES NAVES 2008: 7-50).

Esta “petición de principio”, como la llama la autora, recuerda mucho al comentario que Saussure hace en sus conclusiones al apartado de “Las entidades concretas de la lengua”, en su *Curso de Lingüística general*: “En la mayoría de los dominios que son objeto de la ciencia, la cuestión de las unidades ni siquiera se plantea: están dadas desde un comienzo. Así, en Zoología, es el animal lo que se ofrece desde el primer momento. (...) En Historia, por ejemplo, ¿es el individuo, la época, la nación? No se sabe, pero ¿qué importa? Se puede hacer Historia sin haber dilucidado este punto.” (SAUSSURE 1945:135).

En la tradición constatamos, en efecto, que el cometido de una poética no es desentrañar lo que sea la Literatura, siguiendo el concepto hasta los confines para determinar su esencia, sino que más bien se ocupa de estudiar los tejidos con que se construyen las obras literarias “dadas ya de antemano”, cuáles son sus recursos, materiales, etc. Pero tampoco esta modesta autonomía convierte a una poética en una ciencia ni le confiere carácter científico necesariamente. Nos remitimos aquí a lo dicho en el epígrafe en el que abordamos la gnoseología de la “Ciencia de la literatura” de Mukarovsky. Allí expusimos que el término ciencia resulta ser un análogo, puesto que las diferencias entre unos estados y otros de las ciencias humanas (según su metodología y el grado de segregación de las operaciones) nos impiden pensar en ellas como si fueran un conjunto unívoco. Tener en cuenta la “Ciencia” en total, y tratar de introducir en ella la “ciencia de la literatura” si conseguimos cumplir con el método científico en nuestras investigaciones literaria es un procedimiento confuso, puesto que implicaría “ecualizar” o igualar todas las ciencias en una o, al menos, igualarlas con notas abstractas tales como las que igualan al ser humano bajo la intensión “animal racional”. Parece, en efecto, que el llamado método científico camina en esta dirección. Pero utilizando este esquema más bien metamérico (de una parte [ciencia de la literatura] al todo [Ciencia]) se pierden los detalles que hacen de la la “ciencia de la literatura” una categoría especial, con problemas y materiales diferentes que ofrecen resistencias *sui generis* a tal categorización.

Los motivos por los que nos parece erróneo pensar que “la ciencia de a literatura” puede ser una parte distributiva de la “Ciencia” (al modo como una lagartija lo es del todo “invertebrados”) son que, en este perspectiva, parece que la ciencia puede constituirse con la aplicación de un método dado de antemano sobre un objeto que ya se presupone asimismo dado. El método, según esto, sería el molde que la investigación habría de aceptar para ser científica, sea el objeto que sea el

que tenemos en frente. Sería, en suma, una serie de preceptos que en realidad se han tomado mediante una descripción muy abstracta de las ciencias dadas y de los cuales hay que partir para constituir una ciencia. Pero constituir una ciencia es un trabajo que no puede hacer una persona sencillamente representándose los requisitos universales de un conocimiento asimismo universal, porque lo universal no se da homogéneamente en esas mismas ciencias, y porque el método conlleva morfologías diferentes en diferentes campos. Además, no vemos la utilidad que un microscopio electrónico podría tener en el estudio de un soneto en cuanto “realidad literaria”, y sin embargo es un elemento imprescindible en el campo de la Química. Podría decirse que el microscopio es solamente un “ojo potenciado”, pero esto, desde luego, no es cierto. Tampoco vemos la utilidad que un libro de historia podría tener para la Física, por ejemplo, en cuanto unidad específica de la ciencia pertinente (la Historia).

El campo de la literatura ha opuesto resistencias a su categorización en los términos de alguna de las anteriores ciencias y sigue teniendo, de alguna manera, un recorrido propio, pero ese recorrido propio hay que desentrañarlo en el terreno mismo de la confrontación con otras ciencias, y no a través de un prisma que nos impida ver cuál es ese recorrido y qué lugar ocupa con respecto a todas las demás ciencias.

Bobes Naves interpreta el hecho de que las poéticas den por supuesto su objeto como un acercamiento al estatuto científico, aunque creemos que esto se puede interpretar de otro modo. Nos parece asimismo que la oposición de fondo que se maneja aquí es “filosofía vs. ciencia”, pero estos dos saberes no se oponen, aunque tampoco sean reductibles.

“Filosofía y ciencia”, así como “Ciencias de la Naturaleza y Ciencias de la Cultura”, son oposiciones que tienen raíces en el idealismo alemán. No es de extrañar, por tanto, que Bobes Naves utilice un rótulo de sabor kantiano para titular su libro, ni que use el término “epistemología” y descarte el de “gnoseología”, aunque los equipare de algún modo como sinónimos. En cuanto a la división entre las ciencias de la naturaleza y las de la cultura, Bobes Naves afirma que “no pueden considerarse igualmente penetrables a un conocimiento científico todos los objetos, pues los naturales se rigen por leyes de carácter necesario, mientras que los objetos culturales, creados por el hombre, son efecto de la libertad y excluyen cualquier tipo de necesidad en su ser y en sus relaciones”, (BOBES NAVES 2008: 18-19).

Lo extraño con respecto a esta cita es que después la propia autora asegura que el objeto se da

por supuesto y que eso es, de alguna manera, un rasgo científico. Pero ya hemos sugerido tratar a la literatura no como un objeto, sino como un campo cuyas totalidades internas se construyen y no están dadas universalmente como las leyes de la gravedad (aunque estas leyes, es cierto, también son construcciones, pero diferentes). La manera de entender que el objeto está dado y se supone dado de Bobes Naves supone también la interpretación de una Humanidad y de una Literatura que se da, aunque sea producto del hombre, universalmente, porque aunque la construya un español (por ejemplo), un hombre siempre es una parte igual de la Humanidad, representativa suya en tanto sujeto trascendental. Al igual que la gravedad es parte de la Naturaleza, la literatura es parte de la Cultura.

Lo primero que hay que afirmar es que este par no es dicotómico, sino que ambos términos se mueven en escalas diferentes. Si además en ese binomio (Ciencia y Filosofía) introducimos a las artes, las técnicas y las tecnologías (simplificando diremos: técnicas) como saberes igualmente efectivos, positivos, podremos explicar mejor qué lugar ocupan la Poética y la Literatura.

En efecto, las técnicas²⁷⁵ se encuentran en un espacio más importante de lo que pueda parecer en principio, porque nos evitan la tentación de interpretar la “autonomía” como un rasgo específicamente científico, por un lado, y por otro nos eximen de separar tajantemente el ejercicio práctico del teórico, al modo como Aranguren separó Moral y Ética (la primera sería una moral aplicada, vivida, y la segunda, una moral pensada), por ejemplo. Desde nuestra perspectiva diremos, con respecto a la autonomía, que esta se hace explícita en el ritmo propio de desarrollo que una técnica tiene por respecto de otras y de sus implicaciones ideológico-filosóficas; con respecto a la separación entre práctica y teoría subrayaremos que no es verdad que un artesano que fabrica (que “practica”) una mesa no realice reflexiones (teóricas ellas mismas) sobre aquello que es una mesa, reflexiones que están imbricadas en el proceso mismo de su creación como objeto y sin las cuales no sería posible. Lo mismo podemos afirmar de un hablante de una lengua con respecto de su gramática, puesto que le resulta necesario conocer mínimamente algunas reglas para poder construir mensajes lingüísticos; en palabras de Eugenio Coseriu: “en efecto, la teoría efectivamente tal no es, como a veces se piensa (y se dice), construcción “in abstracto” de modelos teóricos. Y menos aún puede serlo en una ciencia del hombre como la lingüística, cuyo fundamento, en lo que concierne a lo universal del lenguaje y de las lenguas, es el saber originario de los hablantes (y del propio lingüista en cuanto hablante)” (COSERIU 1987:10)

275 Las técnicas suponen operaciones humanas cuyo estudio requiere su reconstrucción y posterior neutralización (si es posible), por eso el desarrollo evolutivo de las ciencias humanas tiene que ver con las metodologías β -operatorias.

En este sentido comprobamos que la Poética de Aristóteles no se desvía de esta misma perspectiva, por cuanto “poiesis” significa crear, hacer, un concepto que no evocaba en absoluto el carácter especializado²⁷⁶ que tiene hoy en día. El uso de este término está motivado en Aristóteles por su propio concepto de arte y técnica como ciencia, pero ciencia en un sentido lato, próximo al que tenemos hoy de “conocimiento”, el cual se conserva todavía con la misma forma y significado en “nesciencia” (desconocimiento, ignorancia). Dice Alicia Villar Lecumberri, en su introducción a la Poética de Aristóteles: “Por su parte, la Poética presenta un carácter esquemático y analítico. Sus normas se refieren más a la técnica y a la forma externa de la composición poética que a la esencia en sí misma y a su contenido”(VILLAR LECUMBERRI 2013:12). Suscribimos lo expresado en la cita, pero creemos que no hace justicia a las dificultades a que estamos apuntando. En otro sentido, Manuel Asensi Pérez afirma que la Poética de Aristóteles está dividida en dos partes, una introductoria de carácter general (hasta el capítulo seis) y otro de carácter particular; lo interesante de esta división por parte de Manuel Asensi son sobre todo los comentarios que la siguen, los cuales constatan la nebulosidad de la brecha entre una parte (general) y la otra (particular), y la incursión continua de esas ideas “generales” en la zona “particular” de la obra (ASENSI PÉREZ 1998: 65).

A pesar de lo dicho y de la claridad con que parece que, al menos contextualizándola en la Antigüedad, podemos caracterizar a la Poética de Aristóteles como una técnica, lo cierto es que el caso de esta obra es problemático, porque está trufada de ideas que nos expulsan inmediatamente fuera del campo de la técnica, como pueden ser “catarsis”, “acciones de hombres mejores” (como paradigma de la praxis virtuosa, la *eudaimonía* aristotélica), la “razón”, puesto que la “mímesis” aristotélica está en la Poética entretejida con la razón; por ello afirma que la epopeya es menos racional que la tragedia, ya que, como no se representa, hay espacio para que ciertas “trampas” narrativas no se noten: “y Homero enseñó a los demás a decir cosas falsas como es debido” (Aristóteles 2013:100) etc. Con todo, este carácter problemático que une en un “ovillo” poética y teoría refuerza nuestra posición.

Ocurre entonces que la Poética de Aristóteles constituye el surgimiento de una técnica (más una ciencia β -operatoria sobre técnicas distintas²⁷⁷) que se fue desarrollando con el tiempo hasta depurarse y conseguir cierta autonomía. Esta autonomía es una autonomía fructífera (aunque no se agote en su campo), pero no la constituye por sí misma en una ciencia al modo de la Fisiología, por

276 Hoy, Poética es un término reservado al campo de las artes.

277 Cada tipo de obra literaria requiere su técnica diferente.

ejemplo. En términos del Materialismo Filosófico, podemos decir que la poética (y las obras de arte sustantivas) son “cierres operatorios”, o “cierres ideológicos”, frente al carácter de “cierre categorial” con que contaría la Geometría, por ejemplo. El tipo de ciencia que es la Poética se puede reproducir en el estado I- β_1 ; hace falta contar con ese presupuesto para seguir avanzando en la argumentación del modo siguiente: si la poética trata con conceptos y unidades y trabaja con materiales literarios (sus partes formales), el papel de la filosofía entonces será cubrir los intersicios que quedan entre los análisis poéticos y los sociológicos, los psicológicos, etc. La filosofía es entonces crítica de las ciencias y técnicas de las que, sin embargo, toma sus datos. Así, podemos explicar que, por ejemplo, el Estructuralismo checo (en realidad, una filosofía), desborde los límites de la poética formalista contando con ella, pero modificándola críticamente; por ejemplo, los checos dirán que un “neologismo”, en cuanto unidad léxica con la que ha de trabajar una Poética (terminología nuestra), exige datos para revelarse como tal que la Poética no ofrece si no es con apoyo de la Lingüística²⁷⁸, por ejemplo; una Lingüística que, por lo demás, ya no se encontrará tan encajonada en el reducto ideal adonde la confinó Saussure.

Cabe destacar que Emil Volek afirma en una nota de la antología citada que el simulacro de cientificidad de la “Literaturnost” es un epifenómeno de las vanguardias, opinión que nos abriría un nuevo frente de posibilidades en nuestro camino crítico, aunque de momento desechemos emprender ese viaje. Percibimos ahora, tal vez con más claridad, la necesidad de trascender la “inmanencia” formalista peinando los resquicios entre su poética y otras técnicas y ciencias, necesidad que los acechó sin duda alguna durante todo el recorrido del Círculo Lingüístico de Praga, y que afectó de manera especial a Mukarovsky, como tendremos ocasión de comprobar.

Con lo dicho hasta ahora recalamos que la Poética, como otras técnicas o ciencias β -operatorias, es un saber efectivo y en marcha sobre el que hay que volver una y otra vez, pero no para dejarlo intacto. Ocurre, de *facto*, que cuando los presupuestos filosóficos o ideológicos que envuelven una poética (sin que por ese carácter de “envoltura” resulten accesorios) se desmoronan, la poética dada se transforma, aunque esa transformación no pueda deducirse mecánicamente del ámbito nematológico en que estaba inserta. El concepto formalista de “shiuzet”, por ejemplo, sigue de algún modo siendo relevante, aun cuando la idea de “Literaturnost” (o de pura autonomía de la forma) haya cambiado²⁷⁹.

278 Es significativo asimismo recordar el artículo “Sobre los límites entre la folklorística y los estudios literarios” (JAKOBSON, Roman; BOGATYREV, Petr 1992).

279 Cuando decimos que “ha cambiado”, nos referimos a que el concepto tal y como lo utilizaban los formalistas ha sido “descartado” en favor de uno mucho más rico en matices.

Ahora es necesario preguntarse qué papel juega en todo esto la Teoría de la Literatura. Es, sin duda, una pregunta difícil, como ya hemos apuntado, y tan solo nos situaremos con respecto a ella de la siguiente manera: designaremos a la “filosofía envolvente” de las Poéticas como Teoría de la Literatura. Para definir de manera más precisa nuestra postura es necesario desmarcarnos de algunas perspectivas en lo referente a la oposición teoría/práctica que afectan a la naturaleza del concepto de Teoría de la literatura. Parece que la Teoría de la literatura y la Poética reproducen la distinción entre teoría y práctica, aun más: si la poética es, como hemos determinado, a su vez un “hacer” sobre otro “hacer” previo que es la obra literaria, podríamos llegar acaso a clasificaciones del tipo:

| | Teoría | Práctica |
|----------|----------------------------|-------------------|
| Teórica | 1. Filosofía | 3. Poética |
| Práctica | 2. Teoría de la literatura | 4. Obra literaria |

Esta clasificación resultante de los haces de criterios teórico y práctico es, evidentemente, confusa, por cuanto implica ella misma una filosofía (teoría teórica, se diría) que se autointerpreta como madre de la Teoría de la literatura (teoría práctica), abuela de la Poética (práctica teórica) y bisabuela de las obras literarias (prácticas prácticas). Por tanto, el despliegue de esta correspondencia como si 2, 3 y 4 fueran muñecas rusas que salen afuera del útero de la Filosofía, como si diera pábulo al dicho “la Filosofía es la madre de todas las ciencias”, requiere una aclaración inmediata.

Nos limitaremos a decir que, sin perjuicio de los diferentes grados de abstracción de las “disciplinas” enumeradas arriba (y sus ritmos de desarrollo dispares), no podemos postular la filosofía como principio genético. Citando a Gustavo Bueno: “ La filosofía, en su sentido estricto, no es “la madre de todas las ciencias”, una madre que, una vez crecidas sus hijas, puede considerarse jubilada tras agradecerle los servicios prestados”, y continúa: “Por ello también las ideas de las que se ocupa la filosofía, ideas que brotan precisamente de la confrontación de los más diversos conceptos técnicos, políticos o científicos, a partir de un cierto nivel de desarrollo, son más abundantes a medida que se reproduce ese desarrollo” (BUENO 1999).

Suponer esos saberes en marcha junto con una ciencia al menos (la Geometría), nos permite introducir a la filosofía en los huecos que quedan entre ellas e interpretarla como un saber de segundo grado, una re-flexión que brota de esos saberes primeros, pero que no se reduce a ellos y ejerce una labor crítica en sus intersticios. Así podremos incorporar el pluralismo crítico a la filosofía, dado este por la misma pluralidad irreductible de ciencias y técnicas, lo cual además libra a la filosofía materialista de caer en monismos metafísicos y revitaliza su papel en nuestros días.

Ahora que nos acercamos a la recta final de estas consideraciones iniciales, nos es asequible plantear una pregunta con respecto a los términos 2 y 4 de la clasificación que hemos impugnado más arriba: ¿Qué es entonces la Teoría de la Literatura? ¿Qué es una obra literaria? En cuanto a la primera pregunta cabe decir que no existe (que tengamos noticia) ningún manual de Teoría de la Literatura que no contenga una exposición de las herramientas que utilizan las Poéticas, de sus partes formales, por así decir, tales como (se nos concederá esta enumeración precaria): texto, lector, ficción, personajes, tiempo narrativo, estilo, figuras retóricas, ritmo, metro, verso, etc. Y sin embargo, también lidian con categorías inmediatamente filosóficas: representación, literatura (como esencia), mediación, etc. Podríamos concluir por tanto que la Teoría de la Literatura es precisamente una filosofía que envuelve a la Poética, una filosofía “centrada”, aunque en algunos casos es también “genitiva” y “mundana”.

En cuanto a la segunda pregunta (¿qué es una obra literaria?), recogemos de nuevo la impugnación de la separación entre teoría y práctica para afirmar que en toda obra literaria ya hay unas normas ejercidas, unas morfologías, por así decir, una “poética implícita”²⁸⁰. Solo a través de las “poéticas explícitas” conocemos, por muy borrosos que sean sus límites, las obras literarias como tales obras (distintas de las manifestaciones folklóricas) y cómo están construidas. Y esto es tanto como afirmar que “la obra literaria” no preexiste a las normas y morfologías que la Poética hace explícitas, sino que existe porque hay en ella una poética ejercida, que consiste precisamente en esas normas y morfologías que se van transformando con el tiempo y se constituyen mutuamente, como las dos caras de una moneda; poética y obra literaria son, no obstante, momentos diferentes del quehacer en el campo de la literatura, discernibles²⁸¹ en todo caso. La diferencia que estamos subrayando aquí se observa de manera más clara si dividimos la obra

280 Esta expresión sería una contradicción, puesto que toda poética como tal tiene que ser explícita (es su rasgo esencial con respecto a la técnica de construcción de textos literarios.), pero vale para negar la separación y proponer tan solo un discernimiento entre teoría y práctica.

281 Hacemos uso aquí de la distinción entre “discernir” y “separar”, muy útil en estos casos y totalmente extendida en los trabajos del materialismo filosófico.

literaria en las operaciones del sujeto operatorio (escritor, principalmente, que utiliza ciertas reglas y ejerce una “poética implícita”) y las operaciones del sujeto gnoseológico que se preocupa de reconstruir las operaciones del sujeto operatorio (y trata, por tanto, de redescubrir aquella “poética implícita”, aquellos planes y operaciones del sujeto operatorio).

En torno a estas cuestiones, cabe decir por último dos cosas. La primera, que no existe una Teoría de la Literatura, sino muchas. Casi tantas como distintas filosofías. En rigor, las teorías propias que se construyen mediante las metodologías β -operatorias parecen ceñirse a campos más concretos que el de la “Literatura”, tales como la Teoría del soneto, Teoría de la novela, Teoría del cuento (y aun en estos caso resulta necesario ceñir el campo a “el cuento de hadas folclórico ruso”, “la novela naturalista francesa” frente a la española, etc.).

En segundo lugar, la mayoría de los mejores avances y estudios más profundos de la primera mitad del siglo XX trataron con versos, si bien es cierto que los estudios sobre narrativa cobraron gradualmente interés a lo largo del siglo y se hicieron no pocos avances en esta materia. Sin embargo, el hecho de que a la hora de buscar la esencia de la Literatura se recurra una y otra vez a la poesía y no a otras manifestaciones escritas igualmente literarias, nos habla de las discontinuidades que existen todavía hoy entre los diferentes géneros y el estado de las investigaciones sobre ellos. Al igual que mencionábamos el “defecto profesional” de Marvin Harris en cuanto que como antropólogo prefería las “sociedades primitivas” como materia de estudio, parece que se prefiere la poesía en la ciencia de la literatura. Y, si en el primer caso decíamos que esta elección no era gratuita, sino que venía impuesta en buena medida por las intersecciones dialécticas entre la Sociología y la Antropología, por un lado, y entre los materiales que mejor se pliegan a las hipótesis por otro, podremos decir del mismo modo que la elección que Jakobson hace de poemas como “Les chats” no está sencillamente motivada por el hecho de que sean “unidades breves que condensan en sí lo literario”, sino que están de alguna manera determinadas por la estabilidad de los resultados que las investigaciones arrojan, dadas de antemano las premisas de que se parte.

Esas premisas pueden constituir hipótesis de trabajo científicas, puntos de partida, pero adquieren valor filosófico cuando en la pugna por buscar la esencia de la literatura, reunimos debajo de esa idea otras ideas filosóficas como el Hombre (a través de la antropología filosófica, como hemos visto que ocurre en el caso de Mukarovsky), el Valor estético, a Belleza, la Libertad del individuo, etc. Ideas que, por lo demás, no nacen en la filosofía sin más, sino que son contenidos

que se dan parcialmente en Sociología, Psicología, Lingüística, Antropología, y en las propias Poéticas, y en cuyos intersticios nacen estas ideas que necesariamente tienen que lidiar con estas ciencias y con sus diferentes disciplinas, puesto que en la mayoría de los casos ellas mismas se hallan fracturadas en diversos grados de cientificidad²⁸². La inestabilidad que esta situación conlleva afecta también a la “ciencia de la literatura” que es más o menos estable en algunos puntos, pero muy inestable en otros. Los cambios de unas poéticas a otras vienen dados no solamente por limitaciones internas, sino por los cambios en las filosofías que las envuelven, así como los movimientos literarios cambian a su vez movidos por “filosofías artísticas” distintas. Cabe decir, por último, que en el último caso, más que filosofías nos encontramos ante ideologías, por cuanto van vinculadas a grupos que se disputan un capital literario en donde tanto la fuerza de la ideología como las manifestaciones literarias constituyen un “fuego real”.

1.2.1 Algunas puntualizaciones importantes.

No nos parece adecuado pasar al último epígrafe de este capítulo sin antes reparar en una cuestión que el lector habrá diagnosticado acaso como problemática en lo referente al cuadro clasificatorio expuesto en 1.2 (pág. 8), a pesar de los comentarios críticos a que lo sometimos inmediatamente después. Esta problemática podría sentirse mejor si añadimos tres elementos más, de modo que:

| | | |
|--|--|---|
| | 1. Filosofía. | |
| | 2. Teoría de la literatura. | |
| 3b. <i>Glosas jurídicas y comentarios retóricos. (A códigos jurídico-políticos como obras que se interponen en la Historia de la Literatura)</i> | 3a. Poética. | 3c. <i>Exégesis bíblicas. (Sobre La Biblia como obra literaria)</i> |
| | 4. Obra literaria. | |
| | 5. <i>Obras folklóricas o populares.</i> | |

282 Por ejemplo, partiendo de nuestra clasificación de las diversas ciencias humanas, la misma Lingüística tiene disciplinas en casi todos los niveles de las metodologías analizadas. La fonética y la fonología ocuparían el lugar más alto, y la sintaxis de Chomsky, por ejemplo, un lugar intermedio, pero β -operatorio.

De esta manera nos encontramos ante dos situaciones comprometidas: por un lado, la cuestión de la especificidad de la poética frente a otras técnicas análogas; por otro, la prolongación de la serie de muñecas rusas con la inclusión de una última que podría ser representada por el “sustrato folclórico” del que surgirían las obras literarias.

De la primera situación apenas diremos que, efectivamente, la demarcación de las poéticas con respecto a técnicas adyacentes ha ido variando a lo largo del tiempo. Incluso 3c encuentra una revitalización con motivo de cierto repliegue de algunas doctrinas católicas en la teoría de los “géneros literarios” y la “literatura sapiencial” de la Biblia, que invita a reconsiderarla desde otro prisma mediante el cual, quizá, ciertos cuerpos de conocimientos críticos actuales solo alcanzarían a rozarla (se encontraría así a salvo del empuje de las ciencias, en suma). En palabras de Luis González-Carvajal: “Ocurre que toda la Biblia (...) está recorrida por lo que llamamos un talante “midráshico”, que no vacila en reinterpretar los hechos dejando correr la fantasía para servir mejor a la teología que a la historia” (GONZÁLEZ-CARVAJAL 1998:43). No es casualidad tampoco que George Steiner establezca una analogía entre la exégesis bíblica judía y la labor crítico-literaria en sus *Presencias reales*, obra en la que postula la necesidad de Dios para que la palabra poética encuentre un lugar inteligible, un asidero en el que detener la espiral infinita y subjetiva de las interpretaciones literarias. Acaso cobre aquí especial vigor el comentario de Jesús Maestro sobre ello: “Lo que acontece en los últimos años ha sido y es una moda más, pero (y ha de subrayarse) siempre dentro de los imperativos seculares de una cultura que, púdicamente, prefirió sin disputa (y sin crítica) un modelo hebraico a un modelo helénico de interpretación de la palabra poética” (G. MAESTRO 2010:17).

Respecto a 3b, dejaremos que hable por nosotros Manuel Asensi Pérez: “(...) los cruces e intersecciones entre la una y la otra [poesía y retórica] han sido muy frecuentes. La razón es la siguiente: tanto la retórica como la poesía o la poética emplean el lenguaje como material básico. (...) Cuando la retórica equivalía solo a las transformaciones que se ocasionan en el lenguaje, su diferencia con la poesía ya no podía existir”. Y continúa: “Resulta imposible, por ejemplo, entender la poesía y la teoría poética barrocas (Góngora, Quevedo, Gracián, Merino, etc.) sin conocer antes el código retórico”, (ASENSI PÉREZ 1998:146-147).

En cuanto a la segunda situación (la obras folklóricas como sustrato de las obras literarias), nos gustaría remitirnos al artículo de Jakobson y Bogatyrev que mencionamos más arriba. Por nuestra parte, partimos de un pluralismo crítico (posición en la que quizá se encuentra el último

Mukarovsky), según el cual desechamos las interpretaciones monistas y reduccionistas, pero también la desconexión total de unos fenómenos con otros. En otras palabras, no creemos que haya series infinitas de causas, sino que existen discontinuidades entre series o grupos de fenómenos.

Esta tesis es de una importancia vital en este punto, puesto que tenemos que negar la fuente común (folklórica) de las obras literarias, cuya aceptación sería tanto como anegar el campo de la literatura y reducirlo a la Etnografía o la Antropología (y ahí se encuentra esa discontinuidad que postulamos). Por tanto, pensamos que la segunda situación no es tan comprometida como la primera, y en el Círculo Lingüístico de Praga es fácil hallar unas posturas muy parecidas con respecto a esto, que concluyen que lo folklórico y lo literario funcionan en niveles distintos, y que son de alguna manera inconmensurables. No obstante, estas precisiones requieren de un análisis *meticuloso*, porque no basta con postular la brecha entre dos “campos”, sino que más bien habrá que rendirse en cierto modo a los resultados que el ejercicio de nuestras posiciones arrojen. Desafortunadamente, tal análisis está ya hecho en otros lugares y no podemos detenernos en él aquí²⁸³.

283 Nos referimos, por ejemplo, a las diferencias entre la literatura oral y la literatura escrita, cuya análisis está conectado siempre a la invención de la escritura y a su generalización, pero también al funcionamiento de la literatura misma.

Bibliografía consultada:

- AMBROGIO, Ignazio (1975), *Ideologías y técnicas literarias*, Madrid, Akal.
- ALONSO, Dámaso (1971), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Edición de VILLAR LECUMBERRI, Alicia, (2013), *Poética*, Madrid, Alianza Editorial.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (2003), *Historia de la Teoría de la Literatura*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- BARTHES, Roland (1982), *El placer del texto*, Madrid, Editorial Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1987), *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- BASTIDE, Roger (ed.) (1971), *Sentidos y usos del término estructura en las ciencias del hombre*, Buenos Aires, Paidós.
- FRANCASTEL, Pierre (1971), “Nota sobre el empleo del término 'estructura' en Historia del arte”, en BASTIDE, Roger (ed.) (1971), *Sentidos y usos del término estructura en las ciencias del hombre*, Buenos Aires, Paidós, pp. 37-41.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1971), “Los límites de la noción de estructura en Etnología”, en BASTIDE, Roger (ed.) (1971), *Sentidos y usos del término estructura en las ciencias del hombre*, Buenos Aires, Paidós, pp. 31-37.
- BELIC, Oldrich (2000), *Verso español y verso europeo*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- BELIC, Oldrich (1977), *Análisis de textos hispanos*, Madrid, Prensa española.

- BOBES NAVES, M^a del Carmen (2008), *Crítica del conocimiento literario*, Madrid, Arcos Libros.
- BOGATYREV, Petr (2013), “El traje típico como signo”, en JANDOVÁ, Jarmila y VOLEK, Emil (2013) *Teoría teatral de la escuela de Praga. De la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid, Fundamentos, pp. 89-94.
- BORDIEU, Pierre (1989), “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios*, La habana, N°25-28, enero, pp. 20-42.
- BRUSAK, Karel (2013), “Los signos en el teatro chino”, en JANDOVÁ, Jarmila y VOLEK, Emil (2013), *Teoría teatral de la escuela de Praga. De la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid, Fundamentos, pp. 117-124.
- BRIK, Osip (1992), “El llamado método formal”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 43-47.
- BUENO, Gustavo (1978), “En torno al concepto de “Ciencias Humanas”. La distinción entre metodologías α -operatorias y β -operatorias.” *El Basilisco*, número 2, Mayo-Junio, Oviedo.
- BUENO, Gustavo (1980), “Imagen, símbolo y realidad. Cuestiones previas metodológicas ante el XVI Congreso de Filósofos Jóvenes”, *El Basilisco*, 1^o época, n°9, pp. 57-74.
- BUENO, Gustavo (1990), *Nosotros y ellos*, Oviedo, Pentalfa.
- BUENO, Gustavo, (1992), *Teoría del cierre categorial*, Oviedo, Pentalfa.
- BUENO, Gustavo, (1995), *¿Qué es la ciencia?*, Oviedo, Pentalfa.
- BUENO; Gustavo (1996), *El sentido de la vida*, Oviedo, Pentalfa.
- BUENO, Gustavo (1999), *¿Qué es la filosofía?* Oviedo, Pentalfa.
- BUENO, Gustavo “Filosofía y Cuerpo”, Conferencia de clausura del Congreso de Murcia, 12 de

septiembre de 2003.

-BROEKMAN, Jan (1974), *Structuralism*, Boston, Reidel publishing company.

-CASTILLO del, Ramón (2011), “Presentación a las ilusiones de la estética”, en EAGLEON, Terry (2011), *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, pp. 11-22.

-CORCUFF, Philippe (1998), *Las nuevas sociologías*, Madrid, Alianza editorial.

-CORTÁZAR, Julio (2013), *Clases de literatura*, Madrid, Alfaguara

-COSERIU, Eugenio, (1987), *Gramática, Semántica, Universales. Estudios de lingüística funcional*. Madrid, Gredos.

-CULLER, Jonathan (2002), *Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature*, London, Routledge Classics.

-DELBOUILLE, Paul (1981), “Análisis estructural y análisis textual”, en VIDAL BENEYTO, Jose (ed.), (1981), *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editorial Nacional, pp. 293-304.

-DELEUZE, Gilles, (1982), *¿En qué se reconoce el estructuralismo?*, en P. Chatelet, *Historia de la filosofía. Ideas, doctrinas*, Tomo IV: “La filosofía de las ciencias sociales”, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 569-599.

-DÍAZ, Jenn (2014), “Mujeres de cuento: Carson Mccullers”, en <http://www.jotdown.es/2014/11/mujeres-de-cuento-carson-mccullers/>, consultado el 31/1/2015.

-*Diccionario de filosofía*, (2004), Madrid, Ediciones Akal.

-*Diccionario soviético de filosofía*, (1965), Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos.

-DOLEZEL, Lubomir (1997), “Mímesis y mundos posibles”, en GARRIDO, Antonio (ed.) (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco libros, pp. 69-94.

- DOSSE, François, (2004), *Historia del estructuralismo*, Madrid, Akal. 2 vols.
- EAGLETON, Terry (1998), *Una introducción a la Teoría literaria*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica de Argentina.
- EAGLETON, Terry, (2011), *La estética como ideología*, Madrid, Trotta.
- ERLICH, Victor (1974), *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral.
- ECKERMANN, Johann Peter (1950), *Conversaciones con Goethe*, Madrid, Austral.
- EICHEMBAUM, Boris (1992), “En torno a la cuestión de los formalistas”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 47-57.
- EICHEMBAUM, Boris (1992), “El ambiente social de la literatura”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 239-251.
- EICHEMBAUM, Boris (1992), “5=100: La revolución y la filología”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 41-43.
- EICHEMBAUM, Boris (1992), “La teoría del método formal”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 69-113.
- ENGEL, Heino. (2001), *Sistemas de estructuras*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- ENRIQUE SENDOYA, Luis (1979), “La lengua poética según Mukarovsky”, *Acta poética*, N°1, México, Instituto de investigaciones filológicas.
- EPHRAIM LESSING, Gotthold (1977), *Laocoonte*, Madrid, ed. Nacional.

-EUCLIDES (2000), *Elementos*, edición y traducción de PUERTAS CASTAÑOS, María Luisa, Madrid, RBA.

-EVEN-ZOHAR, Itamar (1979), “Teoría de los polisistemas”, *Poetics today*, 1-2.

-EVEN-ZOHAR, Itamar (1999), “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Coord.^a) (1999) *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco libro, pp. 23-53.

-EVEN-ZOHAR, Itamar (1999), “Planificación de la cultura y mercado”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Coord.^a) (1999) *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco libro, pp. 71-96.

-EVEN-ZOHAR, Itamar (1999), “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Coord.^a) (1999) *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco libro, pp. 223-232.

-FERRATER MORA, José, (1979), *Diccionario de filosofía*, tomo cuarto, Madrid, Alianza Editorial.

-FOKKEMA, D. W.; IBSCHE, Elrud (1981), *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra.

-GARCÍA BÁRCENA, Rafael, (1947), “Estructura de la estructura”, *Revista cubana de filosofía*, Volumen 1, Número 2, La Habana, pp. 25-34.

-GARCÍA BERRIO, Antonio (1996), *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*. Madrid, Cátedra.

-GARCIA BERRIO, Antonio (1973), *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona: Editorial Planeta.

-GARCÍA MORENTE, Manuel (1975), *La filosofía de Kant*, Madrid, Espasa-Calvé.

-GARCÍA PELAYO, Sierra (2000), *Diccionario filosófico*, Oviedo, Pentalfa.

- GARRIDO, Antonio (ed.) (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco libros.
- GARRIDO, Miguel Ángel (2004), *Nueva introducción a la Teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- GIDDENS, Anthony, (1995), *La constitución de la sociedad. Bases para una teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amarrortu.
- GIL-ALBARELLOS, Susana (ed.), (2006), *Introducción a la literatura comparada*, Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio.
- G. MAESTRO, Jesús (1997), *Introducción a la Teoría de la Literatura*, Universidad de Vigo.
- G. MAESTRO, Jesús; ENKVIST, Inger (2010), *Contra los mitos y sofismas de las “teorías literarias” posmodernas*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- G. MAESTRO, Jesús, (2014), *Contra las musas de la ira*, Oviedo, Pentalfa.
- GNISCI, Armando (ed.) (2002), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GOLDMANN, Lucien y NORBERT, Peters (1981), “«Les Chats» de Charles Baudelaire”, en VIDAL BENEYTO, Jose (ed.), (1981), *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editorial Nacional, pp. 305-316.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro (1983), “*La filosofía oculta en la antropología estructuralista*”, publicado en <http://hdl.handle.net/10481/6751/> . Consultado el 14/12/2014.
- GÓNGORA, Luis de; A. PARKER, Alexander (ed.) (1983), *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ-CARVAJAL, Luis (1998), *Teología para universitarios*, Cantabria, Sal Terrae.
- GUGLIELMI, Marina (2002), “La traducción literaria”, en GNISCI, Armando (ed.) (2002),

Introducción a la literatura comparada, Barcelona, Crítica, pp. 291-340.

-GUILLÉN, Claudio (1989), *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Austral.

-GUILLÉN, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets.

-GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador, (1997), *Principios de sintaxis funcional*, Madrid, Arco Libros.

-HARRIS, Marvin (1997), *Introducción a la antropología general*, Madrid, Alianza editorial.

-HAUSER, Arnold (2009), *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Debolsillo.

-HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, (2001), *Introducción a la estética*, Madrid, ed. Nacional.

-HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1989), *Lecciones sobre estética*, Madrid, Akal.

-IGLESIAS SANTOS, Montserrat, (coord.^a) (1999), *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco libros.

-IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1999), “La teoría de los Polisistemas como desafío a los estudios literarios”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Coord.^a) (1999) *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco libro, pp. 9-20.

-INGARDEN, Roman (1988), “Concreción y reconstrucción”, en WARNING, Rainer (ed.) (1988), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 35-54.

-ISER, Wolfgang (1988), “La estructura apelativa de los textos”, en WARNING, Rainer (ed.) (1988), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 133-148.

-ISER, Wolfgang (1988), “El Proceso de lectura”, en WARNING, Rainer (ed.) (1988), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 149-164.

-ISER, Wolfgang (1988), “La Realidad de la Ficción”, en WARNING, Rainer (ed.) (1988), *Estética*

de la recepción, Madrid, Visor, pp. 165-196.

-JANDOVÁ, Jarmila y VOLEK, Emil (2013), *Teoría teatral de la escuela de Praga. De la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid, Fundamentos.

-JONG, Walter (1982), *Orality and literacy: the technologizing of the word*, New York, Methuen & Co.

-JAKOBSON, Roman y MORRIS, Halle (1974), *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso.

-JAKOBSON, Roman y LEVI-STRAUSS, Claude (1981), “«Les Chats» de Charles Baudelaire”, en VIDAL BENEYTO, Jose (ed.), (1981), *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editorial Nacional, pp. 143-162.

-JAKOBSON, Roman (1981), “Profesión de fe”, en VIDAL BENEYTO, Jose (ed.), (1981), *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editorial Nacional, pp. 505-522.

-JAKOBSON, Roman y BOGATYREV, Petr (1992), “Sobre los límites entre la folclorística y los estudios literarios”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 273-276.

-JARNÉS, Clara (2016), “Mayo, fuente de luz y tinieblas de la poesía checa”, en MÁCHA, Karel Hynek (2016), *Mayo*, España, Salto de página, pp. 7-10.

-JARNÉS, Clara (2016), “De Holan y Mácha. El espacio dialogante”, en MÁCHA, Karel Hynek (2016) *Mayo*, España, Salto de página, pp. 97-103.

-KARAGEORGOU BASTEA, Christina (2006), “La obra de arte para Jan Mukarovsky y Mijail Bajtín”, *ConNotas. Revista de crítica y Teoría literarias*. Vol. IV, nº 6-7, 2006.

-LALANDE, André, (1926), *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*, Buenos Aires, Librería El Ateneo, 1953.

-LAMBERT, José (1999), “Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades

multilingües”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Coord.^a) (1999) *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco libro, pp. 53-71.

-LAMBERT, José (1992), “Literatura, Traducción y (Des)colonización”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Coord.^a) (1999) *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco libro, pp. 257-280.

-LÉVI-STRAUSS, Claude, (1973), *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba.

-LÉVI-STRAUSS, Claude (1982), “La estructura y la forma. Reflexiones sobre una obra de V. J. Propp”, en (1982), *Polémica. Lévi-Strauss y Vladimir Propp*, Madrid, Editorial Fundamentos. Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 47-88.

-LISÓN TOLOSANO, Carmelo (ed.) (2007), *Introducción a la antropología social y cultural: Teoría método y práctica*, Madrid, Akal.

-LÓPEZ ARANGUREN, José Luis (2001), *Ética*, Primera parte, Madrid, Alianza Editorial.

-LOTMAN, Yuri, (1982), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.

-LOTMAN, Yuri (1996), *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Ediciones Cátedra.

-LOTMAN, Yuri (1996), “Acerca de la semiosfera”, en LOTMAN, Yuri (1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 11-28.

-LOTMAN, Yuri (1996), “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, en LOTMAN, Yuri (1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 53-57.

-LOTMAN, Yuri (1996), “El progreso técnico como un problema culturoológico”, en LOTMAN, Yuri (1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 143-156.

-LUKÁCS, Gyorgy (1973), *Sociología de la Literatura*, Barcelona, Ediciones Península.

- MÁCHA, Karel Hynek (2016), *Mayo*, España, Salto de página.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1977), “Introducción a la estética semiológica de Mukarovsky”, en MUKAROVSKY, Jan (1977) *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Edit. Barcelona, Gustavo Gili, pp. 7-22.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, (1996), *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León, Universidad de León.
- MARX, Karl, (2010), *El capital*, Madrid, Editorial Alianza.
- MAY LOZANO, Marcos, (2005), *Breviario de estructura de los materiales*. Méjico, Universidad Autónoma Metropolitana.
- MERCKS, Keer, (1986), “Introductory observations on the concept of Semantic Gesture”, in Amsterdam international electronic journal for cultural narratology, www.cf.hum.uva.nl/narratology/a06_mercks.html, consultado el 28 de abril de 2015.
- MILLET, Louis (1975), *El estructuralismo como método*, Barcelona, Editoriales Laia.
- MOUNIN, Georges (1981), “Baudelaire ante una crítica estructural”, en VIDAL BENEYTO, Jose (ed.), (1981), *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editorial Nacional, pp. 233-240.
- MUKAROVSKY, Jan, (1964), “The esthetics of language”, en L. GARVIN, Paul (1964), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Georgetown university press, pp. 31-39.
- MUKAROVSKY, Jan (1971), *Arte y semiología*, Madrid, Alberto Corazón ediciones.
- MUKAROVSKY, Jan. (1975), “La personalidad del artista”, en (1977), *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, pp. 278-283.
- MUKAROVSKY, Jan (1977), *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Edit. Barcelona, Gustavo Gili.

-MUKAROVSKY, Jan, en BURBANK, John y STEINER, Peter (Eds.) (1977). *The word and verbal art*. Londres, Yale University press.

-MUKAROVSKY, Jan, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores.

-MUKAROVSKY, Jan, (2000), “Del lenguaje poético”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 51-55.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “En torno a la traducción checa de *Teoría de la prosa*”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 56-64.

-MUKAROVSKY, Jan (2000:74-87), “Del llamado autotelismo del lenguaje poético”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “El arte como hecho sígnico”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 88-95.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “El dinamismo semántico del contexto”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 96-104.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 127-203.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “El problema de las funciones en la arquitectura”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 204-219.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “¿Puede el valor estético tener validez universal?”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 219-232.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “El lugar de la función estética entre las demás funciones”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 233-250.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “El hombre en el mundo de las funciones”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 251-257.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 270-289.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “El concepto de totalidad en la teoría del arte”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 290-302.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “Sobre el estructuralismo”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 303-316.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “En torno a la estética del cine (El espacio fílmico)” en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 322-335.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “El tiempo en el cine”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 336-345.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “Sobre el estado actual de la teoría del teatro”, en VOLEK, Emil

(2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 346-363.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “Las contradicciones dialécticas en el arte moderno”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 364-386.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “El individuo y la evolución literaria”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 395-414.

-MUKAROVSKY, Jan (2000), “La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte”, en VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores, pp. 415-456.

-MUKAROVSKY, Jan (2013), “El lenguaje escénico en el teatro de vanguardia”, en JANDOVÁ, Jarmila y VOLEK, Emil (2013) *Teoría teatral de la escuela de Praga. De la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid, Fundamentos, pp. 95-98.

-MUKAROVSKY, Jan (2013), “Sobre el estado actual de la teoría del teatro”, en JANDOVÁ, Jarmila y VOLEK, Emil (2013) *Teoría teatral de la escuela de Praga. De la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid, Fundamentos, pp. 163-175.

-MUKAROVSKY, Jan (2013), “Un ensayo de análisis estructural del arte actoral (Chaplin en *Las luces de la ciudad*)”, en JANDOVÁ, Jarmila y VOLEK, Emil (2013) *Teoría teatral de la escuela de Praga. De la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid, Fundamentos, pp. 83-88.

-MUKAROVSKY, Jan, en PANESI, Jorge, (2011). *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Argentina, Buenos Aires, El cuenco de plata.

-ORDÓÑEZ, Javier; NAVARRO, Víctor; SÁNCHEZ RON, José Manuel (2009), *Historia de la ciencia*. Madrid, Espasa Calpe.

-OSOLSOBE, Ivo (2013), “Ostensión como un caso límite de la comunicación humana y su

importancia para el arte” y “De la ostensión después de treinta y cinco años”, en JANDOVÁ, Jarmila y VOLEK, Emil (2013) *Teoría teatral de la escuela de Praga. De la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid, Fundamentos, pp. 201-226.

-PÉREZ GALLEGO, Cándido (1982), “Introducción”, en (1982), *Polémica. Lévi-Strauss y Vladimir Propp*, Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 9-45.

-PHILLIP KOTTAK, Conrad (2002), *Espejo para la humanidad. Introducción a la Antropología Cultural*, Madrid, McGraw-hill.

-PIAGET, Jean (1977), *Psychologie et épistémologie*, Barcelona, Ariel.

-PROPP, Vladimir (1982), “Estructura e historia en el estudio de los cuentos”, en (1982), *Polémica. Lévi-Strauss y Vladimir Propp*, Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 89-119.

-PROPP, Vladimir (2011), *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.

-R. ANDERSON, Stephen, (1990), *La fonología del siglo XX*, Madrid, ed. Visor.

-REYNOSO, Carlos, (1990), “Seis nuevas razones para desconfiar de Lévi-Strauss”, Buenos Aires, *Revista de Antropología*, N°10, pp. 12-27.

-RIFATERRE, Michael (1981), “La descripción de las estructuras poéticas: dos aproximaciones al poema de Baudelaire «Les Chats»”, en VIDAL BENEYTO, Jose (ed.), (1981), *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editorial Nacional, pp. 163-202.

-ROBERT JAUSS, Hans (1988), “Continuación del diálogo entre la estética de la recepción «burguesa» y «materialista»”, en WARNING, Rainer (ed.) (1988), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 209-216.

-ROBERT JAUSS, Hans (1988), “La Ifigenia de Goethe y la de Racine”, en WARNING, Rainer (ed.) (1988), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 217-250.

-ROBERT JAUSS, Hans (1988), “La doceur du foyer. La lírica de 1857 como ejemplo de

transmisión de normas sociales”, en WARNING, Rainer (ed.) (1988), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 251-276.

-ROBYNS, Clem (1992), “Traducción e identidad discursiva”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Coord.ª) (1999) *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco libro, pp. 281-309.

-ROMANO-SUED, Susana (2001), *Jan Mukarovsky y la fundación de una Nueva Estética*, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba

-ROVIRA, Amparo (1988), *Jan Mukarovsky: La obra de arte entre la realidad y el deseo*, Valencia, Nau Llibres.

-SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (2013), *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*, Madrid, Biblioteca nueva Siglo Veintiuno.

-SANMARTÍN, Pau (2006), *La finalidad poética en el Formalismo Ruso: el concepto de desautomatización*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, disponible en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fl/ucm-t29437.pdf>, consultado el 12/01/2016.

-SAN MIGUEL HEVIA, Juan Ramón, (2012), “El estructuralismo”, *El catoblepas*, nº 119, enero 2012, pp. 8-16.

-SAUSSURE, Ferdinand de (1945), (24ª edición), *Curso de Lingüística general*, edición de Amado Alonso, Buenos Aires, Editorial Losada.

-SCHOLLES, Robert, (1981), *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Madrid, Gredos.

-SHAVIT, Zohar (1992), “La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Coord.ª) (1999) *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco libro, pp. 147-182.

-SHKLOVSKI, Viktor (1992), “¡Ea, ea, marcianos!”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 35-37.

-SHKLOVSKI, Viktor (1992), “Un caso ineptamente defendido por mí”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 57-59.

-SHKLOVSKI, Viktor (1992), “Carta a Tynianov”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 59-61.

-SHKLOVSKI, Viktor (1992), “La conexión de los procedimientos de composición del siuzhet con los procedimientos generales del estilo”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 123-157.

-SHKLOVSKI, Viktor (1992), “Eugenio Oniegin: Pushkin y Sterne”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 187-191.

-TODOROV, T. (ed.) (2011), *Teoría literaria de los formalistas rusos*, Méjico, Siglo XXI.

-TOMASHEVSKI, Boris (1992), “Literatura y biografía”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 171-177.

-TOMASHEVSKI, Boris (1992), “La motivación”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 227-239.

-TOURY, Gideon (1992), “La naturaleza y el papel de las normas en la traducción”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Coord.^a) (1999) *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco libros, pp. 233-256.

-TYNIANOV, Yuri (1992), “Sobre la evolución literaria”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 251-269.

- VIDAL BENEYTO, Jose (ed.), (1981), *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editorial Nacional.
- VIDAL BENEYTO, Jose (1981), “Presentación”, en VIDAL BENEYTO, Jose (ed.), (1981), *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editorial Nacional, pp. 7-45.
- VIÑAS PIQUER, David (2002), *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- VODICKA, Félix (1988), “La estética de la recepción de las obras literarias”, en WARNING, Rainer (ed.) (1988), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 55-62.
- VODICKA, Félix (1988), “La concreción de la obra literaria”, en WARNING, Rainer (ed.) (1988), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 63-80.
- VOLEK, Emil (1985), *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica, narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos.
- VOLEK, Emil (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Plaza y Janés Editores.
- VOLEK, Emil (2013), *Teoría teatral de la escuela de Praga. De la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid, Fundamentos.
- VV.AA. (1962), *Cahiers de Royaumont: La philosophie Analytique*. Paris, Minuit.
- VV.AA. (1969), *Estructuralismo y filosofía*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- VV.AA. (1970), *Estructuralismo y epistemología*. Buenos Aires, Ediciones Nueva.
- VV.AA. (2000) *Química: estructura y dinámica*, Méjico, Compañía editorial continental.

- WARNING, Rainer (ed.) (1988), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.
- WARNING, Rainer (1988), “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, en WARNING, Rainer (ed.) (1988), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 13-34.
- WELLEK, R. (1965), *Historia de la crítica literaria moderna, (1750-1950)*, Madrid, Gredos.
- WELLEK, René, (1968), *Conceptos de crítica literaria*, Universidad Central de Venezuela.
- W. GALAN, Frantisek (1988), *Las estructuras históricas. El proyecto de la escuela de praga: 1928-1946*, México, Siglo XXI editores.
- WOLFF, Etienne (1971), “Sentido y empleo del término 'estructura' en Biología”, en BASTIDE, Roger (editor) (1971), *Sentidos y usos del término estructura en las ciencias del hombre*, Buenos Aires, Paidós, pp. 19-25.
- ZAMORANO, Miguel Ángel, (2007) “El motivo en la ciencia literaria: del formalismo ruso al estructuralismo genético”, en *Teatro, Revistas de estudios teatrales*, N° 31 37-47, Madrid.
- ZHIRMUNSKI, Viktor (1992), “Byron y Pushkin: El concepto de influencia literaria”, en VOLEK, Emil, (1992), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, pp. 191-205.
- ZICH, Otakar (2013), “Las características fundamentales de la escena teatral” y “Estética del arte dramático”, en JANDOVÁ, Jarmila y VOLEK, Emil (2013) *Teoría teatral de la escuela de Praga. De la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid, Fundamentos, pp. 37-73.